

М. В. Сальникова

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ТЕМПЕРАМЕНТА В МУЗЫКЕ

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

В центре внимания статьи оказываются эстетические закономерности темперамента, художественно воплощенного в музыке.

The article is focused on aesthetic regularities of temperament incarnated in music.

В настоящей статье темперамент рассматривается в определенном ракурсе: как художественно воплощенный в музыке, т. е. как музыкально-художественный феномен.

Природа последнего сложна. Она включает психологическую, эстетическую и специфическую музыкально-художественную составляющие. В данной статье внимание

сосредоточено на эстетических закономерностях темперамента в музыке.

Исходя из того, что темперамент изначально является психологической особенностью человека, оттолкнувшись от ключевых теоретических положений психологии. Обобщая разработки психологов (труды А. Асмолова, В. Небылицына, В. Русалова, П. Симонова, С. Рубинштейна, Я. Стреляу, Б. Теплова), можно констатировать, что темперамент характеризует энергетический аспект протекания психических процессов, а основными показателями темперамента являются общая психическая активность (в свою очередь, сказывающаяся в жизненном тоне человека, его речевой и двигательной моторике) и эмоциональность (проявляющаяся в особенностях разнообразных аффектов и настроений). Кроме того, разнообразные жизненные проявления темперамента поддаются классификации. Последняя включает четыре типа: холерический, флегматический, меланхолический и сангвинический¹.

Музыка в немалой степени опирается на жизненные прообразы, в том числе убедительно запечатлевает все существенные стороны темперамента, отмеченные выше. При этом, основываясь на трудах эстетиков и музыковедов (Ю. Борева, В. Бычкова, О. Кривцуна, В. Бобровского, В. Медушевского и др.), мы приходим к выводу о том, что музыкально-художественное воплощение темперамента подчиняется определенным эстетическим закономерностям искусства. Как и любой жизненный материал, темперамент проходит сквозь «эстетические фильтры» художественных реалий.

Ясно, что темперамент неминуемо опосредуется самой звуковой формой музыки, т. е. материалом музыки как искусства – музыкальными звуками.

Темперамент воплощается в музыке посредством особым образом организованной музыкальной формы (композиции), которая обладает своими специальными

правилами построения. Здесь важным становится понимание того, что логика расположения музыкального материала отнюдь не всегда непосредственно отражает логику протекания психических процессов в жизни. Особенности этих процессов, в которых отражается темперамент, могут быть в музыкальном произведении «разложены» на составляющие, на различные характерные грани образа и упорядочены в разных разделах формы, и только при целостном восприятии всех этапов музыкального становления возникает образ темперамента. Здесь музыкальное воплощение темперамента подчиняется общему правилу искусства, согласно которому жизненные формы предстают в художественном произведении в «переплавленном» виде, ибо «из „вещества жизни” – разрозненного, эклектичного, лоскутного – художник создает „вещество формы”»².

Музыкальное запечатление темперамента подчиняется действию эстетических принципов индивидуализированного обобщения, *pars pro toto* («часть против целого», *лат.*), ассоциативности. Так, жизненные черты темперамента предстают в музыкальном произведении в своем концентрированном виде (обобщенно), но каждый раз в уникальной форме (индивидуализированно), благодаря чему, например, одновременно схожими и своеобразными оказываются холерические образы в «Весенних водах» Рахманинова, а также Мефистофеля в куплетах из оперы Гуно «Фауст» и лирического героя шумановского «Порыва», сангвиники из одноименного вальса И. Штрауса-сына и из «Болтуньи» Прокофьева и т. д.

Темперамент может оказываться запечатленным через заостренную подачу какой-либо одной из своих примет (принцип *pars pro toto*), например через особенности речи, как в той же «Болтунье», а также в Трио-сонате для двух скрипок и баса «Разговор сангвиника с меланхоликом» К. Ф. Э. Баха, где,

согласно намерению композитора, две скрипки представляют два психологических типа и, подражая выразительности человеческой речи, ведут оживленный «спор», или же через двигательную пластику, как сангвиник Арлекин и флегматик Пьеро из шумановского «Карнавала». Характеристическая заостренность принципа *pars pro toto* дополняется действием другой закономерности – ассоциативности, сообразно с которой художественно метко и убедительно запечатленная композитором сторона темперамента («часть») «запускает» цепь резонирующих с ней представлений, достраивающих облик темперамента до «целого». Так, например, неторопливость движений неуклюжего Пьеро ассоциируется со спокойным состоянием духа инертного флегматика, а подвижность Арлекина – с присущими сангвинику жизнерадостным настроением и высоким жизненным тонусом.

Особенностью музыки является то, что запечатлеваемый в произведении «субъект» («носитель» темперамента) способен обладать весьма различными степенями определенности: им может быть конкретный оперный персонаж или же некий, более или менее «осязаемый», лирический герой произведения, отражение автора (как, например, в случае с флорестановским и эвзэбиевским началами, с которыми идентифицировал себя Шуман)³. Кроме того, в соответствии со спецификой музыкального искусства, темперамент может представать как «чистый субстрат» жизненного темперамента, максимально абстрагируясь от конкретики реальной действительности (например, в инструментальной музыке), ибо музыка выражает «только квинтэссенцию жизни и ее событий, а не сами события»⁴.

Творя образ темперамента, музыка оставляет за собой право на художественный домысел, на отход, по выражению Ф. Шалляпина, от «протокольной правды» жизни, на свой собственный взгляд. Таким образом, темперамент в музыке не только ото-

бражается, но и художественно интерпретируется, проходя сквозь субъективность авторского отношения и неся на себе печать эстетических пристрастий той или иной музыкальной эпохи. Так, например, в рондо-каприччио «Ярость по поводу утерянного гроша» Л. Бетховен с юмором представляет нашему вниманию аффективного холерика через свойственную ему эмоциональную реакцию гнева. Комичность ситуации рождается из очевидного несоответствия между незначительностью повода – потерей гроша – и силой произведенного этим «событием» впечатления. В силу субъективности искусства порой весьма различными оказываются трактовки одного и того же типа темперамента в разные эпохи. Это видно из того, сколь поразному предстают образы холерического типа в знаменитой арии Царицы Ночи «Ужасной мести жаждет мое сердце» из третьей картины второго действия оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и в пьесе № 153 из «Микрокосмоса» Б. Бартока (из «Шести танцев в болгарских ритмах»). Разным оказываются градус экспрессии, оттенки воплощаемой эмоциональной модальности, соответствующие эстетическим чувствам того или иного времени. Высоко эстетизируется аффект гнева, атрибутирующий холерический темперамент в арии Моцарта. В пьесе же Бартока в запечатлении холерического начала ощутимы обертоны брутальности. Ударная атака звукоизвлечения, жестковатость акцентированных аккордов, напористость ритма и темпа – таковы образно-звуковые качества этой пьесы Бартока, созвучные художественным явлениям музыки XX в.

Отрываясь от «земных корней», но сохраняя личностный характер, в обобщенном виде в своих сущностных чертах темперамент предстает в музыке в особой – художественной – форме, обретая эстетическое измерение своего бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ При этом типология позволяет описывать и своеобразие «смешанных» темпераментов, особенности которых совмещают в себе черты разных типов.

² *Кривцун О.* Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 1998. С. 14.

³ Перечисленные ипостаси «носителя» темперамента, как мы видим, могут совмещаться в разных образных пластах одного произведения.

⁴ *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // О воле в природе. Мир как воля и представление / Пер. с нем. М. Левиной; Сост. и коммент. И. Нарского и Б. Мееровского. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 370.