

## ІСТОРИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ МУЗИКИ

Спочатку висловимо одне розуміння методологічного характеру. На наш погляд, *історичні метаморфози музики, іншими словами, зміни музики в процесі її історичного розвитку, пов'язані зі змінами в присутності особистісного начала<sup>1</sup> в музичному матеріалі*. Пояснимо сказане. З цією метою висунуте нами положення проілюструємо конкретними прикладами, узятими з історії розвитку музичного мистецтва.

Так, у первіснообщинну епоху, коли ще не відбулося виокремлення індивіда (окремої людини) з колективу, тобто людина ще не навчилася говорити «Я», протиставляючи «Я» — «Ми», музична творчість мала колективний характер. У цьому сенсі показовим є визнання Н. К. Метнера: «... де криються закони мистецтва — колективна совість його визначних представників» [13, с. 109]. Плодами такої колективної творчості були досить примітивні музичні твори, які багато в чому спиралися на наслідуванні різних звучань фізичної («неживої») і біологічної («живої») природи. Таке наслідування зумовлювало граничну близькість музики того часу до немuzичних звукових явищ. Що стосується існування «орієнтиру» у дану епоху на наслідування звуків природи в музиці (і, як наслідок, зближення музики і немuzики), це чудово показав А. П. Мерріам, зокрема на прикладі древнього переказу жителів Сьєрра-Леоне про походження мелодії однієї з популярних у них пісень (баланьї) від «співу» птаха [12, 32; про зближення музики і немuzичного звучання в первісну епоху див. також: 5; 8].

Не існувало розвитої особистості в музиці і в епоху стародавніх держав: Індії, Китаю, Єгипту, Греції і т. д. Про це переконливо свідчать висловлювання фахівців у галузі культур Древнього світу. Так, О. Фрейденберг, автор праць,

---

<sup>1</sup> Під особистісним началом (особистістю) ми маємо на увазі єдність свідомості та самосвідомості людини. Причому найбільш значимими у цій єдності виявляється самосвідомість, що виступає у вигляді екзистенційної структури особистості. Див. про це: [19].

присвячених музично-поетичній спадщині Давньої Греції, писав: «Ліричний співак співає про себе, але це «себе» дуже специфічне. Особистих емоцій він майже не знає... Я пропоную згадати особисту форму хорових пісень, явно безособову за змістом» [21, с. 109]. Проте, безумовно, у розглянуту епоху вже спостерігався вияв особистісного начала в галузі музичної творчості. Підтвердження тому — збережені до нашого часу імена древніх творців музично-поетичного мистецтва, що безперечно були особистостями: Бо Цзи-я, Чжун Цзи-ци, Сян (Китай); Іна-ікііаллак (Шумер-Вавілонія); Ху-фу-анх (Єгипет); Терпандр, Пиндар, Саккад, Алкей, Сапфо, Тимофій з Мілету (Греція) та ін. Що стосується Давньої Греції, то історично найбільш віддаленою від нас постаттю є Терпандр (VII ст. до н. е.). За твердженням Р. І. Грубера, Терпандр — «найдавніша історично відома особистість античної музично-поетичної культури» [6, с. 46]<sup>2</sup>.

Однак, підкреслюючи виникнення особистісного начала в музичному мистецтві давніх держав, слід зазначити, що через панування в дану епоху традицій і канонів у художній творчості, у тому числі музичній, це особистісне начало насамперед виявилось в діяльності *слухача* і *виконавця* (причому, більше слухача) музичних творів.

Щодо епохи європейського середньовіччя також не можна говорити про розвинену особистість у жодному з трьох основних виявів середньовічного музичного мистецтва: ні в культовому, ні у світському (які поступово професіоналізуються), ні в народному; у культовій і світській музиці, насамперед музично-поетичній ліриці середньовічних лицарів, вона не могла з'явитися, оскільки особистісна діяльність залежала від усталених канонів і правил музичної творчості; у народному музичному мистецтві — з причини позаособистісної (колективної) його природи.

Незважаючи на відсутність яскраво вираженої особистості в музичній культурі цього історичного періоду, все-таки можна назвати збережені в історії імена майстрів музичного мистецтва (іноді під псевдонімами), що, очевидно, дає змогу говорити про таких майстрів як про особистостей: це Ноткер Заїка, Якопоне да Тоді, Хома Челано (культова музика); Вольфрам фон Ешенбах, Бернарт де Вентадорн, Вальтер фон дер Фогельвейде, Тібо Шампанський (світська музика) та ін. Більше того, на підставі збережених творів багатьох згада-

<sup>2</sup> Те, що музика епохи, яку ми розглядаємо, вказує на послідовний етап становлення свідомості (і самосвідомості), а значить — особистості тих, хто бере участь у її створенні, переконливо довів М. В. Іванов-Борецький. Так, до речі, дослідник стверджував, що виявлена в музиці цього часу опертя на певні інтервали, беззаперечно, свідчить про розвиток свідомості її творців [див.: 8, 29].

них творчих особистостей можна навіть висловити твердження про відомий розвиток особистісного начала в музиці європейського середньовіччя порівняно з музичним мистецтвом епохи древніх держав. Ми маємо на увазі те, що в порівнянні з історичним періодом древніх держав, у якому, як було зазначено вище, особистість у музиці здебільшого виявлялася лише як особистість *слухача* і *виконавця* музичних творів, в епоху європейського середньовіччя ми маємо інше: більш активної «заяви про себе» й особистості *композитора*. Останнє виявлялося у частішому «подоланні» творцями музики канонічних законів і засад музично-творчої діяльності. Наприклад, можна відзначити зародження в цей період усередині культового музичного мистецтва (конкретно — григоріанського співу) як єретичне йому начало секвенції Ноткера Заїки (що увійшли пізніше у його «Книгу гімнів»), а також уже цілком самостійні секвенції Якопоне да Тоді («Stabat Mater») і Хоми Челано («Dies irae»).

Винятково важливим етапом становлення особистості в музиці стала епоха Відродження: завдяки тому, що в цей час спостерігаються секуляризація музичної діяльності і поширення професійного музичного мистецтва. Як зазначають дослідники західноєвропейської музики Ю. К. Євдокімова і Н. А. Сімакова, «починаючи... з кінця XV ст. — можна відчувати... конкретні особливості стилістики, відомий ступінь художньої своєрідності видатних (діячів музичного мистецтва. — А. К.) того часу» [7, с. 28].

Найважливішим показником зростання особистісного начала в музиці в цей період стала активізація вираження новаторства, оригінальності у творчості найбільш яскравих композиторів. Ось що, наприклад, пише щодо творчості одного з них — італійського композитора К. Джезуальдо — Т. Н. Ліванова: «Поза усіляким сумнівом, Джезуальдо був високо обдарованим художником, дуже сміливим, який зухвало повстає проти естетичних норм мистецтва об'єктивного, врівноваженого, позаособистісного, пов'язаного з традиціями поліфонії строгого стилю» [9, с. 218]<sup>3</sup>. Новаторство, а значить, вираження особистісного начала композиторів цього часу, виявлялося в двох напрямках: по-перше, у «наповненні» композиторами новим змістом традиційних жанрів музичного мистецтва, по-друге, у створенні творцями музичних творів нових жанрів музичної творчості.

Одним із прикладів першого напрямку можна вважати творчість нідерландського композитора Г. Дюфаї, який використовував під час створення

<sup>3</sup> Те саме підкреслюють і закордонні вчені. Так, у статті «Міф про невизнання музичного генія» Ганс Леннеберг пише, що для того, щоб виявити своє індивідуальне, неповторне начало, видатні художники епохи Відродження, зокрема композитори К. Джезуальдо і К. Монтеверді, «ішли на значний ризик», розриваючи пануючі традиції [див.: 22, 230].

творів у жанрі середньовічної католицької музики — меси — мелодії світських пісень, наприклад таких, як «Бліде личко твоє», «Озброєна людина» та ін.

Про другий напрямок свідчить, насамперед, «народження» в Італії таких нових жанрів, як вокальні жанри — *мадригал* (у творчості К. Джезуальдо, К. Меруло, К. Монтеверді) і пізніше — *опера* (твір Я. Пері і Я. Корсі) та інструментальні жанри — *соната* (в А. і Дж. Габріелі) і *сюїта* (композиції В. Галілеї, Ф. да Мілано).

Слід особливо наголосити на виникненні інструментальних жанрів — сонати та сюїти, оскільки саме виникнення цих жанрів особливо свідчило про зростання особистісного начала в музиці того часу. Показовими щодо цього є твердження Б. В. Асаф'єва. Розвиток європейського інструменталізму, підкреслював учений, був би немислимий без його орієнтацій на «олюднення», вираження «емоційно-ідейного світу європейського людства» [3, с. 220]. Тематизм у музиці, що було передумовою виникнення інструментальних творів, «не могло, — писав Асаф'єв, — утворитися раніше, ніж коли музика стала дзеркалом розвиненої людської психіки» [3, с. 160].

Свідченням досягнення певного особистісного розвитку творців музичного мистецтва епохи Відродження стало — вперше в історії розвитку музики — *виникнення музичного твору як завершеного, зафіксованого нотами продукту музично-творчої діяльності*<sup>4</sup>. Однак через те, що ця завершеність *ще не була остаточною* (оскільки до кінця не були «розведені» функції композитора і виконавця: виконавець часто за власним розсудом міг змінювати порядок чергування частин в інтерпретованому ним музичному творі, імпровізувати і т. д.), як видно, не можна говорити про вияв *повною мірою розвиненої особистості композитора і виконавця* в музичному мистецтві. Проте у результаті гуманістичних досягнень, що забезпечили в дану епоху розквіт особистості людини, ймовірно, можна говорити про твердження, вперше в історії, «повномірної» особистості *слухача* музичних творів.

У період XVII–XVIII ст. своєрідним мірилом художньої, у тому числі музичної, діяльності став *естетичний смак*. Як відзначав Б. В. Асаф'єв, у цей період (учений має на увазі, насамперед, XVII ст.) на «особисте — у розумінні «мій духовний зміст», «моє духовне життя» — не зважали у процесі «організації мистецтва», а якщо і зважали, то не як на щось відмінне і специфічне, а як на щось само собою зрозуміле, цілком *солідарне* зазвичай зі смаками й прагненнями навколишніх» [2, с. 9].

<sup>4</sup> Про те, що епоха Відродження — Пізнього Відродження — час зумовленої «особистісною присутністю» майстра-творця появи завершеного музичного твору, див. у роботі: [17]. Важливість цього факту стає очевидним, коли мати на увазі, що наявність музичного твору є умовою існування музики.

Про необхідність дотримання в музиці вимог естетичного смаку, при чому однаковою мірою композиторами і виконавцями, писали самі теоретики і практики музичного мистецтва XVII–XVIII ст.: І. С. Бах, К. Ф. Е. Бах, Ф. Джемініані, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо і багато інших. Найбільш точно і чітко про це висловився Рамо у своєму знаменитому «Трактаті про гармонії»: «Майже неможливо дати визначені правила в цій галузі (мелодії. — А. К.), де гарний смак має більше значення, ніж усе інше» [15, с. 413].

Встановлення в період XVII–XVIII ст. правил і канонів (естетичного смаку) у музичному мистецтві свідчило про встановлену близькість музично-творчих настанов цього часу до відповідних настанов деяких попередніх історичних періодів, наприклад європейського середньовіччя. Водночас за всієї близькості зазначених настанов не можна не відзначити також їх суттєвого розходження. У XVII–XVIII ст. вважалася обов'язковою присутність особистісного начала в музично-творчому процесі композиторів і виконавців. Скажемо більше: ця вимога присутності особистісних рис, особливостей і т. п. діячів музичного мистецтва — композиторів та виконавців — у їхній творчій практиці була виражена навіть сильніше, ніж у попередню епоху — епоху Відродження. Про це, зокрема, свідчить відсутність турботи самих майстрів музичного мистецтва епохи Ренесансу — композиторів і виконавців — про збереження власного «Я», поваги до особистої гідності. Остання чітко постає в деяких властивих висловах діячів музичного мистецтва XVII–XVIII ст.: Й. С. Баха, В. А. Моцарта й ін. [див.: 10, 435–436, 555].

Розвиток особистісного начала діячів музичного мистецтва, у даному випадку це стосується, насамперед, композиторів періоду XVII–XVIII ст. порівняно з історичним періодом Відродження, так само як і композиторів Відродження порівняно з творцями музики європейського середньовіччя, і виявлялося у двох напрямках (щоправда, тепер винятково в рамках світського мистецтва): «наповненні» (творцями музичних творів) новим змістом існуючих жанрів музичного мистецтва, (переважно епохи Відродження), наприклад, сонати — Й. С. Бахом, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, *сюїти* — Ф. Купереном, Ж.-Ф. Рамо, *опери* — Б. Галуппи, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, Д. Чімарозою і створенні композиторами нових жанрів, наприклад *Concerto grosso* (твори А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, А. Кореллі), *концерту* (твори А. Вівальді, Й. Гайдна, В. А. Моцарта), *симфонії* (твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Я. Стаміца).

Подальше становлення особистості композитора і виконавця в XVII–XVIII ст. зумовило виникнення в цей час нового етапу «самовизначення» музичного твору, що позначилося у посиленні поділу функцій композитора і виконавця.

Принципово важливим щаблем у розвитку особистісного начала композиторів і виконавців, по суті утвердженням особистості *композитора і виконавця*, стала перша половина XIX ст. — епоха романтизму, показником чого стала диференціація естетичного смаку як загальноканонічного феномена на ряд індивідуальних смаків, характерних для видатних діячів музичної творчості (див. щодо цього: [23]). Про становлення в епоху романтизму особистості композитора і виконавця (причому як особистості геніальної) свідчать багато теоретиків і практиків музичного мистецтва того часу [див.: 14; 16 та ін.].

Присутність індивідуальності композитора і виконавця (як правило, з акцентом на індивідуальності композитора) у музичному мистецтві романтичної епохи доводять роботи вітчизняних музикознавців. Так, Б. В. Асаф'єв неодноразово відзначав, що починаючи відлік з Бетховена (мається на увазі Бетховен пізнього періоду творчості — першої третини XIX ст.), музичне мистецтво стало особистісним [2, 8; 4, 99]. Прикметним щодо цього є також зауваження А. А. Адамяна про те, що в «*Marche funebre*» із Третьої симфонії Бетховена (тобто раннього Бетховена, мистецтво якого, власне кажучи, ще належало XVIII ст.) композитор виражає ідею: «Я ридаю разом з усіма». А от Шопен — композитор-романтик — уже висловлює в своєму «*Marche funebre*» з фортепіанної сонати b-moll думку: «Усі люди навколо ридають із мною» [1, с. 319]. Вияв особистості (тобто, як було зазначено вище, єдності свідомості і самосвідомості) композиторів у цей час спостерігалася ніби в двох аспектах: громадянському пафосі, пориваннях в утвердженні гуманістичних ідеалів істинного, достойного існування (що відповідало виявам свідомості творців музичних творів), і виразі ліричних, інтимних почуттів та переживань, часто пов'язаних з деталями життя автора (що відповідало виявові самосвідомості композитора).

Зазначені особистісні вияви композиторів спостерігалися головним чином у межах нових музичних жанрів, що зародилися у цей час. У першому випадку — *симфонічної поеми* (у творчості Ф. Ліста), у другому — *ноктюрна* (у Ф. Шопена), *інтермеццо* (у Р. Шумана), *експромту, музичного моменту* (у Ф. Шуберта) та ін.

Щодо виконавців, то про їхню особистість (єдність свідомості і самосвідомості) свідчить виникнення у розглянуту епоху спеціальної професії музиканта-виконавця, коли музикант був зобов'язаний виконувати (інтерпретувати) музичні твори різних епох, постійно вдосконалювати свою виконавську майстерність (чому служила організація усіляких виконавських змагань, турнірів та ін.) і т. п. Видатними музикантами-виконавцями епохи романтизму були К. Вік, Ф. Калькбреннер, Ф. Ліст, І. Мошелес, Н. Паганіні, С. Тальберг, Ф. Шопен і багато інших.

«Закріплення» особистості композитора і виконавця в музичному мистецтві епохи романтизму виявилось у виразній завершеності музичного твору,

що, зокрема, позначилося в рішучому «розділенні» діяльності композитора і виконавця<sup>5</sup>.

Таким чином, епоха романтизму — епоха «народження» особистості композитора, виконавця і слухача. З цього історичного періоду особистість композитора починає активно взаємодіяти (вступати в «діалог») з особистістю виконавця й особистістю слухача. Наслідком такої взаємодії стало послідовне «розширення особистості» композитора (як, до речі, і виконавця, і слухача), що врешті виявилось у прагненні «злитися з Універсумом». Особливо ця тенденція заявила про себе у ХХ ст. Прикметним у зв'язку з цим є створення багатьма композиторами ХХ ст. музичних творів, в яких відображається всесвітня гармонія: П. Хіндемітом («Гармонія світу»), Дж. Адамсом («Вчення про гармонію»), Ч. Айвзом («Всесвіт»), О. Мессіаном («Від каньйонів до зірок»), С. Губайдуліною («Перцепція») — в академічній музиці; П. Уінтером («Колискова матінки Китихі маленьким тюленим») — у джазі та ін. (Щоправда, найчастіше зазначена тенденція спричинювала повне «розчинення», «знищення» особистості в Універсумі, свідченням чого було «знищення» музики, що виявлялося у «зникненні» музичного твору<sup>6</sup>. Типовими в цьому плані можна вважати твори У. Гассера, Е. Брауна, Ф. Ржевського, І. Соколова — виконані в академічному стилі, а також більшість опусів джазової, рок- і поп-музики.

Отже, ми простежили деякі метаморфози музики в процесі її історичного розвитку. Зрозуміло, нас очікують нові її метаморфози, однак за однієї суттєвої умови: *якщо в музичному мистецтві збережеться особистість* (нагадаємо, чим є єдність свідомості і самосвідомості людини).

1. Адамян А. А. Статьи об искусстве. — М., 1961.
2. Асафьев Б. В. Люлли и его дело // De musica: Временник Отдела Теории и Истории музыки: Вып. 2. — Л., 1926. — С. 5–27.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. — 2-е изд. — Л., 1971.
4. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. — Л., 1981.
5. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. К., 1981.
6. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. — М., 1956. — Ч. 1.

<sup>5</sup> На це «розділення» вказував В. В. Медушевський, підкреслюючи, що з початку ХІХ ст. авторські мелодії «починають оберігатися юридично» [див.: 11, 13]; Д. Г. Терент'єв писав у зв'язку з цим про кінець ХVІІІ ст. [20, с. 19].

<sup>6</sup> Як зазначила О. А. Ручєвська, у деяких різновидах музичного мистецтва ХХ ст. музика виводиться за межі поняття «художній твір» — у поняття «звучання» [18, 186, 191, 196].

7. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. — М., 1982.
8. Иванов-Борецкий М. В. Первобытное музыкальное искусство. — М., 1925.
9. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: Ученик: В 2 т. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1983. — Т. 1. По XVIII в.
10. Материалы и документы по истории музыки: Т. 2. XVIII в. Италия, Франция, Германия, Англия. — М., 1934.
11. Медушевский В. В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. ст. — К., 1988. — С. 5–18.
12. Мерфи А. П. Антропология музыки: Понятия // Homo musicus'95: Альманах музыкальной психологии. — М., 1995. — С. 29–64.
13. Метнер Н. К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). — Paris, 1978.
14. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1.
15. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. — М., 1971.
16. Музыкальная эстетика Франции XIX века: Сборник. — М., 1974.
17. Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. ст. — К., 1988.
18. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. ст. — М., 1976. — С. 146–206.
19. Соколов Э. В. Культура и личность. — Л., 1972.
20. Терентьев Д. Г. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа: Сб. ст. — К., 1988. — С. 18–27.
21. Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. — 1973. — № 11. — С. 103–123.
22. Lenneberg H. The myth of the Unappreciated (musical) Genius // The Musical Quarterly. — 1980. — Vol. 66. — № 2. — P. 219–231.
23. Pazura S. De gustibus: Rozwazania nad dziejami pojecia smaku estetycznego. — Warszawa, 1981.