

Оглавление

Вступление. Несколько слов о творчестве режиссера.....	5
Введение	11
Глава I. Основные элементы музыки.....	20
1. Метроритм.....	20
2. Звуковысотная организация музыки.....	24
3. Гармония.....	32
4. Музыкальная форма	40
5. Тренд «омузыкаливания искусства».....	54
Глава II. Выразительные средства музыки	58
1. Понятие художественной интерпретации	59
2. Метроритм: особенности интерпретации.....	60
3. Темп	62
4. Динамика	65
Глава III. Музыка как вид искусства.....	68
1. Интонационная концепция музыки.....	68
2. Художественный образ.....	74
2.1. Предметно-событийное содержание искусства.....	75
2.2. Идейное содержание искусства, понятие «художественной идеи».....	77
2.3. Эмоционально-оценочное содержание художественного образа	80
2.4. Эстетическое содержание искусства.....	86
Глава IV. Художественная форма как семиотический знак.....	93
1. Форма как структура и чувственная воплощенность духовного содержания	93
2. Внешняя форма произведения искусства и ее функции.....	97
2.1. Коммуникативная функция формы.....	97
2.2. Эстетическая функция внешней формы.....	102
Глава V. Язык музыки	106
1. Элементарный уровень музыкального языка	107
1.1. Тембры.....	107

1.2. Регистры.....	113
1.3. Лады	114
2. Уровень семантических единиц.....	115
2.1. Интонации	117
2.2. Типовые мелодии	117
3. Уровень композиции, «конструкций»	119
4. Специфика художественного языка.....	121
Глава VI. Музыкальные жанры	126
1. Жанр как родовое понятие и семиотический знак.....	126
2. Танцевальные жанры	128
3. Заключение (необходимое разъяснение по поводу того, что в разъяснении не нуждается)	136
Глава VII. Музыка в театральных представлениях: исторический экскурс.....	139
1. Понятие «театрализованное представление», его история.....	139
2. Античный театр.....	144
3. Музыка, литургия, карнавал в эпоху Средневековья	150
4. Опера как вид драматического искусства.....	154
5. Балет как хореографическая драма.....	162
6. Театральная музыка в эпоху «постмодерна»	170
Заключение	177
Список литературы	178
Об авторе.....	183

Вступление. Несколько слов о творчестве режиссера

Искусство оказывает огромное влияние на человека — на сознание, душевную жизнь. И неудивительно, что его возможности стремятся использовать в своих целях все социальные институты — государство, церковь, бизнес, система образования... Используют, как уверяют представители названных институтов, «ради самого же искусства, дабы поднять его общественный престиж». Но не стоит забывать, что искусство самоценно в том смысле, что обладает уникальным, нечем незаменимым содержанием, которое оказывает серьезнейшее положительное влияние на нравственную сферу жизни, действуя самостоятельно, без идущего извне «общественной заботы и руководства», не превращаясь в функцию, не становясь одним из аспектов социально-педагогического воздействия на личность, пусть даже и положительного. И эту уникальную особенность искусства заметили и проанализировали еще в античное время, а потом, когда общество вдруг «забывало о ней», философы искусства вновь и вновь его анализировали и еще раз убеждались и других убеждали в том, что художественная деятельность «творит душу» — даже когда эта деятельность всего лишь восприятие произведения искусства, — поднимая человека над обыденностью, открывая, формируя, культивируя все самое высокое и достойное...¹

Да, в реальности, в историческом социокультурном процессе искусство существует, то удаляясь от общественной практики, то сближаясь, а часто и сплетаясь с нею, «опускаясь» и превращаясь, как говорили раньше и по неразумности повторяют сейчас, в «культурное обслуживание населения». Но, как в подобных случаях писал философ Владимир Соловьев (1853–1900), существующее положение дел — «факт, но не идеал».

Режиссура является творческой профессией. Необходимым условием творчества является свобода, в том числе свобода от тех «нитей причинности», которыми опутывают художника разного рода социальные институты. От этих

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. — М., 2018.

пут художнику-творцу освободиться нужно, но полностью освободиться, наверное, невозможно. Более того, сами «действия по освобождению», которые предпринимает подлинный художник (а он не может не предпринимать!), запутывают его еще сильнее, ограничивают свободу еще больше, чем идущие извне социальные причины-ограничения. И часто усилия по освобождению становятся формой социального протеста — тем основным содержанием жизни, в котором уже и «не до искусства». Протест против несвободы становится другой всепоглощающей несвободой — присоединением к другому общественному движению, отрицающему существующий миропорядок.

Но кроме социальной несвободы есть еще одна, собственно художественная внутрисистемная функциональная зависимость: от исторической логики развития искусства, традиции, закономерностей художественного языка, условий исполнения театральных и музыкальных произведений, «календаря» и прочих обстоятельств, от которых полностью освободиться-то и невозможно. И если чуть перефразировать афоризм Руссо, то можно сказать, что «художник рожден свободным, но весь в оковах!» Но парадокс состоит в том, что он, творя в условиях несвободы, достигает подчас поразительных, беспрецедентных художественных результатов.

Жизнь штука сложная. У каждого художника она уникальна, хотя внешние обстоятельства часто повторяемы для многих из них, да и попытки вырваться, освободиться от разного рода зависимостей ради творчества тоже повторяемы. Лишь творчество — и процесс и результат его — ярко выявляет неповторимость и незаменимость личности художника, и, добавим, его жизненной судьбы, ибо творчество в его жизни — главное. А «от судьбы не уйдешь», и время жизни, «календарь», художник не выбирает, существуя в актуальной реальности, опутанный путами социальной причинности, утешая себя банальными словами, которые почему-то не хотят становиться хорошими стихами, — «жизнь коротка, а искусство вечно», — надеясь создать что-то серьезное во враждебных творчеству условиях несвободы.

Как может показаться, нет большей несвободы, как несвобода у режиссера массовых представлений. Его работа

детерминирована заказом, идущим от организаторов мероприятия, целью мероприятия, годовщиной, к которой приурочено мероприятие, а, следовательно, и темой, и «сюжетом» представления. Его творчество ограничено той необходимостью, которая вытекает из трудностей управления большими «массами» участников события, а чем больше народу привлечено к осуществлению «художественного зрелища», тем проще, примитивнее должны быть задания, что этой «артистической массе» нужно выполнять. А простое задание, как известно, — привычное, рутинное, т. е. не творческое. И денег для представления нужно много, а значит — опять ограничения разного рода. Кроме того, есть еще и фактор профессионализма. Массовое представление — в той или иной степени — включает участие людей артистически неподготовленных. В кино тоже есть проблема «массовки», но там возможны дубли, повторы, «склейки», редактирование. А тут все без повторов, с ограниченным количеством репетиций. Да и традиция — «собрание вредных привычек» — тоже «давит». И кажется, что творчество вообще невозможно. Но это не совсем так. Ведь данные ограничения мы можем рассматривать как обычные условия художественной деятельности, связанные с особенностью языка «искусства театрализованных представлений». И работать с названными ограничивающими свободу творчества обстоятельствами можно подобно тому, как живописец работает с красками, музыкант с оркестровыми инструментами (ведь их особенности-возможности тоже можно трактовать как некий детерминант, ограничивающий свободу творчества, но почему-то никто на это не обращает особого внимания — привыкли?).

И если продолжить разбираться с проблемой, то нельзя не признать, что театральный режиссер еще больше детерминирован, несвободен, чем режиссер театрализованных представлений: тут и текст пьесы, и «действие авторских прав», и художественное руководство театра, и публика, которая «ждет традиционного прочтения пьесы», и капризные артистки, которые своим норовом способны испортить жизнь любому — даже «признанному» — режиссеру, да так, что предпочтешь работать с «толпой

непрофессионалов», и критики, которые лучше всех знают, как нужно ставить пьесу, и «члены жюри», которым всегда «чего-то не хватило»... Все против него, все ограничивает свободу творчества, но он — творит.

Музыка, которую по традиции, идущей со времен Средневековья, относят к «самому свободному из искусств», при ближайшем рассмотрении становится «самым несвободным» из них. Термин «свободные искусства» возник в университетской культуре Средневековья, где в курс обучения входили четыре дисциплины — геометрия, арифметика, астрономия и музыка. Их называли «свободными искусствами». Другие искусства относили к «несвободным», ибо они связаны с ручным трудом, а это — «дело рабское». Музыка же вошла в число свободных искусств только потому, что в ней видели «производное от арифметики»². А какая может быть свобода у того, кто арифметикой занимается? Но он, музыкант, творит! Более того, композитор изначально добровольно ограничивает себя выбором структуры будущего произведения, в которой творит (!). И внешние условия — например, акустические особенности зала — тоже можно трактовать как ограничивающие свободу исполнения музыки структуры. К ним, конечно, обязательно нужно приспособиться, но само это приспособление у настоящего художника будет творческим (!), т. е. раскрывающим одну из ранее незамеченных граней произведения.

Искусство режиссера часто относят к «вторичным» видам творчества, имея в виду тот очевидный факт, что он ставит, использует «продукты» творчества авторского — текст пьесы, сценарий... Но эта «вторичность» творчества ни в коем случае не является чем-то второсортным. Режиссер не только полноценный участник «синтетического» произведения искусства, он один из главных его творцов, он художник, создающий художественное событие и «управляющий» им. А «над ним» только идеал целого, которому он служит, когда творит. И в этом служение суть высшее назначение и оправдание его деятельности.

² Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / пер. с фр. — М., 1994. — С. 12.

Конечно, «режиссер-постановщик» — это не только художественное творчество, это еще и профессия. А профессионализм в искусстве «пока никто не отменил». Овладением мастерством и его совершенствованием режиссер занимается всю жизнь. Обучение в вузе, пожалуй, пик профессионального становления, точнее — учеба должен быть таковой. Но нельзя забывать, что помимо профессиональной компетентности, мастерства, в деятельности режиссера-постановщика должна присутствовать еще одна необходимая составляющая — творчество. Без нее, без творчества, он — ремесленник, не художник, не личность, а всего лишь «функция» в системе художественного производства. Творчеству, конечно, научить невозможно. Но можно создать образовательные условия, позволяющие простимулировать творчество, или, как у нас часто говорят, поспособствовать творческому развитию студента.

Наука занимается проблемой творчества почти два века. Много всего было найдено, испытано, перепробовано. Что-то из научно обоснованных рекомендаций нуждается в дополнительной проверке, какие-то советы оказались ложными, а какие-то — малоэффективными. Но есть одна рекомендация, которая, пожалуй, принимается всеми всерьез в качестве эмпирически и логически доказанной и экспериментально проверенной: обилие и многообразия впечатлений, расширяя поле фантазии учащегося, в высшей степени благоприятно влияет на пробуждение и развитие творческого начала у художника³. И в этом смысле деятельное, активное изучение искусства вообще и музыки в частности — ее теории и истории, — несомненно, является тем «инструментом», позволяющим перенастроить личные интенции учащегося с обучения, которое в лучшем случае может быть отнесено к «репродуктивному творчеству», на творчество в собственном и высоком смысле, т. е. деятельности по созданию нового, художественно значимого произведения искусства — спектакля, театрального представления и пр. Более того, даже тогда,

³ Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии. — М., 1999. — С. 12.

когда период вузовского обучения закончился, когда началась самостоятельная работа или, что бывает чаще — почти самостоятельная, разнообразие впечатлений продолжает свое благотворное действие, позволяя, в той или иной степени, возвышаться над рутинными процессами, свойственными любой, даже самой творческой профессии.

Книга, которую читатель держит в руках, замысливалась как некое средство, «приоткрывающее дверь» в мир музыки. И, возможно, новые знания послужат той цели, о которой автор написал уже так много, и надо бы закончить вступление словами «послужат творческому развитию», но я так не люблю подобные фразы, которые много-много раз повторенные, стали педагогическим штампом, утратив тот первоначальный высокий смысл, который, несомненно, был...

Введение

Актуальность темы монографии обусловлена тем существенным обстоятельством, что театр — это всегда синтез искусств, в котором музыка играет важнейшую и всевозрастающую роль. Поэтому и образовательные программы театральных вузов включают учебные дисциплины, непосредственно с нею связанные — историю и теорию музыки, — которые изучаются с учетом основной задачи вуза: подготовить режиссера к профессиональной деятельности.

Вписать «историю музыку» в систему профессиональной подготовки режиссера — задача не из трудных, ибо драма и музыка существуют вместе с момента возникновения театра. Студенты-театралы в той или степени знакомы с историей театра, а музыка — это еще один из ее аспектов. Проблема возникает тогда, когда мы приступаем к изучению теории музыки. Теорию нужно изучать, начиная с азов, ведь многие студенты-режиссеры, любящие и понимающие искусство, знают только то, что «ноты есть». «Азы-начала» музыки, т. е. ритм, мелодию, гармонию, форму, пропустить нельзя, ибо без их усвоения, осмысления серьезных вопросов, связанных с архитектурой музыки, выразительными и коммуникативными ее возможностями, будет весьма и весьма поверхностным. И придется ограничить содержание курса «слушанием музыки» и общими разговорами об образе, истории создания произведения и пр., что обычно и происходит, но, учитывая роль музыки в театре, — происходить не должно. Перед вузовским педагогом стоит серьезная проблема: как быстро объяснить «детские вещи» взрослым людям, профессионально занимающимся режиссурой? Ведь традиционная академическая методика обучения музыке, возможно, и хороша, но рассчитана на детей, на долгие годы «школьной» учебы (десять лет!), поэтому вряд ли уместна в вузе. В силу сказанного разработка нового подхода к решению данной задачи видится делом **актуальным**.

В творческих вузах принято художественной, точнее — собственно практической сфере обучения, уделять повышенное внимание. Ведь искусство, чтобы в нем достичь хоть каких-то серьезных результатов, требует полного

погружения в «предмет». И любой изучаемый курс должен поддержать учащегося-художника в этом стремлении стать артистом: не только актером, режиссером, музыкантом, но артистом в широком смысле этого слова — художником, творцом. Таковой видится «сверхзадача» организации учебного процесса в театральном вузе, в том числе и преподавания музыки: даже освоение ее «элементарной теории», т. е. начал музыки, должно быть творческим — сочинять нужно!

Требование «профессиональной ориентации» каждого изучаемого предмета, о котором идет речь, несомненно, правильное, но не может быть принято безоговорочно. Действительно, как уже сказано чуть-чуть выше, именно многообразие впечатлений оказывает самое благотворное влияние на пробуждение творческих способностей, расширяя поле фантазии учащегося. Поэтому лишь при правильной постановке дела, практика «полного растворения в профессии» имеет плодотворный смысл, способствует становлению художника. И это серьезное обстоятельство учтено в учебной программе театрального вуза, которая включает предметы специальные и общеобразовательные. Специальные дисциплины связаны с выбранной профессией прямо и непосредственно. Общеобразовательные — опосредованно. Но следует учитывать, что специальные предметы — так или иначе, прямо или опосредованно, в той или иной степени — выполняют и общеобразовательную функцию. И наоборот: общеобразовательные — специальную. И бывает, что трудно точно обозначить «специальный» и «развивающий» компоненты в изучаемом предмете. Учебные дисциплины, к осмыслению которых мы приступаем, относятся именно к таковым.

Нельзя забывать, что в вузе к изучению любой дисциплины подходят, прежде всего, как к научной. «Музыка...», изучение которой, конечно, не должно ограничиваться элементарной ее теорией, входит в состав искусствоведческой научной дисциплины, получившей название «музыковедение», соответственно ученый, ею занимающийся — «музыковед». Такова классификация. Реальная практика, связанная с творческими задачами освоения музыки, предполагает вовлечение в ее изучение представителей

различных наук, прежде всего, конечно, — искусствоведов (философов и историков искусства, театроведов, литературоведов), но не только их (еще и социологов, культурологов, историков искусства...), что и понятно, ибо сложен предмет исследования — музыка как элемент театрального представления, т. е. специфического социокультурного действия. Таким образом, научное знание о музыке, которым, в основном, и посвящена книга, были получены в результате комплексного научного исследования. Автор попытался представить сей результат как сложную, развивающуюся систему.

Понятие «музыковедение» или, как иногда пишут, «музыкознание», ясно обозначает предмет изучения — знание о музыке. Определяя его, необходимо добавить лишь понятие «наука». Итак, «музыковедение» — научная дисциплина. Каждый мало-мало образованный человек знает, что такое музыка, но знания эти у большинства почерпнуты из личного опыта, являются — в лучшем случае — рефлексией жизненных впечатлений и расхожих в обществе представлений. Такие знания называют быденными. Я не говорю, что они не верны, ошибочны — нет, они просто «почерпнуты из личного опыта». В отличие от них, музыковедческое знание суть результат разворачивающегося научного исследования, знание о музыке, добытое с помощью науки.

Но что же такое наука, научное знание? Научное знание не тождественно знанию как таковому. Знания как таковые — технические, астрономические, художественные и пр., что доказано историками, существовали уже в древних цивилизациях — египетской, шумеро-вавилонской и пр. Но по общему правилу, они были вплетены в жизненную практику, были «получены от бога», санкционировались религиозным авторитетом, передавались по традицией, были безличными, никогда не доказывались и не проверялись (имеется в виду строго регламентированная проверка, подобная той, которая существует сегодня, а «жизненная», практическая проверка была, конечно).

Когда древние греки в VII–VI веках до н. э. познакомились с этими знаниями, они быстро переделали их в науку, точнее — в философию, как они полагали. Это было достигнуто благодаря тому, что знания стали получать

благодаря личному свободному поиску истины, ради нее самой, а кроме того, они строились в непротиворечивой системе понятий, т. е. доказывались не только эмпирически, но и логически. Причем логическое доказательство для греков было важнее эмпирических. Сейчас эта точка зрения принимается не всеми, хотя логическое, математическое доказательство ученые уважают и по сей день. Поэтому часто пишут, что наука возникла в Древней Греции (хотя египтяне, наверное, обиделись бы, услышав такое). Первоначально она называлась «философией», точнее — слово «наука» и слово «философия» по смыслу совпадали. Философия в то давнее время была наукой о мире в целом, обо всем, в том числе и об искусстве, о музыке. Затем, по мере роста научного знания, стали появляться специальные науки — о частях мира. Уже величайший греческий мыслитель Аристотель (384–322 гг. до н. э.) открыл многие из них: физику, политологию, логику, и — что для нас особенно важно — искусствоведение. Аристотелю принадлежит самая известная книга об искусстве, написанная в античной древности, — «Поэтика»⁴. В основном, она посвящена театру, главному искусству Древней Греции. Греки изобрели театр и страшно этим гордились. Еще они изобрели демократию и, как нам уже известно, науку. Театр — самое демократическое искусство из тех, что существовали в Древней Греции. В «Поэтике» названные творческие достижения греков «соединились»: книга Аристотеля суть научное исследование о самом демократическом искусстве — театре.

Впрочем, «Поэтика» посвящена не только театру. Театральное искусство Аристотель изучал с общих философских позиций, точнее — в русле философии искусства, обнаружив и логически разработав те общие знания-законы, которые касаются всех искусств, музыки — в том числе.

Впрочем, музыка, как важнейшее из искусств, стала предметом философского осмысления еще до Аристотеля. Так, величайший гений человечества Пифагор (VI в. до н. э.) — математик и философ — сделал музыку главным предметом искусствоведческого изучения. Он обнаружил

⁴ Аристотель. Поэтика / Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Мн., 1998.

связь музыки с Универсумом — т. е. с идеальным телом, каковым для греков был «Космос», и смог выразить эту связь в математических формулах, «настроив музыкальные инструменты» в соответствии с той гармонией, которую обнаружил в строении «Космических сфер»⁵. Согласно Пифагору, Космос для ума открывается математикой, для чувственной сферы — в звучащей музыке, которая по сути — «арифметика», точнее — «звучащая арифметика».

Уже в концепциях древнегреческих мыслителей на серьезном уровне (по этому поводу с позиций сегодняшнего дня можно иронизировать, но не будем), теоретически обосновывается связь музыки и театра. В трагедии — в той или иной степени — действовали не только люди, но и боги-небожители, поэтому в театральном представлении отражается драматическое взаимодействие земного и космического. Музыка — есть один важнейших компонентов данного взаимодействия, ибо отражая космическую гармонию, вызывает в душе артистов и зрителей мысли и чувства «космические», «прекрасные», как писал Аристотель, а мы до сего дня его повторяем.

Завершая первый вопрос, вернемся к формулировке **проблемы** исследования. В соответствии с темой — «Музыка как предмет изучения в театральном вузе» — автор полагает, что **проблема** должна быть сформулирована в философском ключе: в чем смысл «участия» музыки в театральном представлении.

Проблема, поставленная в общем, философском плане, может быть, по мнению автора, конкретизирована в следующих **познавательных вопросах**:

- Какова природа и сущность музыки?
- Каковы существенные элементы музыкального языка и выразительные его возможности?
- Какова специфика музыки, позволяющая ей «дополнять» то богатейшее содержание, которое обнаруживается в театральном искусстве?
- Какова структура музыкального произведения?
- Каковы основные формы взаимодействия музыки и драматического искусства?

⁵ См.: Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. — М., 1984. — С. 17.

– Каковы специфические особенности оперы, балета и современных музыкальных театральных форм?

Новый, заявленный выше подход к изучению теории музыки, будет исполнять роль «пропедевтики», подготовки к осмыслению названных познавательных задач.

И последнее, но не последнее по значению в плане лучшего понимания предлагаемого материала. Автор книги трактует понятие «театральное представление» в широком смысле: имея в виду все формы музыкального зрелищного синтетического искусства, в той или иной степени срежиссированного. В силу этого книга адресуется режиссерам всех специализаций.

Метод исследования и методика изучения предмета. Музыкаведение как комплексная научная дисциплина является, в свою очередь, элементом исторически сложившейся и продолжающей развиваться системы искусствоведческих наук, включающей в себя историю и теорию искусства. История и теория искусства, в свою очередь, делится на историю и теорию различных его видов. Нас в соответствии с поставленными выше познавательными задачами будут интересовать история музыки и театра, особенно история их синтеза. Исторический аспект изучения музыки в данной работе будет дополнен теоретическим — изучением элементов музыки как вида искусства, архитектоники музыкального произведения. Теоретическая проблема синтеза музыки и театра потребовала осмысления общих вопросов искусства. Так сложилось, что часть вопросов, связанных с названной проблемой — и весьма серьезную их часть, — исследует «философия искусства» (у нас принято писать в традициях Гегеля — «эстетика»). Другая часть, важнейшая в плане осмысления особенностей синтеза музыки и театральных представлений, — посвящена музыкальному языку, его выразительным и коммуникативным возможностям, которые будут рассмотрены в русле предмета специальной научной дисциплины «музыкальной семиотики».

В соответствие со сложностью предмета исследования и спецификой анализируемого материала — синтетические, многоэлементные, виды искусства — главным методом исследования избран системный подход, о позна-

вательных возможностях которого — дабы не было недоговоренности — уместно сказать несколько слов.

Что же такое система, системный подход?

Лучше всего вопрос изложен Львом Гумилевым в книге «Этногенез и биосфера земли». К нему мы и обратимся за компетентной помощью.

Системный подход-метод был открыт сравнительно недавно — в XX веке. Все началось с того, что в 1937 году биолог Людвиг фон Бернталанфи (1901–1972) на философском семинаре в Чикаго, пытаясь сформулировать понятие «вид», предложил рассматривать его как «комплекс элементов, находящихся во взаимодействии», и назвал «системой открытого типа». Его никто не понял и не поддержал. Бедный ученый сложил бумаги в ящик стола, отправился на войну, к счастью, уцелел, а возвратившись, застал совсем иной интеллектуальный климат: интерес к кибернетике, семиотике и моделированию. Его идеи стали популярны.

Общеизвестный пример системы — семья, живущая в одном доме. Элементы ее: муж, жена, теща, сын, дочь, дом, сарай, колодец, кошка. Пока люди любят друг друга, система устойчива; если они ненавидят друг друга, как в романах Агаты Кристи, «система» держится на антипатии. Но если теща разругается с зятем и переберется жить в «стардом», супруги разведутся, дети уедут учиться и забудут родителей, сарай без ремонта развалится, колодец зацветет, кошка заведет котят на чердаке, то это будет уже не система, не семья, а просто заселенный участок. И наоборот, пусть умрет теща, погибнет под колесами автомобиля кошка, но будет писать любящий сын и приезжать на именины дочка, система (опять семья!) сохранится, несмотря на отсутствие ряда элементов и перестройку отношений между оставшимися. Значит, реально существующим фактором системы являются не предметы, а связи между ними, хотя они не имеют ни массы, ни веса, ни температуры⁶.

Нужно помнить, что не только реальные предметы, но и понятия о них имеют существенный системный смысл, отражая системность объекта. Возьмем, к примеру,

⁶ Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. — М., 1993. — 503 с.

относительные понятия: «тетя» — это женщина, которая имеет брата или сестру (как минимум), а у тех есть дети; «теща» — женщина, которая имеет дочь, и эта дочь замужем и т. д. То есть содержание понятия (элемента теории) обусловлено его реальным отношением с другими понятиями. Уяснение его содержания возможно, благодаря тому, что он находится в системе, в отношениях с другими элементами.

Итак, системный подход предполагает изучение предмета как целого, состоящего из элементов (частей), находящихся в отношениях (функциях) друг к другу, а также данного предмета в его отношении к другим предметам. Центр исследования при системном подходе перемещается с элемента на отношение, функции, т. е. на связи между элементами, точнее — на структуру. Но при системном подходе изучаются также и элементы как таковые в их структурной сложности (подсистемы).

В современном музыкознании исследуются элементы музыкальной системы (метроритм, мелодика, гармония), выявляются и анализируются их функциональные отношения, объясняются структурные особенности (форма, архитектоника). Музыкальная семиотика представляет музыкальное произведение как языковую структуру, точнее — как структурно организованный текст, осмысливает каждый элемент этого текста в контексте его коммуникативных возможностей, т. е. разъясняет вопрос о том, как цельное духовное содержание музыкального произведения передается от его создателя к слушателю.

Данная книга посвящена музыке, которая, в соответствии с учебно-познавательными задачами работы, рассматривается как элемент в сложной структуре театрального представления. Изучение ее будет сопряжено с решением собственно творческих задач по сочинению, научному анализу музыки и практическому включению ее в театральное представление.

Структура работы обусловлена логикой, вытекающей, с одной стороны, из научно-познавательного и образовательного назначения работы, которая суть и монография, и «учебник» для вузов, а с другой — из методологического, системного подхода к проблеме.

В первой главе будут рассмотрены элементы музыки, ее структуры. Во многом (по крайней мере, в первых параграфах) материал будет представлен как образовательный — педагогический, обучающий, ибо книга предназначена широкому кругу читателей, для которых теория музыки — вещь незнакомая. Предполагаемый автором результат нового подхода к освоению «азов» музыкальной теории, позволит читателю перейти к изучению сложных теоретических вопросов.

Во второй главе — проанализированы выразительные средства музыки, фиксация их в нотной графике, а также важнейшая для исполнительских видов искусств проблема интерпретации художественного текста.

В третьей и четвертых главах — музыка представлена как элемент системы художественной деятельности; выявляются ее специфические свойства; проанализированы — в разрезе проблемы — содержание и форма музыкального произведения. Особо подчеркнуты те специфические особенности музыки, которые позволяют ей входить в «союз» с другими искусствами, усиливая их эмоциональное воздействие и обретая свои новые оригинальные смыслы.

В пятой главе — музыка исследована как семиотическая система. Ее структуры осмыслены в связи с проблемой художественной коммуникации. Язык музыки представлен как сложная система, каждый элемент которой обладает «информационно-выразительной» силой.

В шестой главе охарактеризовано жанровое богатство музыки. Материал исследования — танцевальные жанры, обладающие семиотическим содержанием, весьма востребованным в театральной режиссуре.

Седьмая глава посвящена истории музыкальной драматургии, которая рассматривается в аспекте основной проблемы работы: выяснения роли музыки в театральной представлении. В главе на историческом материале с привлечением ряда новых источников анализируются специфические особенности античного театра, оперы, балета, современных музыкальных театральных форм.

Глава I. Основные элементы музыки

Данная глава призвана познакомить читателя с началами, «азами» музыки, составными ее «элементами». Необходимость введение «школьного» материала в научную книгу обусловлена следующим, как видится автору, существенным обстоятельством: многие студенты режиссерской и артистической специализаций не имеют начального музыкального образования, т. е., выражаясь языком семиотики, не умеют читать музыкальные тексты, что, учитывая современные интенции развития искусства, в том числе и театрального, совершенно недопустимо. Но как быстро и, главное — результативно, объяснить «детские вещи» взрослым людям, знающим и любящим искусство, профессионально занимающимся режиссурой? Ответ автора книги: изучение теории музыки, ее «азов», должно быть сопряжено с творчеством, в том элементарно-учебном смысле, в котором это понятие используется в театральном вузе. Сочиняя на основе изучаемого материала музыку, студент-режиссер-актер будет осваивать ее элементы, подобно тому, как он осваивает начала своей профессии, ставя этюды, короткие сценки, рассказы и пр., т. е. будет заниматься деятельностью, в пользу которой уже имел возможность убедиться на практике.

1. Метроритм

«Вначале был **ритм**». С этих слов начинается «Библия музыканта». Музыка в самом общем ее определении — метроритмически организованное время. Время — всеобщая форма реальности. Всякое событие имеет временную форму, т. е. продолжается какое-то время. Организованные во времени события — это и есть «ритм», точнее — «метроритм». Итак, ритм — любое регулярное повторяющееся движение жестов, звуков, движений, в том числе и природных. Ритм в музыке — это чередование звуков и тишины разной продолжительности. Другими словами, образуют ритм музыки (мелодии — например) не только длительности звуков, но еще и паузы — временная протяженность тишины. В театре ритм тоже есть, но в музыке он всегда

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru