

Н. М. ДИДЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**МУЗЫКАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ РАННЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ
(на примере Трио-сонаты
«Диалог Сангвиника с Меланхоликом» Ф. Э. Баха)**



Как известно, процесс формирования и развития интонационного мышления современного музыканта-профессионала неразрывно связан с освоением культурного наследия в сфере интерпретирующей деятельности. При этом подразумевается, что любое истолкование художественного произведения характеризует в равной степени две эпохи – создавшую упомянутое произведение и породившую соответствующее истолкование. Полноценное осмысление интерпретаторской концепции невозможно без освоения «картины мира», обусловившей уникальность, неповторимость интерпретации. Но *вторичное* «погружение» – из посредствующего контекста (скажем, «эталонной» грамзаписи, «образцовой» редакции нотного текста и т. п.) в контекст самого произведения – представляется крайне сложным и малопродуктивным занятием. Прямое и непосредственное общение «композитор – истолкователь» несравненно более перспективно и увлекательно, ибо предполагает равноправный *диалог с автором* на основе избранных последним для себя определённых законов.

Осмысление различных типов слухового восприятия и мышления, свойственных историческим эпохам и отдельным композиторам, закономерно приводит учащегося к мысли о создании *собственной*, не копирующей никого из предшественников, реконструкции текста, определяет желательную интенсивность интонационно-слуховой деятельности, благодаря которой возможно полноценное саморазвитие музыканта. Следует подчеркнуть, что зрению в рассматриваемом процессе принадлежит исключительно важная роль, обусловленная необходимостью изучения *графического образа произведения*. В особенности плодотворным оказывается знакомство с факсимильными публикациями, где в точности воспроизведён облик авторской рукописи или подготовленного самим композитором первого печатного от-

тиска. Пространство текста: широта или компактность изложения, тесситурные границы, способы группировки длительностей и распределения голосов на каждом нотном острове, способы расстановки исполнительских ремарок, – эти и другие детали могут дать, при умении *зряче* обращаться с нотным источником, весьма обширную информацию, что развивает возможности профессионального «умного зрения». Помимо прочего, текст зачастую содержит крайне существенные детали (посвящения, эпитафии, цитаты, монограммы, подтекстовки фрагментов в инструментальной музыке), сплошь и рядом не замечаемые исполнителями. К тому же степень подробности авторских ремарок («очищенность» произведения от комментариев либо, наоборот, перегруженность ими), при соотношении с мировидением конкретной эпохи, может подсказать предполагаемого адресата сочинения и определённую степень свободы интерпретатора в связи с этим...

В качестве учебной дисциплины, благоприятствующей органическому сопряжению названных аспектов профессиональной деятельности, может быть избран традиционный вузовский курс сольфеджио, что обуславливается его практической направленностью. Необходимость же более тесного сопряжения курса с художественной практикой влечёт за собой устремлённость к исторически обусловленным принципам интерпретаторского прочтения музыкальных произведений XVIII–XIX веков. Такой подход призван способствовать целенаправленному и продуктивному «диалогу» с наиболее значимой частью сегодняшнего концертного и педагогического репертуара. Основополагающая роль в этом процессе закономерно отводится интонационному мышлению современного музыканта – испытанному Вергилию творчески мыслящего артиста-концертанта, педагога, исследователя. По нашему убеждению, именно здесь коренится возмож-

ность и успешного выхода из «дидактических лабиринтов», и постижения фундаментальных особенностей новоевропейского инструментализма различных эпох.

К примеру, постигая приоритетные особенности музыкального мышления в XVIII столетии, надлежит учитывать специфику обозначенной эпохи – её «пограничное» местоположение, историческую роль «перехода» от многовекового господства бесписьменной культуры к несомненному доминированию письменной (на протяжении последних 200 лет). Насколько существенными являются черты указанной «переходности» для Века Просвещения? В качестве образца представляется возможным рассмотреть инструментальное сочинение одного из крупнейших мастеров названного периода – Трио-сонату c-moll, Wq 161 «Диалог Сангвиника с Меланхоликом» Филиппа Эмануэля Баха. Приводимый ниже ряд дихотомий («социолого-культурологических различий» между освещаемыми системами, по У. Онгу) явственно корреспондирует с художественным мирозерцанием Ф. Э. Баха и его инструментализмом:

– *аддитивность – субординация*: «Устное изложение как тип организации материала, в отличие от письменного, лишено чёткого синтаксического соподчинения членов предложения. Постоянные повторы устной речи создают замкнутую концентрическую структуру, тогда как письменность – упорядоченно-линейную» (цит. по: [5, с. 221]). Сопряжённость рассматриваемых типов структурирования в «пограничную» эпоху реализуется благодаря своеобразному двуединству акустических музыкальных текстов: традиционная значимость орнаментированных повторений уравнивается целеустремлённостью линейного развёртывания композиционной структуры (в этом плане показательно взаимодействие черт старосонатной формы и фуги, характерное для финальной части упомянутой Трио-сонаты «Сангвиник и Меланхолик»);

– *накопление – аналитичность*: «Опора на формулы, т. е. использование экспрессивных и ритмических средств-клише служит воспроизведению некоторого опыта, а не исследовательски-познавательному движению авторской мысли, как в научном тексте» (цит. по: [5, с. 221]). Общеизвестна приверженность европейских музыкантов XVIII века сформировавшимся ранее принципам «художественной риторики», – последние «воспроизводят некоторый опыт» ренессансной и раннебарочной культуры, зафиксированный в «средствах-клише» и «формулах». Вместе с тем, эпохе Просвещения несомненно свойственна устремлённость

к индивидуализации музыкальной лексики, переосмыслению и развитию традиционных риторических норм. Отмеченному процессу благоприятствуют и актуальные эстетические установки, связанные с «инвенторством» (см.: [4, с. 43–48]), и ярко выраженные исследовательски-«познавательные» тенденции в творчестве целого ряда композиторов. Например, в указанной Трио-сонате c-moll Ф. Э. Баха обнаруживается склонность к индивидуализированному преломлению традиций «художественной риторики» исходя из нетривиального программного замысла и развёртывания соответствующего сюжета;

– *избыточность – точность*: «Однозначность, точность, экономичность языковых средств порождены письменным языком. Избыточность сообщения неизбежна при хранении опыта в живой памяти и его устной передаче между поколениями» (цит. по: [5, с. 221]). Теснейшая связь музыкального произведения XVIII века с бесписьменной культурой обуславливается многовариантностью соответствующих акустических «версий», продуцируемых исполнителями – инструменталистами и вокалистами. Артикуляционно-штриховой «рельеф» многоголосной ткани, орнаментальные видоизменения реприз, художественно целесообразные расшифровки авторских «схем» и «конспектов» (цифрованного баса, аккордовых фигураций, «загадочных» канонов etc.). каденционные дополнения и связки между разделами по-прежнему относятся к числу нефиксируемых («избыточных») элементов подобного «сообщения». Наряду с этим, обнаруживается тяготение к «рационализации» интерпретаторского процесса, реализуемое в многочисленных «школах» и практических руководствах. Среди них особое место принадлежит «Опыту истинного искусства клавирной игры» Ф. Э. Баха, ныне – общепризнанной «энциклопедии» западноевропейского инструментализма рассматриваемого периода (см.: [1, с. 12–13]);

– *консерватизм – новаторство*: «Включение в устную традицию принципиально новых формул и фактов затруднено приверженностью к прошлому опыту. Явной ориентации на будущее бесписьменное сознание, в отличие от письменного, не знает» (цит. по: [5, с. 221]). Для наследия Ф. Э. Баха, сохраняющего устойчивые преемственные связи с «прошлым опытом», в целом характерен подчёркнутый динамизм. Общеизвестен значительный вклад композитора в развитие важнейших инструментальных жанров – концерта, сонаты, фантазии. Интерес Ф. Э. Баха к разнообразным творческим «экспериментам» запечатлелся и в Трио-сонате c-moll,

датируемой 1762 годом и фактически предвосхитившей более поздние опыты «музыкальной физиогномики» (от «Бури и натиска» до «портретных галерей» Р. Шумана);

– *патетичность (агонистичность) – нейтральность*: «Устное сообщение эмоционально окрашено и суггестивно. Современный текст более очищен от побуждения и ориентирован на “чистую” информацию» (цит. по: [5, с. 221–222]). Подчеркнутая «эмоциональная окрашенность» – важнейшая черта графических музыкальных текстов XVIII века, предопределяемая очевидными связями тогдашней нотоиздательской практики с рукописной традицией. Начертаниям штилей, вязок, лиг, акцентов, орнаментальных «аббревиатур» и других составляющих нотного текста в указанную эпоху была свойственна видимая «экспрессивность». Обозначенная специфика нотных изданий, таящих в себе выразительные «интенции», безусловно, учитывалась Ф. Э. Бахом. В частности, его Трио-сонате *c-moll* сопутствовал авторский программный комментарий, намечающий основные вехи развёртывания избранного сюжета – «Диалога Сангвиника с Меланхоликом». Однако вдумчивый и наблюдательный музыкант, сопоставив начальные разделы I части и финала, мог бы – в общих чертах, разумеется, – охарактеризовать эту программу до ознакомления с ней и нотным текстом всей Трио-сонаты! Проницательность такого рода, с одной стороны, обуславливалась надлежащими познаниями в музыкально-риторической «диспозиции», с другой, – обширным «ассоциативно-изобразительным потенциалом» прижизненного издания рассматриваемого цикла;

– *эмпатийность (соучастие) – дистанция*: «Непосредственная коммуникация как регулятор межличностных отношений служит инструментом идентификации и группового объединения. Напротив, в опосредованной коммуникации силён эффект разграничения позиций» (цит. по: [5, с. 222]). Не будет преувеличением заметить, что наследие Ф. Э. Баха и его современников выступает показательным образцом многоуровневой коммуникации, как «непосредственной» (в общении ученика с педагогом, исполнителя – с его партнёрами по музицированию, например, в процессе разучивания и сценического воплощения Трио-сонаты *c-moll*), так и «опосредованной» (создателя музыки – с её интерпретатором или же последнего – с авторами предшествующих «звуковых версий» конкретного текста). При этом, в отличие от распространенных сегодня коммуникативных «моделей» исполнительской деятельности, «пограничная» эпоха демон-

стрирует особенно тесное и плодотворное взаимодействие описываемых сфер. В частности, «межличностные отношения» потенциальных исполнителей Трио-сонаты *c-moll* корреспондируют с объявленным «сценарием» воображаемой коммуникации баховских персонажей. Педагог, направляющий действия ученика – интерпретатора данного цикла, сам оказывается «учеником» Ф. Э. Баха благодаря постоянному «общению» с вышеназванным трактатом «Опыт истинного искусства клавирной игры».

Наконец, «виртуальная» коммуникация современных музыкантов с Меланхоликом и Сангвиником, рождённая фантазией автора, по сути, включает в себе «тайнство узнавания». Фигура Меланхолика, для культурной традиции Средневековья и Ренессанса – олицетворение художественно-артистического типа личности, в данном случае обретает плоть и кровь. О приступах меланхолии, посещавших Ф. Э. Баха и сопровождавшихся клавирными импровизациями необычайной силы эмоционального воздействия, свидетельствовали авторитетные знатоки и ценители клавирного искусства [2, с. 235–236]. Не случайно, записав одну из «меланхолических импровизаций», композитор снабдил ее исповедальным названием «Чувства Ф. Э. Баха» (см.: [3, с. 51])... Как видим, программный замысел в характеризуемой ситуации наделяется чертами автобиографичности: «Пытаясь передать полноту человеческого существования, графический рассудок превращается в симптомологию. Гуманитарный текст говорит о загадочной жизни <...> Между формальным и незафиксированным существует равновесие. Личность остается не только в очевидных фактах, но и в *проходящих состояниях*, которые надо не устанавливать – *припоминать и разгадывать*» ([5, с. 230]; курсив наш. – Н. Д.).

Отметим, кстати, что условное «равновесие... между формальным и незафиксированным», присущее XVIII веку в целом как «пограничной эпохе», сохраняет ключевую роль и в дальнейшем развитии письменной культуры. «После эмоционально-смысловой памяти, которая вызрела в пределах бесписьменной технологии, новые формы мнемической функции создаются под эгидой письменности», – указывает цитируемый исследователь [5, с. 223]. Наряду с этим, художественное воссоздание «стихии непосредственного человеческого контакта» (пусть даже упрощённо-«схематизированное», как в «Диалоге Сангвиника с Меланхоликом») по-прежнему апеллирует к законам устной, «непосредственной» коммуникации. «Хотя некоторая стереотипизация устного общения характерна для высокописьменной цивили-

зации, принципиальное соотношение двух главных способов консолидации человеческого опыта (подразумеваются *ars memorativa* и *ars scribendi*, “искусство памяти” и “искусство письма”. – Н. Д.) едва ли может измениться. Новейшее искусство, суггестивная педагогика,

психоанализ по-разному продолжают древнее искусство воспоминаний» [5, с. 231]. Отсюда проистекает безусловная актуальность вышеперечисленных проблем как для современных музыковедов, так и для отечественной дидактики в освещаемой сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бах Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. СПб.: Earlymusic, 2005. Кн. I. 169 с.
2. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии и Германии. М.–Л.: Музыка, 1967. 292 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М.: Композитор, 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. 377 с.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
5. Шкуратов В. Психика. Культура. История: Введение в теоретико-методологические основы исторической психологии. Ростов н/Д: РГУ, 1990. 256 с.

REFERENCES

1. Bakh F. E. Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry [Experience of True Art of Clavier Playing]. St. Petersburg: Earlymusic Press, 2005. Vol. I. 169 p.
2. Burny Ch. Muzykal'nye puteshestviya: Dnevnik puteshestviya 1772 goda po Bel'gii, Avstrii, Chexii i Germanii [Musical Travels: A Diary of the 1772 Year Travel through Belgium, Austria, Czechy and Germany]. Moscow–Leningrad: Muzyka Press, 1967. 292 p.
3. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov [Classic Style in Music of the XVIIIth – Early the XIXth Centuries]. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. III: Poetics and Stylistics. 377 p.
4. Lobanova M. Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [West European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
5. Shkuratov V. Psikhika. Kul'tura. Istoriya: Vvedenie v teoretiko-metodologicheskie osnovy istoricheskoy psikhologii [Psyche. Culture. History: An Introduction to the Theoretical-Methodological Foundations of Historical Psychology]. Rostov-on-Don: Rostov State University Press, 1990. 256 p.

МУЗЫКАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ РАННЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИНТОНАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ (на примере Трио-сонаты «Диалог Сангвиника с Меланхоликом» Ф. Э. Баха)

В статье характеризуется процесс формирования и развития интонационного мышления современного музыканта, сопутствующий обучению в музыкальном вузе. Автор указывает на приоритетную роль музыкально-интерпретаторской деятельности в упомянутом процессе, выявляет диалогическую природу названной деятельности. Её специфика рассматривается на примере музыкального мышления раннеклассической эпохи, прежде всего – камерно-

ансамблевого творчества Ф. Э. Баха. В связи с этим значительное внимание уделено музыкально-этикетным аспектам интерпретации Трио-сонаты «Диалог Сангвиника с Меланхоликом».

Ключевые слова: музыкально-речевой этикет, раннеклассическая эпоха, интонационное мышление, музыкально-исполнительское искусство, Ф. Э. Бах, Трио-соната «Диалог Сангвиника с Меланхоликом».

————— • MUSICAL-SPEECH ETIQUETTE OF THE EARLY CLASSICAL ERA IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY MUSICIAN-PERFORMER'S INTONATION THINKING (Trio Sonata «Dialogue of Sanguine and Melancholic Persons» by Ph. E. Bach as an Example) ————— •

The process of forming and development of contemporary musician's intonation thinking attending to education at high music school is characterized in the article. The author points to priority role of musical-interpreting activity in the mentioned process, exposes a dialogic nature of the named activity. A specifics of the latter is examined on example of musical thinking in early classical era first of all

chamber ensemble works by Ph. E. Bach. In connection with it a considerable notice is given to musical-etiquette aspects of interpretation of Trio sonata «Dialogue of Sanguine and Melancholic Persons».

Key words: musical-speech etiquette, early classical era, intonation thinking, musical performing art, Ph. E. Bach, Trio sonata «A Dialogue of Sanguine and Melancholic Persons».

Диденко Надежда Михайловна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: riocons@mail.ru

Didenko Nadezhda M.

PhD in Art Studies, Professor of the Department of Music theory and composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: riocons@mail.ru

