

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7; 78; 788; 7.01

DOI: 10.17223/22220836/26/8

К.А. Квашнин

ЭПОХА БАРОККО – ВАЖНЕЙШИЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В статье раскрываются особенности активного развития музыкально-исполнительского интонирования в эпоху барокко. Подчёркивается особая роль теории аффектов, возрастающего значения тональности, а также приобретения самостоятельности инструментальной музыки. Выявляется амбивалентный характер музыкального искусства, который проявляется в активном обогащении риторическими формулами, освобождением от культовой направленности. Одновременно церковная музыка обновляется светскими чертами инструментальных и танцевальных жанров, что в целом обуславливает расширение средств выразительности интонирования.

Ключевые слова: *эмос, аффект, риторика, эмпатия, гомофония, интонирование.*

Завершение эпохи Возрождения (период Высокого Ренессанса) ознаменовало собой утверждение нового направления в искусстве барокко, значительно расширившего не только рамки жанров в европейской классической музыке, но и сильно изменившего содержание и характер выразительности музыкально-исполнительских средств интонирования (виртуозность, эмоциональная насыщенность, обилие музыкальных украшений, свободные импровизации, метрические особенности *notes inegales*, исполнительский стиль *seconda pratica* (вторая форма) и многие другие), которые в свою очередь оказали большое влияние на развитие и усложнение способов игры на инструментах. Особое значение в барочной музыке принадлежит теории аффектов и возрастающей роли тональности, получивших в исполнительском искусстве этого времени значительное научное обоснование и распространение. Одним из важнейших утверждений эпохи барокко явилось фактическое обособление инструментальной музыки. Мадригалы, мотеты, арии, канцоны и другие вокальные по своей природе жанры реализовались, главным образом, в форме инструментального исполнительства, а не вокального, поскольку указанные сочинения весьма часто создавались без опоры на поэтический текст. А произведения Джованни Габриели вообще предусматривали инструментальную специфику, поскольку с конца XVI в., времени утверждения гомофонии, этот жанр музыкального искусства окончательно приобретает самостоятельность. Прежде всего инструментальная музыка, активно обогащаясь риторическими формулами, освобождается от культовой, как собственно и последняя вбирает в себя светские черты инструментальной и танцевальной. И данные обстоятельства неизбежно актуализируют вопросы исполнительского интонирования.

Учитывая изложенные исторические аспекты, мы намерены в данной статье рассмотреть следующие вопросы:

- природа и функционал теории аффектов в музыке барокко;
- возрастание роли тональности как составляющей части теории аффектов;
- внедрение закономерностей музыкальной риторики в исполнительское искусство.

Кроме этого, важное значение в нашей работе имеет исследование эстетических основ всех нововведений, произошедших в эпоху барокко.

Существенным итогом развития европейского музыкального искусства в период эпохи барокко (1600–1750 гг.) можно с полным основанием считать возрождение и широкое распространение теории аффектов. Будучи одной из форм проявления человеческих эмоций, аффект отображает психологическое состояние индивида, характеризующееся, несмотря на относительную его кратковременность, яркостью и силой, которые способны превалировать над другими чувствами. Именно это качество данного психологического феномена привлекло внимание композиторов барокко для воздействия посредством своих сочинений на человеческие эмоции и страсти. Не случайно многие авторы, не довольствуясь прежними установками создания музыкальных произведений, стремились пересмотреть свои принципы композиции и в целях воздействия средствами музыкального интонирования на мир человеческих чувств и страстей придавали своим сочинениям патетическую направленность¹. Основная задача композиторов, таким образом, обуславливала не самовыражение, не передачу авторских чувств и мыслей, а активное воздействие на психику слушателя, способное, по мнению А. Кирхера, рождать в человеке аффекты восторга и печали, гнева и умеренности, желания и святости, отваги и величия [1. С. 45]. Многие произведения стали именоваться музыкальными аффектами.

Так укрепилась в музыкальной практике барокко теория аффектов, главной идеей которой являлось достижение посредством пафоса и аффекта активизации и движения души слушателя. Изучению этого феномена были посвящены исследования многих теоретиков и композиторов, среди которых особо выделяются труды А. Кирхера, И. Маттезона, И. Кунау, К. Монтеверди, Р. Кайзера и др.

Важно отметить, что теория аффектов имеет весьма длительную историю. Внимание древних греков, например, к музыкальным ладам обуславливалось философскими взглядами о неразрывной связи музыки с моделью мироздания и самим человеком со всем комплексом его психологических свойств. Особое внимание отводилось чувствам индивида, образующим целый ряд его важных личностных качеств, среди которых выделяются характер, эмоции, переживания и тому подобные психологические состояния, общее понятие которых в переводе с греческого языка означает слово «этос». Прямую связь музыки и характера человека принято было называть учением о музыкальном этосе, в создании которого ведущую роль играли Платон и Аристотель. От-

¹ Pathetica – в переводе на русский язык – жалкий, трогательный, умилительный, грустный, задумчивый, душераздирающий.

меченные психологические состояния, по мнению Аристотеля, свойственны человеку в различных жизненных ситуациях, особенно при страдании, поскольку оно, являя собой определённую форму процесса, временного события, способно формировать и транслировать окружающим душевные переживания, страсть и т.п. Благодаря этим психологическим интонациям, человеку передаются соответствующие качественные характеристики, отображающие реальность конкретной жизненной ситуации. По мнению современного исследователя С. Маркуса, механизмом воздействия этих и многих других элементов интонации является её способность возбуждать в сознании человека соответствующие эмоции, переживания и другие психические состояния [2. С. 44]. Они могут иметь вид эмпатии (сопереживания) или аффекта (кратковременной эмоциональной реакцией, взрывного характера). Эти воспринимаемые индивидом психологические воздействия были учтены греческими мыслителями с целью практического использования для решения трёх важных, по мнению Аристотеля, задач: «1) ради воспитания, 2) ради очищения, 3) ради интеллектуального развлечения» [3. С. 229].

Таким образом, признанная в ряде стран (Италия, Франция, Германия) и превратившаяся в науку теория аффектов стала использоваться в виде обязательного специфического средства интонирования, предназначенного для решения различных задач и установлений эстетического характера. Главной целью композиторов было не донесение слушателям собственных эмоциональных состояний, не творческое самовыражение, а внушение своих мыслей, идей, предусматривающих идеалистические воззрения на то, каким, по мысли Аристотеля, должен быть человек. И основными инструментами решения задачи управления слушательским восприятием стали особенности ладового разнообразия, интервалика, темпоритмика. Известный теоретик И. Маттезон в своём трактате «Новейшее исследование зингшпелей» («Die neueste Untersuchung der Singspiele», 1744) отмечал, что благодаря выразительному потенциалу аффектов возможно отображение в музыкальном исполнении самых разнообразных душевных переживаний: «благородство, любовь, ревность» и др. Такие авторы, как Г. Шютц, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, М.А. Шарпантье, А. Корелли, Г. Пёрселл, А. Скарлатти и многие другие, в своих сочинениях совершенно сознательно и активно использовали музыкально-выразительный потенциал теории аффектов. Для этих целей существовала особая классификация страстей, содержащая аффекты самого различного предназначения. Известно, например, что Монтеверди отдавал предпочтение в своём творчестве таким эмоциональным состояниям, как гнев, уверенность, смирение или мольба. Р. Кайзер особо выделял прочно утвердившиеся в искусстве барокко душевные переживания любви, гнева, сострадания, справедливости, которые, по его мнению, отчётливо отражаются в оперных произведениях и имеют, таким образом, большое воспитательное значение [4. С. 278–286]. В целом же спектр применяемых психологических средств музыки был весьма широк и представлял собой особую систему выразительного интонирования, инициирующего такие аффекты, как страх, ярость, радость (веселье), отчаяние, плач, негодование и многие другие. В основу подобных вызываемых психологических состояний было положено использование народных музыкальных ладов,

содержащих определённую специфику. Например, аффект радости реализовался благодаря применению трёх ладов: лидийского, миксолидийского и гипоионийского, структура которых позволяла избегать диссонансы, а также уменьшенные и увеличенные интервалы. Данному психологическому состоянию предписывалось преимущественное использование быстрого темпа, трёхдольного размера и преобладание таких интервалов, как терция, кварта, квинта. Одним из характерных примеров отражения аффекта радости является вступление к Рождественской оратории И.С. Баха, в которой указанные выше структурные элементы музыки (взволнованная подвижность, совершенная гармоническая и метрическая размеренность, равновесное изложение мелодических переходов, уравнишенность мелодического движения голосов) вызвали у слушателей неподдельную радость.

Противоположная психологическая содержательность присуща переживаниям любви, в интонировании которых композиторы широко использовали синкопы, диссонансы, придавали мелодической линии особую плавность голосоведения и при этом старались максимально исключить характерные интервалы, препятствующие созданию у слушателя впечатления печали и грусти. Интонационно родственный данному аффекту является аффект печали, которому свойственны типичные скорбные характеристики. Интонирование последних предусматривало использование таких технологических средств, как медленные темпы, резкие синкопированные ритмы, широкое применение хроматизма, секстаккордов, диссонансов. Наиболее приемлемые лады для этого аффекта были дорийский, фригийский (характеризующие скорбь) и эолийский (вызывающий слёзы).

Вообще музыкальные теоретики и композиторы (Р. Кайзер, А. Кирхер, Габриели, Г. Шютц, Дж. Дирута и др.) весьма активно отстаивали точку зрения о соответствии системы аффектов с ладами. И в своём исследовании западноевропейского барокко М. Лобанов приводит в качестве примера целую систему аффектных характеристик, относящихся к различным музыкальным тональностям, которую создал известный французский композитор и теоретик М.А. Шарпантье. Особенностью этой ладово-аффектной дифференциации является стремление композитора присвоить каждой музыкальной тональности то или иное значение душевных состояний человека [5. С. 98].

Известна также ладовая система, созданная неаполитанскими композиторами, в которой, например, аффекты жалобы достигались благодаря применению тональности *g-moll*, мести – *d-moll*, героика и бравурность реализовались через *D-Dur*, пасторальная идиллия передавалась ладом *G-Dur*, аффект демонизма осуществлялся в *c-moll* и *fis-moll*, сцены любви и переживаний – в *A-Dur*. Как видим, приведённые тональности французских и итальянских композиторов не совпадают в своих аффектных характеристиках. Причина этого, по нашему мнению, заключается, с одной стороны, в национальном характере как объективном аспекте, определяющем многие стороны искусства, как и всей жизнедеятельности представителей того или иного народа. С другой стороны, многими теоретиками и композиторами допускалась существенная свобода в трактовке аффектов (И. Кунау, И.Д. Хайнихен, И. Маттезон, И.А. Шейбе и др.). Такая неоднородность изображения страстей подчас являлась причиной модулирования одного аффекта в другой (иногда в

противоположный по своему содержанию). В дальнейшем, ко времени завершения позднего барокко, происходит изменение в практике интонирования аффектов, когда композиторы перешли от изображения страсти к показу конкретных свойств характера образа, передаче субъективных переживаний.

Однако важно подчеркнуть то, что в эпоху барокко интонационной дифференциации тональностей придерживались многие композиторы Западной Европы. Это можно видеть и в творчестве И.С. Баха, когда аффекты печали, сострадания и скорби возникают при исполнении его Хроматической фантазии, где указанные характеристики интонирования передаются посредством обилия хроматического движения музыки. Аналогичные примеры передачи интонаций печали и патетики можно наблюдать и в творчестве А. Вивальди, Г. Пёрселла и многих других авторов.

Нельзя не отметить вклад немецкого теоретика и композитора, одного из основоположников национальной школы игры на флейте И. Кванца, который в своём трактате «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» («*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*», Берлин, 1752) весьма последовательно изложил эстетические основы музыкального исполнительства, связанные с господствующей в XVII–XVIII вв. теорией аффектов. Согласно её установкам музыкальное произведение должно не только отображать, но и возбуждать человеческие чувства. Автор предлагает различные рекомендации по использованию при сочинении музыки и её исполнении определённых музыкальных приёмов интонирования, способных воздействовать на чувства человека: музыкальные лады, ритмические обороты, стили и формы изложения музыкального материала. В частности, отмечается взаимообусловленность пунктирного ритма и выдержанных звуков в достижении патетического характера исполнительства. При сочинении интонационно возвышенной и величественной музыки предлагается использовать последовательное чередование мелких и крупных нотных длительностей [6. С. 132]. В сущности всё учение И.И. Кванца имело в своей основе теорию аффектов, а также было тесно связано с учением о музыкальной риторике (насчитывавшей к середине XVIII в. более 80 видов и приёмов). Оно обосновывало создание бытовавших в то время музыкальных произведений салонно-виртуозного характера, главной целью которых являлось возбуждение у публики определённых аффектов, преимущественно – наслаждения от восприятия музыки [7. С. 59].

Без преувеличения – это одно из редких фундаментальных методических пособий, направленных на освоение музыкального стиля барокко, и с полным правом может относиться к разряду научно-методического исследования. Данное наследие И.И. Кванца имеет огромное практическое значение и в наши дни, являясь предметом изучения не только исполнителей-флейтистов, но и исследователей духового инструментального искусства в аспекте совершенствования навыков музыкально-исполнительского интонирования.

В заключение нашего рассмотрения практики использования аффектов в эпоху барокко можно констатировать её широкое распространение в западноевропейской музыкальной культуре. Несмотря на отмеченную выше разницу в толковании композиторами характеристики того или иного аффекта,

что говорит, в первую очередь, об общем завершении применения этого средства интонирования, всё же на последующем этапе развития музыкального искусства (классицизме) сохраняются многие аспекты выразительности, имеющие корни в теории аффектов. Эмоциональное отображение художественных образов в своём содержании продолжало выражать как определённую семантику, так и соответствующую ассоциативную картину музыкального сочинения.

Выводы

1. Музыкальная культура барокко была направлена на отражение духовной жизни, внутренних переживаний отдельного человека и его общение с Богом. Эти задачи значительно расширили не только рамки жанров в европейской классической музыке, но и сильно изменили содержание и характер выразительности музыкально-исполнительских средств интонирования: виртуозность, эмоциональную насыщенность, обилие музыкальных украшений, свободные импровизации, метрические особенности *notes inegales*, исполнительский стиль *seconda pratica* (вторая форма) и многие другие.

2. Одним из важнейших утверждений эпохи барокко явилось фактическое обособление инструментальной музыки. Мадригалы, мотеты, арии, канцоны и другие вокальные по своей природе жанры реализовались преимущественным образом в форме инструментального исполнительства, а не вокального, поскольку указанные сочинения весьма часто создавались без опоры на поэтический текст. При этом инструментально-исполнительское искусство, активно обогащаясь риторическими формулами, освобождается от культового направления, как собственно и последнее вбирает в себя светские черты инструментальной и танцевальной музыки.

3. Эпоху барокко правомерно считать временем возрождения и широкого распространения в музыкальном искусстве теории аффектов. Одной из главных задач композиторов было не стремление к самовыражению, не передача авторских эмоций и мыслей, а активное воздействие на психику слушателя, направленное на рождение у человека чувств восторга и печали, гнева и умеренности, желания и святости, отваги и величия. Музыка была призвана внушать мысли, идеи, предусматривающие рождение идеалистических воззрений на то, каким, по мысли античных мыслителей, должен быть человек.

4. Основными средствами интонирования для решения задачи управления слушательским восприятием стали особенности ладового разнообразия, интервала, темпоритмика. Этому способствовала особая классификация страстей, содержащая аффекты самого различного предназначения (М.А. Шарпантье, И. Кунау, И.Д. Хайнихен, И. Маттезон, И.А. Шейбе и др.). Ко времени завершения позднего барокко происходит изменение в практике интонирования аффектов, когда композиторы перешли от изображения страсти к показу конкретных свойств характера художественного образа, передаче субъективных переживаний.

Литература

1. Kirher A. *Musurgia universalis*, 1650.

2. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. М.: Музгиз, 1959. Т. 1. 316 с.
3. Античная музыкальная эстетика. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. 137 с.
4. Коленько С.Г. Соната, чего ты от меня хочешь? // Альманах *Studia Culturae*. 2013. Вып. 16. С. 278–286.
5. Лобанова М. Западноевропейское барокко. Проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
6. Кванц И.И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. Берлин, 1752. 392 с.
7. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М., 1975. 94 с.

Kvashnin Konstantin A. Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russian Federation).

E-mail kka946@rambler.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 26, pp. 76–82.

DOI: 10.17223/22220836/26/8

THE BAROQUE EPOCH – THE MOST IMPORTANT STAGE IN THE DEVELOPMENT OF EXPRESSIVE INTONATION

Key words: ethos passion, rhetoric, empathy, homophony, intonation.

Article peculiarities of active development of musical performing intonation in the Baroque era. The relevance of this work stems from the need to understand the process, reflecting the momentum funds expressiveness of musical art. Implementation of tasks demanded to refer to works by famous researchers: A. Kirhera, I. Kvanca, S. Marcus, M. Lobanova, O.I. Zakharova and other authors, providing a certain level of designated subjects. The use of theoretical material these authors has solved the main objective of the work is the presentation of factual material, reflecting the intonation-expressive music. The article highlights the special role theory affects, the increasing importance of tonality, as well as the acquisition of the status of autonomy instrumental performing in the musical art of the considered cultural and historic era. This fact has resulted in a dramatic change in the nature and content of the performance, which is reflected in the increased virtuosity, emotional saturation, an abundance of musical ornaments, freedom of improvisation, metric features notes inegales, performing style *secon-da pratica* (second form), and many others. The primary tools for intonation decision slushatel'skim perception management tasks become especially diversity of melody, intervalika, temporitmika. This contributed to a special classification of *strastei*, containing a wide range of purpose affects. One of the main tasks of the co-mpozitorov this time was not the aspiration to self-expression, not the transfer of the author of human emotions and thoughts, and active impact on the psyche of the listener, which provided birth were idealistic beliefs on what must be the man. This creative aspect of sbližhal aesthetic views of Baroque composers with philosophical disciplines of ancient thinkers. In the work of the ambivalent nature of the music is identified, which manifests itself, on the one hand, in an active enrichment, thanks to the expansion of the means of psychological impact on listeners (affects) and rhetorical figures. This process inevitably led to the release of music from the cult. On the other hand, while religious music updated secular features instrumental and dance genres, which generally provides a variety of expressive tools.

References

1. Kirher, A. (1650) *Musurgia universalis*.
2. Markus, S.A. (1959) *Istoriya muzykal'noy estetiki* [The history of musical aesthetics]. Vol. 1. Moscow: Muzgiz.
3. Shestakov, V.P. (ed.) (1960) *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Ancient musical aesthetics]. Moscow: Gos. muz. izd-vo.
4. Kolenko, S.G. (2013) Sonata, chego ty ot menya khochesh'? [Sonata, what do you want from me?]. *Al'manakh Studia Culturae*. 16. pp. 278–286.
5. Lobanova, M. (1994) *Zapadnoevropeyskoe barokko. Problemy estetiki i poetiki* [West European Baroque. Problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka.
6. Kvants, I.I. (1752) *Opyt nastavleniya po igre na poperechnoy fleyte* [Experience of instruction on playing the transverse flute]. Berlin: [s.n.].
7. Zakharova, O.I. (1975) *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII v.* [Rhetoric and West European music of the 17th – early 18th centuries]. Moscow: Muzyka.