

О МЕХАНИЗМЕ САМОРАЗВИТИЯ МУЗЫКИ

Прежде всего уточним наше понимание музыки. На наш взгляд, в самом широком смысле *музыка – система отношений, элементами которой являются субъект (человек), объект (мир), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки*¹. Ведущим элементом этой системы является субъект – человек. Таким образом, развитие субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства выступает в качестве механизма саморазвития (эволюции) музыки.

Поскольку субъект здесь, по сути, представляет собой полисубъектное образование, в состав которого входят такие субъекты, как отдельный человек, человеческая группа, нация, историческая общность людей, человечество в целом, развитие этого субъекта, обуславливающее саморазвитие музыки, по всей видимости, есть не что иное, как развитие межсубъектных (интерсубъектных) отношений в рамках данного субъекта. В связи с этим мы согласны с А.Н. Сохором, утверждавшим, что логику музыкального развития «нельзя однозначно вывести из объективных законов (акустических, физиологических, психологических, социальных), при наличии объективной основы она интерсубъективна, т.е. определяется деятельностью и взаимоотношением многих субъектов»². Вместе с тем очевидно, что обозначенное нами развитие межсубъектных отношений само имеет предпосылку. В качестве последней, на наш взгляд, необходимо рассматривать развитие отдельного человека. В силу того, что развитие отдельного человека связано с развитием его личности³, *именно развитие личности отдельного человека в системе отношений музыкального искусства обеспечивает эволюционное развитие музыки*⁴ (поясним, что личность мы

¹ Такое наше понимание музыки связано трактовкой её с позиции *синергетики* (о синергетике см. работы Г. Хакена, И. Пригожина и др.).

² *Сохор А.Н.* Музыка как вид искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1970. С. 74.

³ Об этом см., нар.: *Ананьев Б.Г.* Человек как предмет познания. Л., 1969 (3-е изд. – СПб., 2001).

⁴ Весьма симптоматично выглядят слова Е.В. Назайкинского о том, что в музыке любого типа «всё равно обнаруживает себя личность, отражающая

понимаем как духовное начало человека, выражающееся в наличии у человека гармоничного единства его сознания и самосознания, а под «отдельным человеком» – композитора, исполнителя или слушателя, представляющих, по словам Б.В. Асафьева, своеобразную «триаду» в музыке).

Выдвинутое нами положение проиллюстрируем конкретным материалом, взятым из истории развития музыкального искусства.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда ещё не произошло вычленения индивида (отдельного человека) из коллектива, музыкальное творчество носило коллективный характер. Показательно признание Н.К. Метнера: «... где таятся законы искусства – коллективная совесть его великих представителей»⁵. Плодами подобного коллективного творчества выступали достаточно примитивные музыкальные сочинения, во многом основанные на подражании различным звучаниям физической («неживой») и биологической («живой») природы. Такое подражание обуславливало предельную близость музыки того времени немusicalным звуковым явлениям. Что касается существования установки в данную эпоху на подражание звучаниям природы в музыке (и, как следствие, сближения музыки и немusical), то это прекрасно показал А.П. Мерриам, в частности на примере древнего предания жителей Сьерра-Леоне о происхождении мелодии одной из популярных у них песен (баланьи) от пения птицы⁶.

Не существовало развитой личности в музыке и в эпоху древних государств – Индии, Китая, Египта, Греции и т.д. Это убедительно явствует из высказываний специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О. Фрейденберг, автор трудов,

племенное, родовое, соборное, народно-массовое начало и служащая ему». *Назайкинский Е.В.* Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: проблемы теории и истории: Сб. научных трудов. М., 1987. С. 178.

⁵ *Метнер Н.К.* Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Р., 1978. С. 109.

⁶ *Merriam A.P.* The anthropology of music. 7th print. Evanston, 1978. P. 65. Об этом см. также: *Иванов-Борецкий М.В.* Первобытное музыкальное искусство. М., 1925; *Бибиков С.Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. Киев, 1981.

посвящённых музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поёт о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию»⁷. Однако, безусловно, в рассматриваемую эпоху уже наблюдалось проявление личностного начала в области музыкального творчества. Это подтверждают сохранившиеся до нашего времени имена древних творцов музыкально-поэтических сочинений: Бо Цзы-я, Чжун Цзы-ци, Сян (Китай); Ина-икииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Что касается Древней Греции, то исторически наиболее отдалённой от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н.э.). (По утверждению Р.И. Грубера, Терпандр – «древнейшая исторически известная личность античной музыкально-поэтической культуры»⁸.)

Подчёркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует всё же отметить, что, ввиду исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало прежде всего проявилось в деятельности *слушателя* и *исполнителя* (причём больше – слушателя) музыкальных сочинений. В связи с этим совершенно справедливо, комментируя позицию известного историка музыки В. Виоры, В. Уколов писал о том, что в эпоху древних государств не композитор, а слушатель и исполнитель «были ключевыми фигурами музыкальной культуры»⁹.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трёх основных проявлений средневекового музыкального искусства: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующихся), ни в народном; в культовой и светской музыке, прежде всего музыкально-поэтической лирике средневековых рыцарей, она не могла

⁷ Фрейденоберг О. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 109.

⁸ Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1956. С. 46.

⁹ Уколов В. Музыкально-историческая концепция Вальтера Виоры // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 4. М., 1983. С. 129.

появиться, поскольку личностная деятельность зависела от предустановленных канонов и правил музыкального творчества; в народном музыкальном искусстве – по причине внеличной (коллективной) его природы.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами), что, по всей видимости, позволяет говорить о таких мастерах как, в определённом смысле, личностях: Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тибо Шампанский (светская музыка) и др. Более того, на основании сохранившихся произведений многих из названных творческих деятелей можно даже высказать утверждение об известном развитии личностного начала в музыке европейского Средневековья по сравнению с масштабом его пребывания в музыкальном искусстве эпохи древних государств. Мы имеем в виду то, что по сравнению с историческим периодом древних государств, в котором, как было отмечено выше, личность в музыке главным образом проявлялась лишь в качестве личности *слушателя* и *исполнителя* музыкальных творений, в эпоху европейского Средневековья мы встречаемся со всё более активным заявлением о себе и личности *композитора*. Последнее выразалось во всё более частом преодолении творцами музыкальных сочинений канонических законов и норм музыкально-творческой деятельности. Например, можно отметить зародившиеся в данное время внутри культового музыкального искусства (конкретно – григорианского пения) как чуждое, еретическое ему начало секвенции Ноткера Заики (вошедшие затем в его «Книгу гимнов»), а также уже вполне самостоятельные секвенции Якопоне да Тоди («Stabat Mater») и Фомы Челано («Dies irae»).

Исключительно важным этапом становления личности в музыке стала эпоха Возрождения: благодаря наблюдаемым в это время секуляризации музыкальной деятельности и распространению профессионального музыкального искусства. Как отмечают исследователи западноевропейской музыки Ю.К. Евдокимова и Н.А. Симакова, «начиная... с конца XV в.... можно ощутить...

конкретные особенности стилистики, известную степень художественного своеобразия крупных (деятелей музыкального искусства. – А.К.) того времени»¹⁰.

Важнейшим показателем роста личностного начала в музыке в этот период стала активизация выражения новаторства, оригинальности в творчестве наиболее ярких композиторов. Вот что, например, пишет по поводу творчества одного из них – итальянского композитора К. Джезуальдо – Т.Н. Ливанова: «Вне сомнений, Джезуальдо был высокоодарённым художником, очень смелым, дерзостно восстающим против эстетических норм искусства объективного, уравновешенного, внеличностного, связанного с традициями полифонии строгого стиля»¹¹. Новаторство, а значит, выражение личностных свойств композиторов этого времени, проявлялось в двух направлениях: во-первых, в наполнении композиторами новым содержанием традиционных жанров музыкального искусства, во-вторых, в создании творцами музыкальных произведений новых жанров музыкального творчества.

Одним из примеров первого направления можно считать творчество нидерландского композитора Г. Дюфай, использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки – мессы – мелодии светских песен, таких как «Бледно личико твоё», «Вооружённый человек» и др.

¹⁰ Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. М., 1982. С. 28. Об этом см. также: Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII в. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1983. С. 109-310. – Один из первых, кто обратил внимание на заметное проявление индивидуально-личностного своеобразия в музыкальном искусстве эпохи Возрождения, был Я. Буркхардт. См.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: пер. с нем. М., 1996. С. 121-156.

¹¹ Ливанова Т.Н. Указ. соч. С. 218. – То же подчёркивают и зарубежные учёные. Так, в статье «Миф о непризнанности музыкального гения» Ганс Леннеберг пишет, что для того, чтобы проявить своё индивидуальное, неповторимое начало, крупные художники эпохи Возрождения, в частности композиторы К. Джезуальдо и К. Монтеверди, «шли на значительный риск», порывая с господствующими традициями. *Lenneberg H. The myth of the Unappreciated (musical) Genius // The Musical Quarterly. 1980. Vol. 66. No 2. P. 230.*

О втором направлении говорит прежде всего рождение в Италии таких новых жанров, как вокальные – *мадригал* (в творчестве К. Джезуальдо, К. Меруло, К. Монтеверди) и позже – *опера* (сочинение Я. Пери и Я. Корси) и инструментальные – *соната* (у А. и Дж. Габриели) и *сюита* (композиции В. Галилеи, Ф. да Милано). Следует особо отметить возникновение инструментальных жанров – сонаты и сюиты, поскольку именно возникновение этих жанров особенно свидетельствовало о росте личностного начала композиторов в рассматриваемое время. Показательны в этом плане суждения Б.В. Асафьева. Развитие европейского инструментализма, подчёркивал учёный, было бы немыслимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества»¹². Утверждение тематизма в музыке, явившегося предпосылкой возникновения инструментальных творений, «не могло, – писал Асафьев, – образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом развившейся человеческой психики»¹³.

Своеобразной фиксацией определённого личностного развития композиторов эпохи Возрождения может служить факт наделения их в это время теоретиками музыкального искусства эпитетом гения. По сути, характеристика теоретиками музыки того или иного композитора эпохи Ренессанса как гения и означала признание его в качестве личности¹⁴. Пример такого понимания творца музыкальных сочинений обнаруживается, в частности, в разделе «О гении композиторов» музыковедческого исследования «Двенадцатиструнный» видного швейцарского гуманиста, теоретика музыки Глареана (Генриха Лорити)¹⁵.

Свидетельством достижения определённого личностного развития деятелей музыкального искусства (главным образом композиторов) эпохи Возрождения явилось – впервые в истории развития музыки – *возникновение музыкального произведения как завершённого, зафиксированного нотами продукта музыкально-*

¹² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971. С. 220.

¹³ Асафьев Б.В. Указ. соч. С. 160.

¹⁴ Сближение «личностного» и «гениального» в выдающемся композиторе явилось исключительно важным открытием эпохи Возрождения.

¹⁵ См.: Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 585-587.

*творческого процесса*¹⁶. Однако, в силу того, что эта завершённость *ещё не была окончательной* (поскольку до конца не были разведены функции композитора и исполнителя: исполнитель часто по своему усмотрению мог изменять порядок чередования частей в интерпретируемом им музыкальном сочинении, импровизировать), по всей видимости, нельзя говорить о проявлении *в полной мере развитой личности композитора и исполнителя* в музыкальном искусстве. В то же время стоит подчеркнуть, что вследствие общих гуманистических достижений, обеспечивших в данную эпоху расцвет личности человека, вероятно, можно говорить об утверждении, впервые в истории, *полномерной личности слушателя* музыкальных произведений.

В период XVII–XVIII вв. своеобразным нормативом художественной, в том числе музыкальной, деятельности стал выступать *эстетический вкус*. Как отмечал Б.В. Асафьев, в этот период (учёный имеет в виду прежде всего XVII столетие) «личное – в смысле “моё душевное содержание”, “моя душевная жизнь” – не входило в расчёт при “организации искусства”, а если и приходило в работу, то не как нечто отличное и специфическое, а как нечто само собой разумеющееся, всецело *солидарное*, в большинстве случаев, со вкусами и устремлениями окружающих»¹⁷.

О необходимости соблюдения в музыке требований эстетического вкуса, при этом в равной степени композиторами и исполнителями, писали сами теоретики и практики музыкального искусства XVII–XVIII столетий: И.С. Бах, К.Ф.Э. Бах, Ф. Джеминиани, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо и многие другие. Наиболее точно и отчётливо об этом высказался Рамо в своём знаменитом «Трактате о гармонии»: «Почти невозможно дать определённые

¹⁶ О том, что эпоха Возрождения (Позднего Возрождения) – время обусловленного «личностным присутствием» мастера-творца появления завершённого музыкального произведения, см.: Музыкальное произведение. Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. Киев, 1988. Важность этого факта становится очевидной, если иметь в виду то, что наличие музыкального произведения является условием существования музыки.

¹⁷ Асафьев Б.В. Люлли и его дело // De musica. Временник Отдела теории и истории музыки. Вып. 2. Л., 1926. С. 9.

правила в этой области (мелодии. – А.К.), где хороший вкус имеет большее значение, чем всё остальное»¹⁸.

Установление в период XVII–XVIII вв. правил и канонов – эстетического вкуса – в музыкальном искусстве свидетельствовало об известной близости музыкально-творческих установок этого времени соответствующим установкам некоторых предшествующих исторических периодов, например, европейского Средневековья. Вместе с тем при всей близости указанных установок нельзя не отметить и существенного различия. В XVII–XVIII вв. считалось обязательным присутствие личностного начала в музыкально-творческой деятельности композиторов и исполнителей. Скажем больше: это требование присутствия личностных черт, особенностей композиторов и исполнителей в их творческой практике было выражено даже сильнее, чем в предшествующую эпоху – эпоху Возрождения. Об этом, в частности, говорит отсутствовавшая в эпоху Ренессанса забота самих мастеров музыкального искусства – композиторов и исполнителей – о сохранении своего «Я», уважении к их личностному достоинству. Последняя отчётливо предстаёт в некоторых характерных высказываниях деятелей музыкального искусства XVII–XVIII вв.: И.С. Баха, В.А. Моцарта и др.¹⁹

Развитие личностного начала деятелей музыкального искусства, в данном случае это касается прежде всего композиторов, в период XVII–XVIII вв., по сравнению с историческим периодом Возрождения, так же как и композиторов Возрождения, по сравнению с творцами музыки европейского Средневековья, проявлялось в двух направлениях (правда, теперь исключительно в рамках светского искусства): наполнении творцами музыкальных сочинений новым содержанием имевшихся жанров музыкального искусства (преимущественно эпохи Возрождения), например, *сонаты* – И.С. Бахом, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, *сюиты* – Ф. Купереном, Ж.-Ф. Рамо, *оперы* – Б. Галуппи, Г.Ф. Генделем, В.А. Моцартом, Д. Чимарозой и создании композиторами новых жанров, например, *Concerto grosso* (сочинения А. Вивальди, Г.Ф. Генделя,

¹⁸ Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. М., 1971. С. 413.

¹⁹ См.: Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. XVIII в. Италия, Франция, Германия, Англия. М., 1934. С. 435-436, 555 и др.

А. Корелли), *концерта* (сочинения А. Вивальди, Й. Гайдна, В.А. Моцарта), *симфонии* (произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Я. Стамица).

Дальнейшее становление личности композитора и исполнителя в XVII–XVIII вв. привело к возникновению в это время нового этапа самоопределения музыкального произведения, выразившегося в усилении разделения функций композитора и исполнителя.

Принципиально важной ступенью в развитии личностного начала композиторов и исполнителей, по сути утверждения личности *композитора* и *исполнителя*, явилась первая половина XIX в. – эпоха Романтизма, показателем чего стала дифференциация эстетического вкуса как общеканонического феномена на ряд индивидуальных вкусов, свойственных выдающимся деятелям музыкального творчества²⁰. Об утверждении в эпоху Романтизма личности композитора и исполнителя (причём как личности гениальной, в этом смысле развивая традиции эпохи Возрождения, о чём речь шла выше) свидетельствуют многие теоретики и практики музыкального искусства того времени²¹.

Присутствие личности композитора и исполнителя (как правило, с акцентом на личности композитора) в музыкальном искусстве романтической эпохи подтверждают работы отечественных музыковедов. Так, Б.В. Асафьев неоднократно отмечал, что с Бетховена (имеется в виду Бетховен позднего периода творчества – первой трети XIX в.) музыкальное искусство стало личным²². Характерно также замечание А.А. Адамяна о том, что в «*Marche funebre*» из Третьей симфонии Бетховена (т.е. раннего Бетховена, искусство которого, по существу, ещё принадлежало XVIII в.) композитор выражает идею: «Я рыдаю вместе со всеми». А вот Шопен – композитор-романтик – уже высказывает в своём «*Marche funebre*» из фортепианной сонаты b-moll мысль: «Все люди вокруг

²⁰ Об этом см.: *Pazura S. De gustibus: rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego.* Warszawa, 1981.

²¹ См.: Музыкальная эстетика Германии XIX в. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1981; Музыкальная эстетика Франции XIX в. М., 1974.

²² *Асафьев Б.В.*: 1) Люлли и его дело. С. 8; 2) О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Л., 1981. С. 99 и др.

рыдают со мной»²³. Проявление личности (т.е., как было отмечено выше, единства сознания и самосознания) композиторов в это время наблюдалось в двух аспектах: гражданственном пафосе, порыве в утверждении гуманистических идеалов истинного, должного существования (что соответствовало проявлению сознания творцов музыкальных произведений) и выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с деталями жизни авторов (соответствующем проявлению самосознания композиторов).

Указанные личностные проявления композиторов обнаруживались главным образом в рамках зародившихся в это время новых музыкальных жанров. В первом случае – *симфонической поэмы* (в творчестве Ф. Листа), во втором – *ноктюрна* (у Ф. Шопена), *интермеццо, новеллеты* (у Р. Шумана), *экспромта, музыкального момента* (у Ф. Шуберта).

Что касается исполнителей, то об их личности (единстве сознания и самосознания) свидетельствует возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант был обязан исполнять (интерпретировать) музыкальные произведения различных эпох, постоянно совершенствовать своё исполнительское мастерство (чему служила организация всевозможных исполнительских состязаний, турниров). Выдающимися музыкантами-исполнителями эпохи Романтизма были К. Вик, Ф. Калькбреннер, Ф. Лист, И. Мошелес, Н. Паганини, С. Тальберг, Ф. Шопен и другие.

Закрепление личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось в *отчётливой завершенности музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном разъединении деятельности композитора и исполнителя²⁴.

²³ Адамян А.А. Статьи об искусстве. М., 1961. С. 319.

²⁴ На это разъединение указывал В.В. Медушевский, подчёркивая, что с начала XIX в. авторские мелодии «начинают охраняться юридически». Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. статей. С. 13; Д.Г. Терентьев говорит в связи с этим о конце XVIII в. –

Таким образом, эпоха Романтизма – эпоха рождения личности отдельного человека в музыке: композитора, исполнителя и слушателя. С этого исторического периода отдельный человек начинает более активно взаимодействовать с различными человеческими группами, нациями, историческими общностями людей, человечеством в целом, т.е. осуществлять межсубъектные (интерсубъектные) отношения в рамках субъекта как элемента в системе отношений музыкального искусства. Результатом указанного взаимодействия явилось последовательное «расширение» личности такого отдельного человека, в конечном счёте выразившееся в стремлении её к «слиянию» с Универсумом. Особенно эта тенденция заявила о себе в XX в., воплощением которой стало создание многими композиторами XX столетия музыкальных произведений, отражающих вселенскую гармонию: П. Хиндемитом («Гармония мира»), Дж. Адамсом («Учение о гармонии»), Ч. Айвзом («Вселенная»), О. Мессианом («От каньонов к звёздам»), С. Губайдулиной («Перцепция») – в академической музыке; П. Уинтером («Колыбельная матушки Китихи маленьким тюленям») – в джазе и др. (Правда, зачастую указанная тенденция приводила к полному «растворению», «уничтожению» личности в Универсуме, свидетельством чего являлось «уничтожение» музыки – фактически сведение её, подобно тому, что имело место в первобытную эпоху, к звучанию «неживой» и «живой» природы, – выразившееся в «исчезновении» музыкального произведения²⁵. Типичными в этом смысле можно считать творения У. Гассера, Э. Брауна, Ф. Ржевского; И. Соколова – выполненные в академическом плане, а также большинство опусов джазовой, рок- и поп-музыки.)

Итак, как показал краткий экскурс в историю музыки, действительно *условием саморазвития, эволюции музыки, в конечном счёте, является развитие личности (напомним, как*

Терентьев Д.Г. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Там же. С. 19.

²⁵ Как отмечала Е.А. Ручьевская, в некоторых разновидностях музыкального искусства XX в. музыка низводится за пределы понятия «художественное произведение» – в область понятия «звучание». Ручьевская Е.А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. М., 1976. С. 186, 191, 196.

единство сознания и самосознания) композитора, исполнителя и слушателя. А поскольку личность (в том числе композитора, исполнителя и слушателя) – явление динамическое, развивающееся, мы, вне всякого сомнения, вправе ожидать новых достойных «откровений» в музыкальном творчестве.

(О механизме саморазвития музыки // Credo New. Теоретический журнал. 2008. № 2(54). С. 189-200)