

УДК 781.2 + 781.6

Олег Анатолійович Безбородько
кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА НОВОГО ЧАСУ ПРО ВПЛИВ РІДНОЇ МОВИ НА НАЦІОНАЛЬНУ МУЗИКУ

У статті розглянуто зародження та розвиток уявлень про вплив національної вербальної мови на музичну діяльність. Виявлено їх зв'язок із загальним музично-естетичним модусом XVIII ст. Доведено, що лінгвістично-інтонаційний шлях осмислення "національного" в музиці втрачає своє значення в естетиці епохи романтизму у зв'язку із занепадом музичної риторики, абсолютизацією музики і виходом на перший план принципу фольклорності як головного критерію національного.

Ключові слова: національна музика, національна мова, музична риторика, теорія наслідування, інтонація.

The article describes the origin and development of the idea that the national language can influence music. Its origins are connected with the general musical and aesthetic mode of the 18th century. The intonational linguistic approach to understanding the concept of "national" in music loses its importance in the Romantic aesthetics due to the decline of musical rhetoric, absolutization of music and preeminence that the folklore obtains as the main criterion of the national spirit in music.

Keywords: national music, national language, musical rhetoric, theory of imitation, intonation.

Попри численність компаративних музично-лінгвістичних досліджень, ідея про вплив національно-специфічного звучання вербальної мови на музичну творчість перебуває на периферії музикознавства. Поряд з тим постановка даної проблеми, що природно випливає з лінгвістично-інтонаційної спрямованості теорії Б. Асаф'єва, зумовлена переосмисленням сучасною наукою уявлень про "національне" в музиці. О. Козаренко, Є. Назайкінський, С. Тишко, В. Холопова та інші дослідники приділяють значну увагу таким чинникам національного музичного стилю, як менталітет, темперамент, характер, мова, релігія і навіть географічні та кліматичні умови проживання. Проте розгляд національного аспекту музично-мовної взаємодії в працях вчених, що розробляють концепцію інтонаційної природи музичного мистецтва, визначається спорадичністю і неповнотою. Недостатньо вивченою залишається історія генезису й еволюції уявлень про вплив національної вербальної мови на музичну творчість. Виявлення причин виникнення, розквіту і занепаду ідеї про взаємозумовленість національної мови і музики в естетиці XVIII–XIX ст. – мета статті.

Думка про відповідність національного складу музики національним особливостям вербальної мови вперше отримала чітке формулювання в "Листі про французьку музику" Ж.-Ж. Руссо: "Будь-яка національна музика зобов'язана своїми головними особливостями мові, і <...> на ці особливості найбільше впливає саме просодія національної мови" [4, 420]. Виданий у 1753 р. памфлет став кульмінаційним моментом "війни буфонів", яку спричинили паризькі гастролі італійської комічної оперної трупи. Як вважає Д. Золтаї, в запеклій полеміці прихильників опери-серія і опери-буф французького та італійського смаку проявилось "протириччя консервативного і прогресивного напрямків, що розмежувалися в ході підготовки буржуазної революції у Франції" [1, 225]. Однак, якими б не були приховані суспільно-політичні витоки оперних дебатів, не можна не визнати, що "сварка буфонів", завдяки своїй винятковій яскравості, становить унікальний для історії приклад зіткнення двох національних музичних культур – італійської і французької – протистояння яких "червоною ниткою проходить через всю історію барокової музики" [6, 131]. Запально виступаючи на захист італійської опери-буф, з її виразною природністю та свободою від притаманних французькій ліричній трагедії сюжетних і театральних умовностей, Ж.-Ж. Руссо обрушується з усією силою свого літературного дару на головне, на його думку, джерело недосконалості французької музики – французьку мову з її "поганою просодією, нечіткою, неясною і неточною" [4, 420].

Аргументація Ж.-Ж. Руссо не була, проте, новою. За п'ятдесят років до "війни буфонів" схожий диспут меншого масштабу привернув увагу європейської музичної громадськості. В опублікованому в 1702 р. "Зіставленні італійців і французів з точки зору музики та опери" французький письменник, історик і мистецтвознавець абат Ф. Рагене "виступив затятим прихильником італійської музики, з особливим захопленням зазначивши перевагу італійського вокального виконавського стилю перед французьким" [5, 34].

Через рік Ф. Лесерф де ля В'євіль – пристрасний шанувальник творчості Ж.-Б. Люллі – видав у якості відповіді брошуру "Порівняння італійської і французької музики", що спонукало Ф. Рагене продовжити полеміку і випустити "Захист зіставлення італійців і французів з точки зору музики та опери". Статті Ф. Рагене і Ф. Лесерфа де ля В'євіля було перекладено на англійську мову в 1709 р., а згодом включено Й. Маттезоном у заснований ним у 1722 р. перший німецький музичний журнал "Critica Musica". Серед доводів на підтвердження переваги різних національних стилів були й оцінки музичальності мови. Так, абат Ф. Рагене стверджував, що в італійців багато звучних голосних, в той час як у французькій мові "половина голосних німі і майже беззвучні; звідки випливає передусім неможливість виконання приємних для слуху каденцій і пасажів на складах, що містять ці голосні" [9, 117].

Певно, не без впливу французької полеміки Дж. Аддісон закликає англійських композиторів початку XVIII ст. не наслідувати рабськи італійському речитативу, а "використовувати багато його ніжних відхилень відповідно до своєї рідної мови" [11, 149]. Критик відзначає у просодії різних мов кардинальні відмінності, що зумовлюють несприйнятливості представників одного народу до музики іншого народу. Так, передані в музиці італійські інтонації запитання або захоплення подібні до гнівної інтонації в англійській мові. Це часто вводило в оману лондонську публіку. Мовну інтонацію Дж. Аддісон розглядає як найбільш значний прояв національного темпераменту. Англійці очікують, що "герой вдарить свого гінця, коли він задає тому питання; або думають, що він свариться зі своїм другом, коли він лише бажає тому доброго ранку" [11, 149]. У свою чергу "італійські музиканти не можуть погодитися з палким ставленням англійців до творів Перселла і визнати, що його мелодії чудово підходять до його слів, оскільки обидві нації не завжди виражають ті самі пристрасті тими самими звуками" [11, 149]. Дж. Аддісон не обмежує ці спостереження лише речитативом, їх "може бути застосовано до всіх наших пісень і арій загалом" [11, 150]. Знаменно, що як приклад "розумного" підходу до втілення в музиці мовних інтонацій наведено особистість Ж.-Б. Люллі – італійця, який зумів, на думку англійського спостерігача, перенести досягнення рідного мистецтва на інший ґрунт і внаслідок "знання духу народу, настрою його мови" створити для французів досконалу музику, що "дуже добре пристосована до їх вимови і акценту" [11, 150].

Очевидно, що ідеї про вплив національних особливостей вимови на процес складання і сприйняття музики широко циркулювали в Європі вже на початку XVIII ст. Знадобилися, однак, сміливість думки, відточеність стилю і полемічний запал Ж.-Ж. Руссо, щоб органічно вписати ці уявлення в розгорнуту теорію мови і музики, що стала знаковою для свого часу, а в деяких аспектах не втратила свого значення і донині. Слідом за Ф. Рагене, французький філософ пише про звучність італійської мови і виокремлює її з усіх європейських мов як найбільш придатну для музики, "бо ця мова найніжніша, найдзвінкіша і найгармонійніша і найчіткіша за наголосами, а ці чотири якості найбільш зручні для наспіву" [4, 423]. Автор "Листа про французьку музику" не задовольняється простим переліком і вдається до своєрідного фонологічного аналізу властивостей, що забезпечують музичальність італійської вимови. Ніжність італійського мовлення він пояснює простотою артикуляції, рідкістю поєднань декількох приголосних поспіль і відсутністю в них грубості, наявністю великої кількості складів, що сформовані з одних голосних, частотою елізій, які додають вимові плинність і плавність. Звучність зумовлено розкоштністю більшої частини голосних, відсутністю складних дифтонгів і носових голосних, легкістю вимови, що дозволяє краще виділяти звучання складу, яке внаслідок цього стає чітким і повним. Виняткова гармонійність італійської мови полягає в широті діапазону і можливості вибору різних звуків. На доказ цього положення Ж.-Ж. Руссо наводить дві строфи з Т. Тассо. У першій з них численні рокітливі "r" підкреслюють суворість змісту, у другій створенню спокійного, споглядального настрою допомагає велика кількість м'яких "l". Філософ протиставляє легкість італійської вимови французькій просодії і жалкує про необхідність, для вираження суворого характеру, "нагромаджувати приголосні всіх видів, які роблять артикуляцію утрудненою і грубою, що затримує хід співу і часто уповільнює темп музики саме в тих випадках, коли зміст слів вимагає найбільшої швидкості" [10, 158]. У ході подальшого аналізу характерних особливостей італійського і французького оперного речитативу, а також монологу Армиди з однойменної опери Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ж. Руссо критикує стиль творця французької ліричної трагедії та його послідовників за повну невідповідність модуляціям французької мовної інтонації і в полемічному запалі робить висновок, що у французів "немає музики і не може бути, а якщо колись і буде, тим гірше для них" [10, 203].

Незважаючи на всю курйозність останнього твердження, не можна не відзначити, що "Лист про французьку музику" був однією з найбільш цікавих і оригінальних спроб дослідження проблеми національної своєрідності музики та її чинників у передромантичну добу. У своїх пізніших творах – романі "Юлія, або Нова Елоїза", трактаті "Дослід про походження мов, в якому йдеться про мелодію і музичне наслідування", "Музичному словнику" – мислитель вибудовує струнку філософсько-естетичну концепцію, що сплавляє в одне ціле ідеї про наслідувальну сутність музичного мистецтва, про єдине походження музики і мови з імітації людських пристрасей, про пріоритет мелодії, як основного джерела музичної виразності, про залежність національного характеру музики від особливостей мовної інтонації.

Відголоси доктрини Ж.-Ж. Руссо про вплив мовної просодії на музичну здатність нації можна простежити у багатьох авторів другої половини XVIII – початку XIX ст., в працях яких міркування про особливу мелодійність італійської мови порівняно з іншими європейськими нарідками стають загальними. Так, Е. Артеага серед причин надзвичайного розквіту в Італії уміння "змінювати голос на тисячу ладів з великим мистецтвом і тонкістю" називає "м'яку і мелодійну мову" [4, 155]. Ч. Берні в "Музичних подорожах"

також віддає першість у вокальному мистецтві італійцям, але визнає пріоритет німців в музиці інструментальній, що пояснює мовними розбіжностями. На відміну від італійської, більш сприятливої "для музики, ніж мова будь-якого іншого народу", мова німців, на думку англійського музикознавця, "належить до мов, найменш придатних для музики, <...> тому природно, що тут займаються головним чином інструментальною музикою" [4, 603-604]. На особливості мовної просодії як на один з основних чинників істотних відмінностей між італійською та німецькою музикою вказує і Г.-В.-Ф. Гегель. Німецький філософ зазначав, що "південні мови, особливо італійська, надають більший простір для різноманіття ритму і живого плину мелодії" [3, 169].

Лінгвістично-інтонаційний шлях осмислення національного в музиці втратив, проте, свою актуальність з епохою романтизму, попри те, що саме для романтичної естетики характерне "культування національних елементів, відродження національних традицій, любовне звернення до народних мелодій, жанрів, обрядів і звичаїв" [7, 7]. Даний парадокс можна пояснити кількома причинами.

На середину XVIII ст. в європейській культурі вже понад півтора століття розвивалася традиція музичного конструювання за законами ораторського мистецтва. Разом з пануючими в добу класицизму поглядами на музику як на наслідування природі музично-риторична традиція зумовила пильну увагу теоретиків Просвітництва до музично-мовних інтонаційних зв'язків. Так, Дж. Ріккати пояснює здатність музики втілювати порухи душі можливістю "за допомогою музичних звуків наслідувати тим змінам, що в природній мові виражають найпристрасніші почуття" [4, 133]. "Прообразом співу" називає людську мову Д. Дідро. Філософ вважав безперечним, що мовні "інтонації є розплідником мелодії" [4, 478]. На теорії наслідування ґрунтується позиція Ж.-Ж. Руссо і в славнозвісній суперечці з Ж.-Ф. Рамо про пріоритет мелодії чи гармонії. Видатний французький композитор заслужив славу музичного теоретика, заклавши у своїх трактатах основи сучасної теорії гармонії. Його погляди характеризує висловлювання: "Сама гармонія завжди веде нас, а не мелодія" [4, 412]. Для Ж.-Ж. Руссо закони гармонії не виконують наслідувальної функції, необхідної для того, щоб музика могла вважатися мистецтвом. Вони самі містяться в природі, вони самі і є природа. Для виразності ж потрібна мелодія, "що наслідує звучанню мов і зворотам кожного діалекту для відображення певних порухів душі" [4, 430].

Наприкінці XVIII ст. музичне мистецтво поступово звільняється від визначального впливу риторичних принципів. Музика перестає бути "мовою звуків" (Н. Арнокур). Мало того, у зв'язку з розвитком інструментальних і симфонічних жанрів музика "абсолютизується". Вона не тільки наслідує, будь-то явищам природи або голосу людини (як у Ж.-Ж. Руссо), не тільки зображує різні людські почуття (як того вимагала теорія афектів), а й стає здатною виражати значні і глибокі за своїм змістом ідеї, концепції і погляди. Відповідно до цих двох чинників само собою зрозумілий для більшості музикантів попередніх двох століть безпосередній зв'язок музики і слова (при цьому слова вимовленого) втрачає в XIX ст. свою обов'язковість.

Через два століття після вищенаведеного спостереження Ч. Берні Л. Мазель розрізняє на більш високому рівні узагальнення переважне вокальне начало італійської музики і німецький інструменталізм: "В Італії сформувався гомофонний склад, що мав у народній мелодії цієї країни більше передумов, ніж у фольклорі інших країн, виникли і розцвіли опера, стиль співу *bel canto*, жанр сольного інструментального концерту. Музична ж культура країн німецької мови, де разом з розвитком гармонічного мислення більшою мірою, ніж в Італії зберігалися поліфонічні традиції і вироблялися складні інструментальні форми, розповсюдила функціонально гармонійні закономірності невеликих гомофонних побудов на великі тонально-модуляційні плани, на логіку конфліктного і динамічного розгортання музичного цілого" [2, 478-479]. Звернемо увагу на те, що для пояснення фундаментальних розбіжностей між італійською і німецькою музичними культурами вітчизняний музикознавець апелює до народної творчості. У цьому він продовжує традицію, що виникла у XIX ст. з повсюдним розвитком національних композиторських шкіл, представники яких згідно з естетикою романтизму черпали натхнення з фольклору. Основним критерієм національного для них стає принцип близькості до народного мистецтва. Дослідник ранньокласичної гармонії М. Етінгер наводить показову думку польського музикознавця С. Лобачевської, яка вважала, що "основами національного стилю є: використання інтонацій селянського фольклору (наприклад, у Глінки), опора на традиції фольклору всіх верств народу (Шопен), зв'язок з більш ранніми традиціями професійної музики свого народу (наприклад, звернення Дебюссі до творчості французьких клавесиністів), втілення народних музичних традицій у їх сукупності (Верді) і, нарешті, розквіт у межах даної національної культури особливих жанрів і форм, не відомих до того в інших народів (наприклад, у Шуберта)" [8, 26-27]. Як бачимо, зв'язок з народним мистецтвом або з віддаленою у часі і майже забутою професійною творчістю (що теж цілком відповідає духу романтизму) є основний показник національної характерності музики. Не дивно, що усіх наведених як приклади композиторів, за винятком Дебюссі, слід віднести до романтиків. Коли ж подібні критерії застосовують до інших епох (наприклад, до музичної творчості XVIII ст.), робиться природний висновок, що "національні риси мистецтва цього періоду виражені слабо" [8, 27].

У другій половині XX ст. внаслідок розширення сфери інтересів магістрального музикознавства та усвідомлення недосконалості звичних методів аналізу для розгляду феноменів музики старовинної, авангардної, масової та неєвропейської, стала очевидною історична відносність багатьох народжених у романтичну добу критеріїв і установок. Теза Ж.-Ж. Руссо про те, що "вимова визначає мелодію кожної нації" [4, 438], виявилась майже забутою музикознавцями XIX – XX ст., які визначали національну характерність музики іншими, набагато більш зримими критеріями. Втім, у постулаті французького

мислителя слід убачати не тільки один з найбільш яскравих проявів музичної естетики XVII–XVIII ст., а й можливе знаряддя аналізу, що, інтегроване в сучасний методологічний арсенал музикознавства, здатне пролити нове світло на розуміння національно-стильових особливостей музичної творчості як відповідного історичного періоду, так і інших епох.

Історико-естетичну зумовленість виникнення і подальшого занепаду даної ідеї виявляє аналіз критики музично-теоретичних поглядів Ж.-Ж. Руссо французьким письменником і композитором М. Шабаномом. У виданому в 1785 р. трактаті "Про музику у власному розумінні слова і в зв'язку з її ставленням до мовлення, мов, поезії і театру" він стверджує, що музика "відрізняється від мови; вона розвивається за своїми власними законами і не залежить від вимовляння слів" [4, 487]. Аргументацію критики багато в чому побудовано на неможливості застосування тези Ж.-Ж. Руссо до музики інструментальної, поступове відокремлення якої впродовж XVIII ст. знаходить своє відображення в музичній естетиці М. Шабанона. Остання є значний крок на шляху до музичного романтизму, вона пориває з багатьма традиціями барокової і ранньокласичної музики. М. Шабанон відкидає раціоналістичні ідеї просвітників про наслідувальну сутність мистецтва і говорить про різноманітні невиразні відчуття, що їх музика викликає і, "наскільки це їй доступно, уподібнює різним нашим почуттям" [4, 528].

Варта уваги також повна відмова від законів музичної риторики. М. Шабанон заперечує, що добре зображувані ораторські наголоси є "одним з головних джерел виразності в музиці", і закликає музикантів нехтувати рекомендаціями Ж.-Ж. Руссо "вивчати граматичну вимову, ораторську або пристрасну вимову, діалектичну вимову і лише після цього музичне виконання" [4, 514]. Як основні аргументи проти постулату Ж.-Ж. Руссо М. Шабанон наводить невідповідність музично-стильових і мовних змін у межах однієї національної культури та історичного періоду, а також спільність мови музики, як і мови інших мистецтв, для всієї Європи. Незаперечним фактом є для М. Шабанона те, що "у всій Європі існує одна єдина музика. Ця спільна мова нашого континенту при переході від одного народу до іншого змінює лише якийсь відтінок у вимові, тобто в методі виконання музики" [4, 525]. Припускаючи все ж, що "музика в різних народів дійсно відзначається якимись важко вловимими характерними особливостями" [4, 522], французький естетик не сприймає руссоїстські пояснення національної характерності музики, що ґрунтуються на теорії наслідування і музично-риторичній традиції. У пошуках шляхів вирішення цієї складної проблеми він пропонує "здійснити музичну подорож по всьому світу" для того, щоб навчитися "визначати тип музики залежно від вдачі народу, від його характерів, від мови, від методу, що застосовується в інших мистецтвах" [4, 523], і тим самим передбачає появу музичної етнографії.

Передромантичні погляди М. Шабанона відображають грандіозні зміни, що відбувалися в музичній теорії та практиці протягом другої половини XVIII ст. Поступове збільшення значення великих інструментальних жанрів, яким було призначено домінувати на музичній сцені в наступному столітті, відмова від музичної риторики, перехід від раціоналізму теорії наслідування до романтичних концепцій, що оперують "невиразними відчуттями", прагнення позбутися позамузичних теоретичних і практичних орієнтирів і визначити іманентні закономірності музичного розвитку, звернення до народної музики як до головного джерела національної своєрідності – ось ті чинники, через які ідея інтонаційної природи музики Ж.-Ж. Руссо, а разом з нею і оригінальне вирішення питань національного генезису музичних явищ "не була розвинена його сучасниками і лише тепер отримує своє справжнє визнання" [4, 41].

Використані джерела

1. Золтаи Д. Этнос и аффект : история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Денеш Золтаи ; пер. с нем. Т. Длугач, И. Науменко. — М. : Прогресс, 1977. — 372 с.
2. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1972. — 616 с. : нот.
3. Музыкальная эстетика Германии XIX века : антология : в 2 т. / сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1981 — 1982. — (Памятники музыкально-эстетической мысли). — Т. 1. — 1981. — 415 с.
4. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков / составл. текстов и общ. вст. статья В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1971. — 688 с.
5. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дис. на соискание учен. степени. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Симонова Элеонора Рауфовна. — М., 2007. — 41 с.
6. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : шлях до нового розуміння музики / Николаус Харнонкурт ; [пер. з нім. Г. Куркова]. — Суми : Собор, 2002. — 181, [3] с.
7. Шахназарова Н. О национальном в музыке / Н. Шахназарова. — Изд. 2-е, исправл. — М. : Музыка, 1968. — 86, [1] с.
8. Этингер М. Раннеклассическая гармония : исследование / М. Этингер. — М. : Музыка, 1979. — 310 с.
9. Raguene F. Die Parallele : eine Vergleichung zwischen den Italianern und Franzosen betreffend die Music und Opern / Abbé Raguene ; [übersetzt von J. Matteson] // Critica Musica : Reprint der Ausgabe Hamburg 1722-1725 : [in 2 Bände] / Johann Matteson. — Laaber : Laaber, 2003. — Bd. 1. — S. 91-166.
10. Rousseau J.-J. Lettre sur la musique française / Jean-Jacques Rousseau // Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau, mises dans un nouvel ordre, avec des notes historiques et des éclaircissements par V. D. Musset-Pathay. — Paris : P. Dupont, 1824. — Vol. 11. — P. 141-204.
11. The Spectator : in 8 vol. / with introduction and notes by George A. Aitken. — London : John C. Nimmo, 1898. — Vol. 1. — XLVII. — 422 p.