

Литература

1. *Корыхалова Н.П.* Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971. 20 с.
2. *Тараева Г.* Теория анализа интерпретации: современные подходы // III Международная конференция «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европе в XXI веке». 25-27 октября 2007 г. СПб., 2008.
3. *Сокольская А.* Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 163 с.
4. *Лысенко С.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2014.
5. *Косилкин М.Ю.* Историческая динамика исполнительской интерпретации оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2018.

References

1. *Korykhalova N.P.* Musical composition and performer (the problem and its development in the XX century): synopsis of the thesis dis. ... Cand. of Sciences in Art Criticism. Leningrad, 1971. 20 p.
2. *Taraeva G.R.* Theory of interpretation analysis: modern approaches // III international conference «Music education and upbringing in Russia, CIS countries and Europe in the XXI century». October 25-27, 2007. Saint Petersburg, 2008.
3. *Sokolskaya A.* Opera text as a phenomenon of interpretation: synopsis of the thesis dis. ... Cand. of Sciences in Art Criticism. Kazan, 2004. 163 p.
4. *Lysenko S.* Synthetic artistic text as a phenomenon of interpretation in musical theater: dis... Doc. of Sciences in Art Criticism. Novosibirsk, 2014.
5. *Kosilkin M.Yu.* Historical dynamics of performing interpretation of the Opera text: «Carmen» by J. Bizet: synopsis of the thesis dis. ... Cand. of Sciences in Art Criticism. Rostov-on-Don, 2018.

УДК 78

И.В. СТАЧИНСКАЯ

К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ I ЧАСТИ СОНАТЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ А-MOLL Ф.Э. БАХА

Стачинская Ирина Владимировна, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48), irinastach@gmail.com

Аннотация. В данной статье рассматривается проблематика исполнительской интерпретации с точки зрения семиотики музыкального содержания. Вариантная множественность произведения является следствием диалектического взаимодействия стабильных и мобильных элементов в любой интерпретации. На примере I части Сонаты a-moll для флейты соло Ф.Э. Баха автор статьи анализирует влияние стабильных элементов в виде риторических фигур на формирование адекватного замыслу композитора образного содержания.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, риторические фигуры, исполнительские средства, композиционные структуры, Ф.Э. Бах, музыкальный образ, образно-ассоциативное пространство.

UDC 78

I.V. STACHINSKAYA

TO THE QUESTION OF INTERPRETATION OF ANCIENT MUSIC ON THE EXAMPLE OF PART I OF SONATA FOR FLUTE A-MOLL BY F.E. BACH

Stachinskaya Irina Vladimirovna, Graduate Student of the Russian State Pedagogical University n.a. A.I. Herzen (48, Moyki emb. Saint Petersburg), irinastach@gmail.com

Abstract. This article discusses the issues of performing interpretation in terms of semiotics of musical content. The variant multiplicity of the work is a consequence of the dialectical interaction of stable and mobile elements in any interpretation. On the example of the First part of the Sonata a-moll for flute solo by F.E. Bach, the author of the article analyzes the influence of stable elements in the form of rhetorical figures on the formation of figurative content that is adequate to the composer's intent.

Keywords: performing interpretation, rhetorical figures, performing means, compositional structures, F.E. Bach, musical image, figurative-associative space.

В семиотическом пространстве музыкального языка средства художественной выразительности выступают как способ «употребления» музыкального знака. Они представляют собой фиксированные формы организации музыкальной деятельности, что обеспечивает ее коммуникативную составляющую. Осознание их функциональности дает ключ к пониманию содержания произведения и управляет процессом формирования его художественного образа. Само произведение искусства, представляемое в искусствоведении как целостный знак с собственной семиотической интерпретацией, нуждается в упоминании не только как значение, но и как назначение, т.е. способ употребления.

Исполнительская интерпретация входит в общий комплекс художественных средств. Такие аспекты исполнения, как следование нотному тексту, образно-эмоциональная убедительность, знание исполнительских традиций, технология звукообразования и чувство формы представляются обобщенной основой для любой интерпретации. Вычленив выразительные возможности музыканта-исполнителя как самостоятельный объект исследования, мы сталкиваемся с проблемой вариантной множественности музыкального произведения, возникающей благодаря мобильности исполнительских средств относительно стабильности композиционных структур. Однако здесь обнаруживается присутствие мобильности на всех уровнях воплощения художественного замысла при субъективном творческом подходе, особенно в плане динамики, тембровых оттенков, фразировки, артикуляции, агогики и прочих выразительных средств, отвечающих за адекватное воплощение композиторского замысла. Так, в случае отсутствия указаний автора на артикуляционные особенности преподнесения текста, музыкант-исполнитель самостоятельно принимает решение об интонировании смысла, основываясь на теоретических знаниях и закономерностях организации исполнительских средств. В любом случае осмысленное исполнение не может сводиться к механическому воспроизведению нотного текста.

Таким образом, свобода творчества исполнителя ограничена внешними факторами: указаниями автора на способы исполнения его музыки и существованием стилистических норм данной исторической эпохи. С другой стороны, информативность произведения неизбежно зависит от интерпретатора, который в качестве «проводника» непосредственно передает замысел композитора публике. В любом случае выбор исполнительских средств должен основываться на тщательном анализе композиционных особенностей сочинения. Основываясь на авторских указаниях, интерпретатор достраивает музыкальную форму, добиваясь взаимосвязи нотного и звукового текста с участием всего арсенала художественной выразительности, подвластной своему инструменту. При этом достоинство исполнения заключается совсем не в свободе истолкования нотного текста, а в умении его истолкования. По мнению М. Бенюмова, «...нотная запись довольно часто, – особенно в старинной музыке, – имеет условный характер, то есть музыка записывается иначе, чем должна исполняться. В этой ситуации большое значение приобретают дополнительные источники информации о произведении – знание исполнительских традиций, а также особенностей нотной фиксации произведений в ту эпоху, когда они создавались» [3, с. 39].

Каждый исполнитель, осознавая двойственность материально-звуковой структуры и идеального смысла, о которых до сих пор шла речь, принимает на себя обязательство «расшифровать» доверенное ему сочинение. Здесь просматриваются семантическая и коммуникативная функции исполнительского искусства. Вспомним, что сам

термин «*interpretatio*» одновременно означает «толкование» и «разъяснение». С одной стороны, музыкант обращается к объективно существующей грамматической форме музыкального текста, с другой, – к его эмоциональному содержанию, передаваемому слушателю через субъективное переживание. Другими словами, исполнительские средства объективируют «звуковой предмет» в виде формы произведения, раскрывая при этом интонационный смысл посредством субъективного опыта исполнителя, что в рамках стилистики порождает допустимую *множественность* интерпретаций. Переход от фиксированных в нотном тексте характеристик к образованию интонируемых звуковысотных структур подразумевает роль исполнителя как «душеприказчика» композитора.

При наличии *мобильности* исполнительских приемов грамотная интерпретация стремится к *стабилизации* своего обоснования, что в первую очередь предполагает соответствие музыки стилевым особенностям конкретной исторической эпохи.

Обратим внимание, что в рамках данной статьи композиторские и исполнительские средства рассматриваются с точки зрения принадлежности к единому музыкальному языку европейской культуры, с общими корнями в области исторического развития и структурных закономерностей. В качестве примера *стабилизирующих* семантических оснований исполнительской интерпретации обратимся к Сонате *a-moll* Ф. Э. Баха.

Сдерживающим фактором свободы в интерпретации любой барочной музыки является наличие риторических фигур как способа художественного взаимодействия. Связь музыки и риторики, устоявшаяся еще в эпоху барокко, у Ф.Э. Баха не только не ослабевает, но приобретает новый смысл. Если ранее риторические приемы в инструментальной музыке играли преимущественно роль скрыто-символического комментария к подразумеваемому духовному тексту, то теперь они становятся воплощением музыкальной *Klangrede* (нем. «звукоречь»), наполненной ярко контрастными аффектами и уже необязательно связанной с духовной тематикой. Время настоятельно требовало от музыки новых специфических интонационно-выразительных приемов и законов построения формы.

В XVIII столетии окончательно кристаллизуется представление о музыкальной речи как прямом аналоге речи естественной, с обязательным членением на фразы, предложения и периоды. Как писал Ж. Рамо, «музыка должна обращаться к душе... только посредством слуха: и разум в этом случае может пользоваться авторитетом, поскольку он согласуется со слухом» [4, с. 151]. Отсюда возникла творческая установка Филиппа Эммануила на сентиментальность. Это было нужно не только для «умиления сердца», но и представления об инициировании определенных настроений (аффектов) в соответствии с духом эпохи.

Важно отметить, что сами фигуры, выражающие те или иные аффекты, представляются *стабильными* элементами исполнительской интерпретации. Как утверждает Х. Майстер, «лишь знание ведет к глубокому постижению произведения, так как оно позволяет точнее понять его риторическое строение, аффект и связанное с ним содержание. Интерпретация, основанная на таком знании, доносит до слушателя музыку в естественной манере и одновременно с риторическим пафосом» [5, с. 12]. Далее исследователь поясняет, что сольное исполнение на инструменте способно при помощи звуков как будто произносить понятную, выразительную речь [5, с. 12].

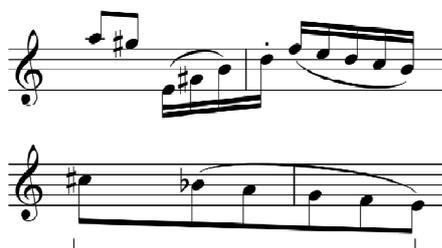
Рассмотрим I часть Сонаты. Ведущим для нее является аффект печали (по классификации А. Кирхера). Об этом свидетельствует «мягкая и жалобная» тональность *a-moll* (по М. Шарпантье). Гармоническое развитие всей части идет по формуле T-D-T. Отклонения в «веселый» C-dur и «сумрачный и печальный» c-moll лишь оттеняют господствующий аффект. Риторический посыл жанра сонаты-соло усиливается зримым «одиночеством» исполнителя. Пафос патетического «высказывания» провоцирует использование малой барочной однотемной формы типа развертывания.

В произведении имеет место несовпадение графических и ритмических тактов, вследствие чего исполнителю приходится мыслить двутактами. В начале части мы

обнаруживаем фигуру «*Anaphora*» – повторение начального мотива (1-4 тт.) с дополнительным украшением в четвертом такте за счет двойного форшлага – «*Paronomasia*». Следующее предложение (9-14 тт.) начинается с фигуры «*Anadiplosis*», которая свидетельствует, что период начинается с последнего «слова» предшествующего «высказывания». Ритмическое и структурное сходство предложений нарушает внезапный переход в параллельную тональность. Этот гармонический эффект стал возможен благодаря тому, что последний такт мелодии может быть истолкован как в *a-moll*, так и в *C-dur*. Здесь проявляется фигура «*Metalepsis*»: тональность произведения *a-moll* в окончании первого периода не утверждена и однозначно подтверждается лишь в конце всей части.

Тональная стабильность *C-dur* в такте 14 внезапно нарушается под влиянием звуков *cis2 – b1*, являющихся элементом мотива, который ритмическим рисунком напоминает начало, а интонацией – скорее заключительные такты той же фразы, транспонированной на квинту вниз (нотный пример 1).

Нотный пример 1



Инерция мелодики и гармонии нарушается – «*Parrhesia*». Дальнейшая фаза «*Confutatio*» («опровержение») усиливает «противоположное мнение» вступлением дополнительных фигур:

1. Фигура «*Mimesis*» (ритмическое удлинение «звуковых слогов» способствует характеру «насмешки» над только что произнесенным), которая выделяется паузой («*Tmesis*») на фоне предшествующего. Сравнение тактов 7-8 с тактами 14-15 демонстрирует «искажение» исходного мотива (нотный пример 2).

Нотный пример 2



Столкновение формально-синтаксической структуры с «*Mimesis*» придает характеру высказывания манерность.

2. Положение отправной ноты в мелодии подменено также в следующих тактах, когда появляется фигура «*Hyperbaton*». Эта подмена становится еще более выразительной с появлением в мотиве диссонансного («ошибочного») интервала уменьшенной квинты (16 т.). После того, как «верхний» и «нижний» голоса основного мотива объединяются в вопросительной интонации, в его инверсии прочитывается «двоеточие» в предложении (20-22 тт.) похожее на фигуру «*Epistrophe*», которая уже появлялась в тактах 6-8. Этот оборот повторяется в последующем фрагменте в более высоком регистре с использованием более широких интервалов («*Gradatio*»). При этом повышение тесситуры доводится до высшей точки с помощью характерного для Филиппа Эммануила использования восходящего хода по звукам уменьшенного септаккорда,

связанного с соответствующим аффектированным смыслом. Богатая на скачки мелодия продолжает тенденцию начальной фразы, разумеется, с разницей в насыщении хроматизмом «нижнего» в скрытом двуголосии голоса («*Pathopoeia*»). Достигается аффект будто «Оратор» – исполнитель не знает, что должен «говорить» дальше. С одной стороны, это проявляется в полиритмии «голосов» (17-28 тт.), с другой, – в остановке на звуке *h1* в 28 т. Оба хода являются выражением фигуры «*Dubitatio*».

Когда с появлением *C-dur* развязка кажется близкой, изложение мысли вновь «запутывается» ложным выводом («*Ellipsis*»), в виде неожиданного скачка квинты («*Katachresis*»). Вместо *C-dur* начальный мотив вдруг появляется в мрачном до-миноре. Далее, после неожиданной паузы («*Tmesis*»), следует вопрос («*Interrogatio*»), – типичный скачок на септиму (35 т.). Наконец, *C-dur* достигнут в тактах 35-37 с полной каденцией. Далее, чтобы подчеркнуть энергичность мысли, утверждается ямбическая акцентуация (фигура «*Distributio*»): последовательное разделение двутактов по звукам уменьшенного септаккорда. Его разрешение происходит в связи с заключительной формулой мотива, имитирующего такты 6-7 темы. Здесь, как и в первый раз, появляется доминантовый нонаккорд (*e-gis-h-d-f* или *a-cis-e-g-b*), при этом сокращена мелодическая последовательность (нотный пример 3).

Нотный пример 3



Аффект печали усилен «языковыми спотыканиями» с помощью двойного форшлага (40 т.). Далее появляется фигура «*Gradatio*» в виде секвенций в *d-moll* и *e-moll*. Обе тональности скорее находятся в области влияния ля-минора, то есть «тезиса», нежели *C-dur* («*Confutatio*»). Так, с повторным цитированием начального мотива в *e-moll* (50 т.) снова выдвигается на первый план элемент «*Confirmatio*»: «подтверждение того, что было уже донесено разными способами» (И. Матессон). Главный мотив повторяется дважды, кроме того, заявленный в качестве отсрочки ожидаемой ноты *h* интервал *a-fis* (54 т.) нужно рассматривать как нарочитое задержание в виде фигуры «*Suspensio*». Таким образом, «утверждение» и «сомнение» появляются здесь одновременно. Для отображения аффекта «сомнения» используется неожиданное прерывание линии «нижнего голоса» (56 т.).

Далее «оратор» продолжает свою речь, как будто начиная заново с нонаккорда на доминанте (*h-dis-fis-a-c*, вместо *e-gis-h-d-f*). При повторном появлении этого «вздыхающего» аккорда мы находим значимое различие: если ранее он мог быть истолкован как «*Suspiratio*», то теперь при той же самой гармонической оболочке он служит «ослаблению» ямба. Нарастающая линия «нижнего голоса» при сокращении общего диапазона мелодии (в противоположность его расширению вначале) дает в итоге гармоническое и мелодическое «проникновение», которое в результате выливается в образ «вздыхающей» фигуры «*Suspensio*». Это проникновение подчеркивается в тактах 54-56 и в ускоренном движении «нижнего» и «верхнего» голосов, а также в необычно широких скачках мелодии (фигура «*Congeris*»).

В конце части следует фигура звуковой речи «*Peroratio*» – квазиобобщение. Начало буквально процитировано в тактах 70-74, далее его влияние ослабевает в «*Synhaeresis*» (ср. 6-8 тт. и 75-76 тт.), с последующим секвенционным развитием (75-79 тт.) (нотный пример 4).

Нотный пример 4



Дальнейшая аффектированная последовательность «*Pathos*» обнаруживает определенную схожесть тактов 25-28. Разница в том, что хроматическая линия «нижнего голоса» здесь не стремится вверх, а тянет секвенцию вниз. Это – выражение фигуры «*Katabasis*», которая придает данному эпизоду оттенок печали, скорби. Секвенция гармонично перетекает в неаполитанский секстаккорд, завершающийся акцентированным «восклицанием» в такте 85. Такты 85 и 86 образуют инверсию 28 и 29 тактов.

Это обеспечивает противоположную начальной экспозиции выразительность, которую можно обозначить как «сомнение», но здесь скорее – «разочарование» (вместо «*Dubitatio*» тут «*Exclamatio*»). После ложного заключения появляется тезис – сначала тихо, в низкой тесситуре («*Parenthese*»), и в конце – в высокой («*Hyperbaton*»), в обрамлении пауз («*Tmesis*» или «*Aposiopesis*»). Раздел заканчивается исполненной на *fortissimo* напряженной фразой (двойная доминанта перед *e*), после чего звуковая речь еще раз замирает. Паузы до и после данной фразы, напоминающей каденцию, как обобщение, схоже по материалу с тактами 5-8 начала произведения. За шестнадцатью просматривается остов основного мотива (нотный пример 5).

Нотный пример 5



Определенная в риторике как «*Aposiopesis*» генеральная пауза часто в музыкальной текстуре воспринимается как сигнал для короткой каденции, что в данном случае может быть уместным, чтобы в некоторой степени нейтрализовать напряженное молчание. Этим завершается первая часть произведения Ф.Э. Баха. Итак, аффект печали передан посредством преобладания риторических фигур с нисходящими ходами (в том числе хроматическими, в скрытом двухголосии), широкими скачками и уменьшенными интервалами.

Родство риторики и музыки подразумевает длительную историческую общность: обе состоят из непрерывного изменения своих элементов (звук или, соответственно, фонема), которые в итоге образуют вышестоящий смысл или, иными словами, синтаксический порядок. Таким образом, стабилизирующим фактором в интерпретации выступают риторические фигуры, а мобильными элементами – субъективное высказывание исполнителя, которое, основываясь на стилистических принципах, предусматривает наличие индивидуальности в их позиционировании. Какими бы средствами исполнитель ни передавал слушателю информацию, зашифрованную в нотном тексте, перед ним встает выбор: решиться на передачу информации в аутентичной манере или через осмысление во времени. Если он следует законам «тональной речи», синтаксиса, грамматики и уверен в информативном потенциале высказывания, тогда смысл многих посланий прошедших лет будет раскрыт и станет доступен современному слушателю.

Литература

1. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монограф. СПб., 2006.

2. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении (на примере анализа пьесы Р. Шумана «Грёзы») // Музыкальное искусство и наука. Вып. I. М., 1970.

3. Бенюмов М. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции: монограф. Красноярск, 2018.

4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983.

5. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ интерпретации произведений И.С. Баха. М., 2019.

6. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. М., 2010.

7. Шитикова Р. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: период классицизма // Научное мнение. 2014. № 10-1.

References

1. Bonfeld M. Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva: monograf. [Music: Language. Speech. Thinking. Experience of systemic research of musical art: monograf.]. Saint Petersburg, 2006.

2. Sahaltueva O., Nazaikinsky E. On the interrelationships of expressive means in musical performance (on the example of the analysis of R. Schumann's play "Grüza") // Muzykalnoe iskusstvo i nauka. Iss. I. Moscow, 1970.

3. Benyumov M. Hudozhestvennye sredstva muzykanta-ispolnitelya: paradoks ponyatiya, istoricheskiy genезis, struktura, funktsii: monograf. [Artistic means of the musician-performer: paradox of concept, historical genesis, structure, functions: monograph.]. Krasnoyarsk, 2018.

4. Zakharova O. Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy [Rhetoric and Western European music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles, techniques]. Moscow, 1983.

5. Maister H. Muzykalnaya ritorika: klyuch interpretatsii proizvedeniy I.S. Baha [Musical Rhetoric: The Key to Interpreting I.S. Bach 's Works]. Moscow, 2019.

6. Kudryashov A. Teoriya muzykalnogo sodержaniya. Hudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII-XX vv. [Theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII-XX centuries]. Moscow, 2010.

7. Shitikova R. Formation of semantic signs of sonata in the process of historical evolution of genre: period of classicism // Nauchnoe mnenie. 2014. № 10-1.

УДК 781.6

С.Я. МАМБЕТОВ

БАЯННОЕ ИСКУССТВО В ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОМ НАПРАВЛЕНИИ

Мамбетов Сервет Якубович, доцент кафедры музыкально-инструментального искусства Крымского инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова (Симферополь, пер. Учебный, 8), servet.mambetov@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию академического баянного искусства в аспекте эстрадно-джазового направления. Баянное искусство воплощается на новом уровне в популярной сфере, но вмещая самодостаточный художественный эффект воплощения ансамблево-джазовых качеств звучания. Баянная экспансия в джазе составляет творческий прецедент для композиторов, стремящихся к обновлению темброво-фактурных характеристик инструмента, и для исполнителей, осознающих первичную театральность джазового стиля игры.

Ключевые слова: эстрадно-джазовое направление, баянное искусство, эстрадно-джазовый стиль, джазовая баянная фактура.