

О ЛИЧНОСТИ В МУЗЫКЕ

Рассматривается специфика пребывания личности в музыке. Указывается, что личность в музыке выступает в качестве личности композитора, исполнителя и слушателя. Фиксируются особенности проявления личности композитора, исполнителя и слушателя в контексте исторической динамики музыки. Отмечается, что в ходе исторического движения музыки первой появляется личность слушателя. Позже – личность исполнителя и композитора. Утверждается, что свидетельством появления личности исполнителя и композитора оказывается возникновение музыкального произведения. Высказывается предположение о возможности неиссякаемой «жизни» личности в рамках развития музыки.

Ключевые слова:

исторический процесс, личность, личность исполнителя, личность композитора, личность слушателя, музыкальное произведение.

Клюев А.С. О личности в музыке // Общество. Среда. Развитие. – 2015, № 2. – С. 57–61.

© Клюев Александр Сергеевич – доктор философских наук, профессор, Российский государственный университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург; e-mail: aklujev@mail.ru

В центре нашего внимания – *личность в музыке*. Личность в музыке выступает в виде *личности композитора, исполнителя и слушателя*. Интересны особенности проявления личности композитора, исполнителя и слушателя в историческом аспекте.

Так, в первобытнообщинную эпоху, когда еще 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» [11, с. 109]. Понятно, что при такой ситуации о существовании личности в музыке говорить не приходится.

Не было развитой личности в музыке и в эпоху древних государств. Это убедительно явствует из высказываний специалистов в области культур Древнего мира. Так, например, О.М. Фрейденберг, автор трудов, посвященных музыкально-поэтическому наследию Древней Греции, писала: «Лирический певец поет о себе, но это “себя” очень специфично. Личных эмоций он почти не знает... Я предлагаю вспомнить личную форму хоровых песен, явно безличную по содержанию» [15, с. 109]. 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); Инакииаллак (Шумер-Вавилония); Ху-фу-анх (Египет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Ал-

кей, Сапфо, Тимофей из Милета (Греция) и др. Что касается Древней Греции, то исторически наиболее отдаленной от нас фигурой является здесь Терпандр (VII в. до н. э.).

Подчеркивая возникновение личностного начала в музыкальном искусстве древних государств, следует, однако, отметить, что ввиду исключительного господства в данную эпоху традиций и канонов в художественном творчестве, в том числе музыкальном, это личностное начало прежде всего проявлялось в деятельности *слушателя и исполнителя* (больше слушателя) музыкальных сочинений.

В эпоху европейского Средневековья также нельзя обнаружить развитую личность ни в одном из трех основных проявлений средневекового музыкального искусства: ни в культовом, ни в светском (постепенно профессионализирующихся), ни в народном. В культовой и светской музыке она не могла появиться, поскольку личностная деятельность зависела от предустановленных канонов и правил музыкального творчества, в народном музыкальном искусстве – по причине неличностной, коллективной его природы.

Несмотря на отсутствие ярко выраженной личности в музыкальной культуре этого исторического периода, все же можно назвать сохранившиеся в истории имена мастеров музыкального искусства (иногда под псевдонимами), что, по всей видимости, позволяет говорить о них как о личностях: Ноткер Заика, Якопоне да Тоди, Фома Челано (культовая музыка); Вольфрам фон Эшенбах, Бернарт де Вен-

тадорн, 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 с все более активным заявлением о себе и личности *композитора*. Последнее выражалось во все 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 (деятели музыкального искусства. – А.К.) того времени» [6, с. 28].

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 Карло Джезуальдо да Веноза – Т.Н. Ливанова: «Вне сомнений Джезуальдо был высокоодаренным художником, очень смелым, дерзостно восставшим против эстетических норм искусства объективного, уравновешенного, внеличностного, связанного с традициями полифонии строгого

стиля» [7, с. 218]. 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.

Примером первого направления можно считать творчество нидерландского композитора Г. Дюфаи, использовавшего при создании произведений в жанре средневековой католической музыки – мессы – мелодии светских песен, таких как «Бледно личико твое», «Вооруженный человек» и др.

Во 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, подчеркивал ученый, было бы немислимо без его установок на «очеловечивание», выражение «эмоционально-идейного мира европейского человечества» [3, с. 220]. Утверждение тематизма в музыке, явившегося предпосылкой возникновения инструментальных творений, «не могло, – писал Асафьев, – образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом развившейся человеческой психики» [3, с. 160].

Своеобразной фиксацией определенного личностного развития композиторов эпохи Возрождения может служить факт наделяния 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 личности¹. Такое понимание творца музыкальных сочинений обнаруживается, в частности, в разделе «О гении композиторов» музыковедческого исследования «Двенадцатиструнный» видного швейцарского гуманиста, теоретика музыки Глареана (Генриха Лорити).

Глареан раскозывает о том, что как-то французский король Людовик XII обещал

композитору Жоскену Дебре небольшой доход, связанный с церковной должностью, но обещания своего не исполнил. Дебре, недовольный этим, сочинил псалом «*Memor esto verbi tui servo tuo*» («Помни о слове, данном тобой рабу твоему»), обладавший исключительной силой выразительностью и художественным совершенством. Этот псалом вызвал всеобщее восхищение певцов и вынудил короля сдержать свое обещание. Позже композитор написал другой псалом – «*Vonitatem feci cum servo tuo*» («Благодеяние оказал ты рабу своему»), но уже благодарственный. Однако новый псалом не отличался художественными достоинствами предыдущего. Комментарий Глауреана по поводу приведенного «творческого поведения» композитора недвусмысленно дает понять, что теоретик связывал существование специфических «обликов» псалмов с особенностями выраженного в этих псалмах индивидуально-личностного начала (состояния, переживания и пр.) их автора. «По этим двум сочинениям, – пишет Глауреан, – можно видеть, насколько неуверенная еще надежда на вознаграждение больше, чем уже полученная милость» [16, с. 586]. Свидетельством достижения определенного личностного развития деятелей музыкального искусства, главным образом композиторов эпохи Возрождения, явилось возникновение музыкального произведения как *завершенного, зафиксированного нотами продукта музыкально-творческого процесса*². В силу того, что эта завершенность еще 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 – 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, можно говорить об утверждении *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 (ученый имеет в виду прежде всего XVII столетие) «личное – в смысле “мое душевное содержание”, “моя душевная жизнь” – не входило в расчет

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» [2, с. 9].

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 отчетливо об этом высказался Рамо в своем знаменитом «Трактате о гармонии»: «Почти невозможно дать определенные правила в этой области (мелодии. – А.К.), где хороший вкус имеет большее значение, чем все остальное» [12, с. 413].

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. Но при всей близости указанных установок нельзя не отметить и их 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 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 отчетливо предстает в некоторых характерных высказываниях деятелей музыкального искусства XVII–XVIII вв. Так, Ж.-Ф. Рамо писал, жалуясь на некоего г. Пуйо: «Я говорю как музыкант, то есть как человек правдивый, для коего ябеда – явление случайное и мимолетное, как человек, возраст коего начинает требовать покоя и каковой достаточно значителен, чтобы его оберегали ввиду его привилегий и близкого знакомства со знатными людьми...» [9, с. 435–436]. А вот слова из письма к отцу В.А. Моцарта: «Одна из главных причин, почему мне Зальцбург ненавистен, это его придворный оркестр, такой грубый, такой непристойный и та-

кой развращенный. Порядочный человек с хорошими манерами не может жить с этими людьми» [9, с. 555].

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): в 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, 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 творчества. Об утверждении в эпоху Романтизма личности композитора и исполнителя (причем как личности гениальной, в этом смысле развивая традиции эпохи Возрождения, о чем речь шла выше) свидетельствуют многие теоретики и практики музыкального искусства того времени.

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 – пер-

вой трети XIX в.) музыкальное искусство стало личным [2, с. 8; 4, с. 99]. Характерно также замечание А.А. Адамяна о том, что в «*Marche funebre*» из Третьей симфонии Бетховена (то есть раннего Бетховена, искусство которого, по существу, еще принадлежало XVIII в.) композитор выражает идею: «Я рыдаю вместе со всеми». А вот Шопен – композитор-романтик – уже высказывает в своем «*Marche funebre*» из фортепианной соаты *b-moll* мысль: «Все люди вокруг рыдают со мной» [1, с. 319]. Проявление личности композиторов в это время наблюдалось в двух аспектах: гражданственном пафосе, порыве в утверждении гуманистических идеалов истинного, должного существования и выражении лирических, интимных чувств и переживаний, нередко связанных с событиями из жизни авторов.

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*, *новеллетты* (у Р. Шумана), *экспромта*, *музыкального момента* (у Ф. Шуберта).

Что касается исполнителей, то об их личности прежде всего свидетельствовало возникновение в рассматриваемую эпоху специальной профессии музыканта-исполнителя, в соответствии с которой музыкант обязан был исполнять музыкальные произведения, созданные в различные эпохи, постоянно совершенствовать свое 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. Гальберг, Ф. Шопен и др.

Закрепление личности композитора и исполнителя в музыкальном искусстве эпохи Романтизма выразилось в *отчетливой завершенности музыкального произведения*, что, в частности, проявилось в решительном разъединении деятельности композитора и исполнителя³.

Таким образом, эпоха Романтизма – *эпоха рождения личности композитора, исполнителя и слушателя*. С этого времени – по наши дни – личность композитора, исполнителя и слушателя активно развивается, обогащается, тем самым предопределяя достойные «откровения» в музыкальном творчестве⁴.

- [1] Адамян А.А. Статьи об искусстве. – М.: Музгиз, 1961. – 432 с.
- [2] Асафьев Б.В. Люлли и его дело // *De musica*. Временник Отдела теории и истории музыки. Вып. 2. – Л.: Academia, 1926. – С. 5–27.
- [3] Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
- [4] Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
- [5] Гроф С. Путешествие в поисках себя: измерения сознания, новые перспективы в психотерапии и исследовании внутреннего мира: пер. с англ. – М.: Аст [и др.], 2008. – 346 с.
- [6] Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. – М.: Музыка, 1982. – 253 с.
- [7] Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. / Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII в. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
- [8] Маслоу А.Г. Новые рубежи человеческой природы: как открыть высшие ценности в себе и в мире: пер. с англ. 2-е изд., испр. – М.: Альпина нон-фикшн: Смысл, 2011. – 494 с.
- [9] Материалы и документы по истории музыки: [сб. пер.]. Т. 2. XVIII в. Италия, Франция, Германия, Англия. – М.: ОГИЗ, 1934. – 603 с.
- [10] Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность. Аспекты анализа: сб. статей. – Киев: Музична Україна, 1988. – С. 5–18.
- [11] Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). – Р.: YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.
- [12] Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
- [13] Музыкальное произведение: сущность. Аспекты анализа: сб. статей. – Киев: Музична Україна, 1988. – 122 с.
- [14] Налимов В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. 3-е изд. – М.: Парадигма: Академический проект, 2011. – 399 с.
- [15] Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // *Вопросы литературы*. – 1973. – № 11. – С. 103–123.
- [16] Эстетика Ренессанса. Антология. В 2-х т. Т. 2. – М.: Искусство, 1981. – 639 с.

¹ Сближение личностного и гениального в выдающемся композиторе явилось исключительно важным открытием эпохи Возрождения.

² О том, что эпоха Возрождения – время обусловленного «личностным присутствием» мастера-творца появления завершеного музыкального произведения, см.: [13].

³ На это разъединение указывал В.В. Медушевский, напоминая, что с начала XIX в. авторские мелодии «начинают охраняться юридически» [10, с. 13].

⁴ Стоит подчеркнуть, что в настоящее время зачастую формы проявления этой личности вызывают суждения о ее «исчезновении» и даже «смерти». Однако не нужно беспокоиться: личность, в том числе, конечно, и отмеченная нами, может проявляться разным, порой самым необычным образом (о потенциале личности см.: [5; 8; 14])