DOI 10.15826/izv2.2017.19.4.078

УДК 783.1(09) + 785.11(09) + 78.082.4

К. А. Квашнин*Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки
Нижний Новгород, Россия*

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЭПОХУ КЛАССИЦИЗМА

Предметом статьи являются особенности инструментального интонирования в эпоху классицизма. Важность работы обусловливается раскрытием музыкально-исполнительских аспектов, представляющих собой характерные черты данного направления в искусстве. Основным методом исследования избран теоретический анализ идейно-эстетической парадигмы эпохи, оркестровых произведений различных композиторов-классиков, используемые ими приемы интонационной выразительности. Представлены сведения, касающиеся конструктивного обновления духового инструментария и практического применения их в оркестре. Отмечается определенное отставание духовых инструментов от других оркестровых специальностей в развитии интонационного потенциала. Приводится ряд нотных примеров, демонстрирующих художественную трактовку в оркестровом интонировании духовых инструментов. Показана важная роль музыкальной риторики в музыкальном интонировании, ее природа, исходящая из научных концепций античных философов и практики музицирования той древней эпохи. Отмечается, что уже в эпоху барокко риторика имела большое распространение, привлекая активное внимание теоретиков и композиторов, пытавшихся научно обосновать ее назначение и роль в музыкальном искусстве. Они значительно расширили потенциал исполнительского интонирования за счет выделения специальных музыкальных тонов, вызывающих ряд аффектов. Установлено, что для придания смыслового значения аффектам, композиторы использовали вербальные характеристики для музыкальных фраз, мотивов, мелодических оборотов. В статье констатируется позитивность музыкальной риторики как средства, способствующего развитию образности и эмоциональности интонирования, послужившего основой теории музыкальной выразительности, а также становлению сольного инструментального исполнительства.

К л ю ч е в ы е с л о в а: регистровка голосов; сонатно-симфонический цикл; колористика; риторика; аффекты; риторические фигуры; интонирование.

Музыкальное искусство Нового времени (классицизм) начало зарождаться еще в рамках позднего Возрождения (XVI в.), впитав в себя элементы античной эстетики, в основе которой превалировала логическая стройность и гармония. Но классицизм (от лат. *classicus* 'образцовый'), в отличие от предшествовавшей эпохи барокко и богатого украшениями рококо, отстаивал принципы простоты и естественности. Музыкальные произведения этого стиля, как и другие виды искусства и литературы, отображая даже античные сюжеты, представляли

человека, его чувства и страсти без какой-либо доли возвышенной патетики. Во всем должен преобладать разум и логика мышления, что явно обнаруживает активное воздействие на художественное творчество XVII столетия рационалистической философии Р. Декарта, драматургии П. Корнеля, Ж.-Б. Мольера и других мыслителей, сформировавших особую эстетику классицизма, в основе которой предусматривались разум и порядок¹.

Классицистское искусство XVII в. вмещало в себя много противоречий: отрицание и одновременно преклонение перед монархией, стремление к возрождению античных взглядов на художественное содержание произведений и, одновременно, наличие мечтательности и даже нейтральной отвлеченности. Вместе с тем, музыкальное искусство этого времени стремилось отразить реальную действительность, в том числе и природу. Характерно в этой связи высказывание И. Маттезона о том, что «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы» [цит. по: Шестаков, с. 525]. А английские философы, характеризуя этот творческий процесс, пишут, что посредством музыки можно имитировать самые различные явления реальности: «тихое журчание воды в фонтане, гром ураганного ветра или пение птиц» [Поп и др., с. 323].

Очевидно, этой причиной объясняется факт, что сочинениям классицизма присущи яркость художественного выражения образов и настроений при строгом соблюдении семантики и формы.

Приведенная здесь краткая характеристика утвердившегося западно-европейского стиля всё же дает возможность выявить особенности музыкально-исполнительского интонирования, характерные для этого культурно-исторического этапа развития искусства.

В частности, представляют интерес следующие вопросы:

1. В чем заключаются эстетические основы новых взглядов на развитие музыкального искусства?
2. Какие новые средства музыкального интонирования появились в рассматриваемый период?
3. Имел ли воздействие на интонирование факт конструктивного обновления оркестрового инструментария?
4. Какие оркестровые нововведения осуществляли композиторы для обогащения ресурсной палитры инструментального интонирования?

Музыкально-исполнительское интонирование до конца XVIII столетия развивалось весьма медленно по сравнению с составляющими его структурными элементами. Это обуславливалось не только рамками классицистского стиля, но и состоянием инструментария. В XVII–XVIII вв. еще отсутствовали хроматические валторны и трубы, а деревянные духовые инструменты (например, гобой) использовались в нескольких разновидностях. В партитурах встречаются

¹ Например, в сочинениях П. Корнеля «О функциях и частях драматической поэмы», «О трагедии», «О трех единствах» в качестве задач художественных произведений отстаивалось утверждение их выразительности, формы и структуры через неперемное соблюдение «аристотелевских правил».

сопрановые гобои *in C*, альтовые (*oboe d'amore*) *in A*, а также теноровые (*oboe da caccia*). Такое же положение наблюдается и в применении фаготов. Само исполнительство на духовых инструментах ограничивалось в известной степени еще и некоторыми принципами средневековых устоев, согласно которым «духовое искусство формировалось... в рамках инструментального ансамбля», в отличие от смычковых инструментов, органа, клавесина, имевших «опору для развития в сольной практике» [Платонов, с. 12]. Поэтому и требования к музыкантам-духовикам в вопросах интонационного разнообразия (красочности, специфики звукоизвлечения, интонирования в целом, включая и аспекты темброобразования) не могли иметь еще достаточно прочных оснований, как в силу несовершенства самих инструментов, так и по причине господствующих в тот период тенденций в художественном мышлении.

Тем не менее, партитуры сохранившихся сочинений свидетельствуют о возросшей роли духовых инструментов в передаче эмоционального содержания, драматургического развития. В творчестве многих мастеров достиг вершины стиль партии кларино — «...солирующей трубы, которая в оркестре и сольных произведениях обладала, как правило, высокой по регистру партией, предусматривающей исполнение звуков, входивших только в состав натурального звукоряда» [Усов, с. 35–36]. Партии валторн стали содержать губную трель — прием, который представляет известную сложность даже при исполнении на современном хроматическом инструменте.

Все это, несомненно, обогащало средства инструментального интонирования, способствуя тем самым развитию исполнительства на духовых инструментах в целом, их возможностям, как, впрочем, и непосредственному их конструктивному совершенствованию. Относительно же разнообразия интонирования при игре, воздействия музыканта на окраску звука в соответствии с заданным характером сочинения, можно сказать, что эта сторона выразительности почти не предусматривалась. Показателен в этой связи факт применения приемов *pizzicato* и *con sordini*, которые если и использовались, то зачастую не иначе, как в первой части произведения. Перемена колористического содержания, как правило, следовала за переходом к следующей части или музыкальной фразе сочинения. История показывает, что сурдина, например, начала применяться в музыкальной практике в начале XVII в. и «первоначально использовалась главным образом для изменения силы и яркости звука» [Благодатов, с. 531].

Столь умеренное применение музыкального интонирования еще раз свидетельствует о существовании определенной направленности эстетических принципов, находившихся пока на таком уровне, когда, по выражению Э. Курта, всякое самовыражение в искусстве рассматривалось как профанация, поскольку само искусство должно было быть величественно, сдержанно, как собор [Курт, с. 23]. Выразительность интонирования музыки этого исторического этапа определялась в основном такими средствами, как гармоническая окраска аккордов и созвучий благодаря их сопоставлению и расположению, регистровка голосов, мобильность гармонических перемен в музыкальной ткани, природный тембр

инструмента. Музыкальному искусству еще требовалось пройти значительный путь своего поступательного восхождения, чтобы в полной мере применять в качестве структурного элемента интонирования, например, тембровую палитру для трактовки музыкальных образов. Был необходим качественный скачок в эстетическом мировоззрении композиторов, а также активное развитие средств выразительности, формирование системы исполнительских штрихов и других специфических приемов звуковедения, что в целом могло бы обогащать музыкально-исполнительское интонирование.

Одним из последовательных этапов на этом пути явилась вторая половина XVIII столетия. Эпоха Просвещения с ее усиливавшимися противоречиями в общественной жизни требовала от социума нового осмысления искусства, а отсюда — и необходимости возникновения новых форм и выразительных средств художественного содержания. Главнейшей особенностью в музыкальном искусстве того времени явился факт рождения сонатно-симфонического цикла с его принципом тематического контраста. Это неизбежно повлекло за собой четкую дифференциацию групп инструментов симфонического оркестра, а значит — и более осознанное отношение композиторов как к колористичности оркестровки в целом, так и к природной исполнительской специфике инструментов в частности. За счет умелого использования динамических оттенков и некоторых видов известных в то время штрихов авторы стали придавать своим музыкальным произведениям лирический характер и большую эмоциональность. Например, мангеймские композиторы впервые применили в своем творчестве динамические нарастания и затухания (*crescendo*, *diminuendo*), так называемые «мангеймские вздохи» (два слигovaných нисходящих звука с ослаблением динамики на втором из них) были новым и весьма ярким средством музыкально-выразительного интонирования, особенно в медленных частях произведений (см. рис. 1). Немецкий поэт Д. Шубарт писал: «Ни один оркестр в мире не достигал ничего подобного тому, что делает мангеймский. Здесь *forte* — гром, их *crescendo* — водопад, их *diminuendo* — замирающее в отдалении журчание прозрачного ручья, их *piano* — весенний ветерок» [цит. по: Левик, с. 55–56]. Впоследствии подобные приемы широко использовал В. А. Моцарт.

Рис. 1. *Стамиц Я.* Симфония Es-dur. Ч. II

Конец XVIII столетия ознаменован в музыкальной культуре, с одной стороны, окончательным установлением сонатно-симфонического цикла,

с другой — значительным усовершенствованием к этому времени оркестрового инструментария, в том числе и духовых инструментов. Эти факторы непосредственно проявились в творчестве композиторов, и прежде всего — Йозефа Гайдна, который, используя духовые инструменты наравне со струнными, неизменно поручал первым сольные проведения в своих сочинениях.

Примером этого является Первая часть Симфонии № 6 («Утро»), где духовые (флейта, гобой, фагот и две валторны) не только независимы от струнных, но и выполняют солирующие функции. Колористические возможности флейты использованы Гайдном во всех четырех «Лондонских трио». Но, пожалуй, наиболее примечательным является факт сознательного применения композитором относительного тембрового разнообразия, которого можно было достичь уже в те времена при игре на валторне.

Суть в том, что в 1750 г. музыкальный мастер А. Гампель осуществил важное переустройство валторны, опустив ее раструб вниз. Создалась возможность путем введения туда кисти руки повышать или понижать натуральные звуки на определенные интервалы. Если раньше звучание инструмента было открытым, «трубящим», то после нововведения Гампеля тембр валторны мог меняться на более мягкий, матовый. Эту особенность и использовал Гайдн, создав «Концерт для солирующей валторны», где мягкие, лирические темы чередуются с традиционными охотничьими интонациями.

В творчестве В. А. Моцарта не только в полной мере отразились основные приемы мангеймской школы и венских классиков, но и получило дальнейшее развитие инструментальное и оперное искусство. Объективным фактором этого, с одной стороны, послужило то, что конструктивное совершенствование инструментов достигло значительного уровня: был изобретен и применялся новый инструмент — кларнет, механика других духовых претерпела прогрессивные изменения. Не было лишь хроматических труб и валторн, они продолжали быть натуральными. С другой стороны, само музыкальное мышление сделало большой качественный скачок; утвердились демократические направления в опере (буффа, комическая опера, зингшпиль), что неминуемо требовало от сочинений композиторов большей выразительности и красочности. Таким образом, в творчестве Моцарта реализовался закономерный результат исторического развития музыкально-исполнительского интонирования.

Композитор в своих произведениях мастерски использует тембровые возможности инструментов, нередко соединяя их в различные группы, не только связанные внутренним родством, но и разнородные. Партитуры Моцарта не содержат специальных указаний относительно той или иной красочности, специфических приемов, влияющих на тембральные характеристики звучания оркестра. Этого еще предстояло достичь музыкальному искусству в будущем, с возникновением и расцветом романтизма. Моцарт же, используя имеющийся потенциал исполнительской технологии, добивался в своем творчестве блестящих интонационных результатов за счет новаторского соединения индивидуальных тембров инструментов. Ярким примером может быть менуэт из «Симфонии

Es dur», где в трио два кларнета исполняют свои партии в противоположных регистрах (см. рис. 2). Подобных прецедентов использования средств инструментальной технологии в музыке до Моцарта не было. Сам композитор впоследствии весьма часто применял этот прием. Постепенно кларнет с его богатыми тембровыми возможностями (инструмент располагает четырьмя регистрами) все чаще используется композитором как в сольных произведениях, так и для тембровой интерпретации мелодической линии в оркестровых сочинениях. Эти позиции он перенял у гобоя.

Рис. 2. Моцарт В. А. Менуэт из «Симфонии Es dur» (фрагмент)

Истинный художник, Моцарт существенно обогащает средства интонирования, вводя в музыкальную палитру своих сочинений новые краски, превращающие эти произведения в незабываемые. Теноровые кларнеты *in F* (*corni di bassetto*) придают мрачный колорит арии Констанции в опере «Похищение из Серая», сцене у храма и маршу священников в опере «Волшебная флейта», а также «Реквиему». Характерный турецкий тембр создает в опере «Идомей» сочетание флейты-пикколо, треугольника и большого барабана с тарелками.

Несмотря на значительную конструктивную ограниченность натуральных медных инструментов, Моцарт использует даже минимальные их возможности. Закрытые звуки валторн в партитурах композитора («Идомей», рондо в «Cosi fan tutti») не только существенно расширяют диапазон инструмента, но и придают звучанию оркестра дополнительную тембровую выразительность.

В сольных концертах для духовых инструментов Моцарта проявились лучшие черты стиля композитора. Здесь ярко использованы все виртуозные, звуковые и мелодические качества современных ему духовых. Примером этого может служить Концерт A dur для кларнета, где сольная партия исполняется на инструменте строя *ЛЯ*, имеющем необычайно мягкий, лирический, светлый тембр. В Квинтете для валторны, скрипки, двух альтов и виолончели Es dur

смело применяется трель, которую музыкант-валторнист должен воспроизвести при помощи амбушюра.

Можно констатировать, что вопросы интонационной выразительности в музыкальных произведениях решались Моцартом хоть и новаторски, но всё же средствами оркестровки. В целом, гений Моцарта не ограничивался только достоинствами его сочинений, а заключался в том, что творчество композитора подготовило почву для рождения искусства Л. Бетховена и романтиков XIX в.

Симфонизму Бетховена присущи те же интонационные черты, что и сочинениям венских классиков: внутренняя контрастность, драматизм, эмоциональная глубина. Эти элементы и определяют, в основном, манеру использования композитором оркестровых инструментов: кантилена фаготных партий, характеризующая мужественность и героизм (2-я часть Симфонии № 5), удачное применение флейты, передающей острые душевные переживания (Увертюра «Леонора» № 3, симфонии № 5, № 6, № 7), выразительность гобоя, который своей колористичностью предвосхищает мотив волшебного рога Оберона (см. рис. 3). Его интонационные характеристики будут впоследствии свойственны художественным образам сочинений композиторов-романтиков.

Рис. 3. Бетховен Л. Симфония № 7. Ч. II (фрагмент)

Что же касается новых средств интонирования, специфических приемов исполнения, влияющих на исполнительский процесс, то кроме эффектов закрытых и полузакрытых звуков валторны («Героическая» симфония, опера «Фиделио») других особых указаний в партитурах Бетховена мы не находим. Эти возможности возникают в другом направлении искусства, пришедшем на смену классицизму, — романтизме.

Влияние музыкальной риторики на процессы интонирования при исполнительстве

Одним из важных средств исполнительского интонирования в XVII — первой половине XVIII столетия наряду с теорией аффектов была музыкальная риторика. Появившаяся в период античности в качестве вербального искусства убедительного воздействия на публику, она со временем была принята в арсенал выразительности музыкального интонирования как прием, неразрывно связанный с теорией аффектов, способный вызывать у людей различные чувства и душевные состояния. Так, например, М. Мерсенн писал: «Важно, чтобы

мы выражали не только наши мысли и чувства, весьма существенно выражать страсти других людей» [цит. по: Шестаков, с. 40]. Поэтому уже в эпоху барокко (XVI в.) она имела настолько широкое развитие, что привлекала внимание теоретиков и композиторов, пытавшихся научно обосновать ее назначение и роль в музыкальном искусстве (А. Кирхер, И. Нуций, И. Маттезон, И. Турингус, И. Бурмайстер, Х. Бернхард и др.). Одним из примеров учения о музыкальной риторике как прямом продолжении теории аффектов, обладавшем большим психологическим воздействием на публику, является трактат А. Кирхера «Универсальная музургия» (1650), в котором музыкальное искусство приравнивалось к ораторскому, когда поэт или актер, благодаря искусству декламации, вызывает у слушателей соответствующие чувства, страсти (аффекты): «Подобно тому, как из слогов образуются стопы, из стоп — метры, из метров — стихи, а из всех них выстраивается выдающееся поэтическое произведение; как из правильно расположенных слов возникают предложения, из них — периоды, а из периодов, искусно сочетающих фигуры и тропы, — убедительная речь..., — писал А. Кирхер во втором томе «Музургии», — так и Музургия наша, двигаясь параллельно, пристраивает к словам ритмизованные мелодии (*Musarithmi*) и, в зависимости от их значения, образует различные структуры, подобные предложениям; из их последовательности возникают периоды, а из них, благодаря искусному сочетанию ритмизованных мелодий... аналогичных фигурам и тропам, — получается песнопение, в высшей степени подходящее для возбуждения страстей души, соответствующих значению избранных слов...» [Kircher, p. 141–142].

При этом А. Кирхер отдает себе отчет в том, что понятие *тропы* имеет в науке иной смысл, а именно: замена значения слова на иное, которое и вызывает усиление аффекта. Поэтому он уточняет, что наделяет тропы другим качеством и «что они есть не что иное, как некие завершенные музыкальные построения, соответствующие определенным аффектам души» [Ibid., p. 144]. Эту позицию автор объясняет тем, что античные мыслители относили некоторые музыкальные тоны к различным аффектам. На основе этого Кирхер выделяет двенадцать подобных тонов, вызывающих следующие аффекты: «любовь (*amor*), веселье (*gudio*), ликование (*exultatio*), распушенность (*dissolutio*), ненависть (*odium*), воинственность (*ferocia*), пылкость (*impetus*), величие (*gravitas*), умеренность (*modestia*), воздержанность (*temperantia*), набожность (*religio*), сострадание (*compassio*), стенание (*luctus*), плач (*planctus*), печаль (*tristitia*)» [Ibid.]. Современный исследователь творчества А. Кирхера Р. А. Насонов утверждает, что указанные определения аффектов носят весьма абстрактный характер и не всегда соотносятся со словесным текстом [Насонов, с. 8]. Вместе с тем очевидно, что приращение композиторами вербальных характеристик музыкальным фразам, мотивам, мелодическим оборотам привело к тому, что последние стали постепенно обретать смысловое значение того или иного душевного состояния (аффекта). Закрепившись со временем в практике, они получили название *музыкально-риторических фигур* и могли иметь различный смысл, отражающий

всевозможную семантику: *circulatio* 'вращение', *anabasis* 'восхождение', *catabasis* 'нисхождение', *fuga* 'бег', *tirata* 'стрела, выстрел'.

Неразрывная связь музыкальной риторики с человеческой речью с необходимостью обуславливала и содержательность вербального интонирования: *interrogatio* — вопрос, построенный на использовании восходящей секунды; *exclamatio* — восклицание (восходящая секста). Весьма психологичны такие аффектные фигуры, как *suspiratio* 'вздых', *passus diriusculuss* — хроматизм, применяемый для показа скорби или страдания. Как правило, нисходящее движение музыки отражало печаль, скорбь, а восходящие мелодии были связаны с аффектами воскресения. Риторическая фигура *aposiopesis* 'умолчание' имела значение паузы во всех голосах и использовалась для изображения смерти, а пауза в мелодии — *tnesis* 'рассечение' — применялась с целью передачи чувства страха, ужаса. Говоря о роли и назначении указанных фигур в музыкальном искусстве, А. Кирхер отмечал в первом томе своей работы: «Фигуры в нашей Музургии... то же самое, что украшения (*colores*), тропы и разные стили речи в Риторике. Искусно связывая клаузулы, или музыкальные построения, Музыка действует подобно Оратору, искусной связью тропов склоняющему Слушателя то к смеху (*risus*), то к плачу (*planktus*), то к милосердию (*misericordia*), то к негодованию (*indignation*) и гневу (*iracundia*), то к любви (*amor*), благочестию (*pietas*) и справедливости (*iustitia*), то к противоположным им аффектам. В том, что Музыка оказывает воздействие на душу, сходятся все авторы; сообщениями об удивительных аффектах полны труды всех историков» [Kircher, p. 366].

Существовали обязательные правила построения музыкально-риторического интонирования, согласно которым «...соединение нот и интервалов» должно соответствовать значению слов. «И если слова означают быстрое движение души, то передавать его надо быстрыми нотами, а если медленное — медленными. Чтобы сложить гармоничную мелодию, надо хорошо связать друг с другом периоды, и не располагать вблизи одинаковые интервалы. Следует внимательно относиться к словам, из которых одни, будучи благозвучнее других, вызывают к жизни и музыку более благозвучную. Так, слова [*immanes*], [*concelebrare*], [*sollicitudo*], [*conturbabuntur*] лучше воздействуют на организацию мелодии, чем [*magnus*], [*concinere*], [*cura*] и т. п.» [Ibid., p. 144].

Итогом развития музыкальной риторики в XVII в. можно считать большое количество (около 70) используемых музыкальных фигур. Применение их композиторами давало возможность обеспечить произведениям необходимую выразительность и содержательность, благодаря интонационной семантике отображаемых аффектов. При этом авторы сочинений, используя данную технику письма, не делали различий между интонационным потенциалом вокальной и инструментальной музыки. Об этом убедительно свидетельствует мысль немецкого композитора и критика И. А. Шайбе: «Если объяснять истинные свойства фигур, то следует отметить, что они занимают в вокальной музыке особое место: поскольку в ней мы лучше всего и наиболее ясно можем различать и осознавать выражение аффекта и движение души. Но я в этом случае никоим

образом не отделяю ее от инструментальной музыки. Кто станет утверждать, что одна отличается от другой в конечной цели и аффекте? Или кто считает, что инструментальной музыке не нужны никакие фигуры?... Следует лишь перенести их из вокальной музыки в инструментальную» [Захарова, с. 40].

Риторика широко использовалась как в светской, так и в церковной музыке почти во всех странах Западной Европы. И этот процесс не случаен, поскольку данное интонационное средство способствовало пониманию нововведений, приходящих в композиторскую практику в первой половине XVIII в. в связи с отходом от полифонического склада в музыке и возрождением монодии с ее принципами многообразия выразительности музыкального интонирования и новым структурным содержанием произведений — аспектами, ускорившими наступление гомофонного стиля. В этот период наряду с расширением риторики особенно активно осуществляется развитие образности и эмоциональной выразительности интонирования музыкального исполнительства. В качестве эстетической основы данного процесса преобладают в Западной Европе теория подражания природе и перешедшее из предыдущего столетия учение об аффектах. В этих условиях широко распространяется светская музыка (опера-буффа и французская комическая опера), что способствует в целом обогащению исполнительского интонирования.

Таким образом, значение и роль музыкальной риторики в период XVII — первой половины XVIII в. трудно переоценить. Уже сама сущность ее обуславливается важной задачей — искусством убедительной передачи художественных образов и настроений в музыке. И это требование надо признать непреходящим, поскольку еще Аристотель констатировал, что «...риторика... способна находить способы убеждения относительно каждого данного предмета» [Аристотель, с. 3]. И если в качестве подобного предмета мы имеем в виду музыкальное искусство, в центре внимания которого находится человек, его психологические состояния, то целью воздействия здесь являются эмоции индивида, его разум. Форма решения этой задачи реализуется посредством искусства убеждения, внушения, как это было первоначально заложено еще в античные времена в отношении важных установок музыки — *docere* ‘учить’, *delectare* ‘услаждать’, *movere* ‘волновать’. Поэтому-то роль музыкальной риторики заключается в том, что при соблюдении ее закономерностей композиторы, создавая произведения, подвергали классификации различные психологические состояния людей (страдание, благородство, ревность, любовь, отчаяние и пр.). И эта работа обуславливала необходимость анализировать и отбирать структурные элементы музыкального интонирования (интервалику, лады, агогику, динамику, тембр, темп и т. п.) для того, чтобы выразить адекватный аффект (душевное состояние слушателя или исполнителя). Данный творческий процесс должен быть постоянным, ибо, как отмечал К. Ф. Э. Бах, музыка может быть совершенной только в том случае, если «...один аффект сменяет другой, страсти разгораются и затихают непрерывной чередой» [Бах, с. 148]. Отсюда следует вывод о безусловной позитивности музыкальной риторики в вопросах развития исполнительского интонирования.

Следует отметить, что именно риторика послужила основой теории музыкальной выразительности, особенно в период XVII — начала XVIII в., когда стало активно развиваться сольное инструментальное исполнительское искусство. Такие музыканты, как Р. Декото, Ф. Ибер, М. де Ла Барро, Ж. Оттетер, П.-Г. Буффарден, Ж.-К. Нодо, М. Блаве и другие не только демонстрировали свое мастерство, чем заслужили большой интерес и уважение у публики, но фактически предопределили дальнейшую перспективу исполнительского искусства, практически закрепив эти традиции в Западной Европе. Кроме этого, концертирующие инструменталисты сами становились авторами музыкальных произведений, создавая композиции, характерной особенностью которых было изобилие импровизаций и элементов риторики.

Во второй половине XVIII столетия начинается постепенное ослабление интереса музыкантов к риторике. Причиной этого стал главным образом постепенный переход теоретических обоснований музыкального искусства к новой парадигме, предполагающей большую связь музыки с поэзией, нежели с ораторством. Подражание прежним ораторским приемам в музыке уступает место свободному общению музыканта со слушателем, которое теперь уже не предусматривает теоретическую обусловленность риторики. В связи с этим, музыкальное интонирование изменяет свою эстетическую направленность, уходя от церковных задач исполнительства, и, сохраняя приверженность к формам подражания, обогащается больше поэтическим потенциалом.

Источники

Аристотель. Риторика / пер. Н. Платоновой // Античные риторики. Кн. 1. М. : Моск. ун-т, 1978.

Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб. : Музыка, 2005.

Kircher A. Musurgia universalis. B. I–II. Roma, 1650.

Исследования

Благодатов Г. И. Сурдина // Муз. энцикл. : в 5 т. Т. 5. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 528.

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

Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М. : Гос. муз. изд-во, 1931.

Левик Б. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1974. Вып. 2.

Насонов Р. А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» [Электронный ресурс] // Музыкальная наука на постсоветском пространстве : материалы междунар. интернет-конференции. М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Nasonov.pdf>.

Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. М. : Музыка, 1964. Вып. 1.

Поп А., Аддисон Дж., Джерард А., Рид Т. Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М. : Искусство, 1982.

Усов Ю. А. Труба. М. : Музыка, 1978.

Шестаков В. П. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М. : Музыка, 1971.

Поступила в редакцию 04.06.2017

Принята к печати 12.10.2017

Квашнин Константин Александрович

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры деревянных духовых инструментов
Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки
603950, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40
E-mail: kka946@rambler.ru

Kvashnin, Konstantin Aleksandrovich

PhD (Art Studies), Professor
Chair of Woodwind Instruments
M. I. Glinka Nizhny Novgorod State
Conservatory
40, Piskunov Str., 603950 Nizhny Novgorod,
Russia
Email: kka946@rambler.ru

**THE MUSICAL ADJUSTMENT OF INTONATION
IN WIND INSTRUMENTS DURING CLASSICISM**

This article considers the features of instrumental intonation in the era of Classicism. The importance of the work is determined by the fact that the author reveals the musical and rendering aspects characteristic of the period in question. The author employs the techniques of theoretical analysis of the ideological and aesthetic paradigm of the era, the orchestral works of various classical composers, and the methods of intonational expressiveness used by them. The article provides data on the stages of innovative changes in the construction of wind instruments and their practical application in the orchestra. The author demonstrates that wind instruments lag behind in the development of their intonational potential as compared to other orchestral instruments. The article lists a number of musical examples, demonstrating artistic interpretation in the orchestral intonation of wind instruments. The author illustrates the important role of musical rhetoric in musical intonation, its nature proceeding from the scholarly concepts of ancient philosophers and the practice of music rendering of the epoch in question. It is noted that as early as during the Baroque era, rhetoric was widespread, attracting the attention of theorists and composers who tried to scientifically substantiate its purpose and role in musical art. They significantly expanded the potential of intonation by allocating special musical tones that cause a number of affections. It is established that to give meaning to affections, composers used verbal characteristics for musical phrases, motifs, and melodic phrases. The article states the positivity of musical rhetoric as a means to promote the development of imagery and emotional intonation, which served as a basis for the theory of musical expressiveness, as well as the formation of solo performances.

Key words: vocal registers; sonata cycle; colouristics; rhetoric; affections; rhetorical figures; intonation.

Blagodatov, G. I. (1981). Surdina [Mute]. In *Musykal'naya entsiklopediia* [Musical Encyclopaedia] (Vols. 1–5). (Vol. 5, p. 528). Moscow: Soviet entsyklopedia. (In Russian)

Kurt, E. (1931). *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaja polifonija Baha* [Foundations of Linear Counterpoint. Melodic Polyphony of Bach]. Moscow: State Music Publishing House. (In Russian)

Levik, B. (1974). *Istorija zarubezhnoj muzyki* [History of Foreign Music] (Iss. 2). Moscow: Music. (In Russian)

Nasonov, R. A. (2010). Muzykalnaja ritorika Afanasija Kirhera: k istorii "gotovyh slov" [Musical Rhetoric of Athanasius Kircher: On the History of "Readymade Words"]. In *Musykalnaja nauka na postsovetskom prostranstve: materialy Mezhdunarodnoi internet-konferencii* [Musical Science in Post-Soviet Space: Materials for the International Internet Conference]. Moscow: RAM named after Gnesiny. Retrieved from <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Nasonov.pdf>. (In Russian)

Platonov, N. I. (1964). Voprosy metodiki obuchenija igre na duhovyh instrumentah [Issues of Methods of Teaching how to Play Woodwind Instruments]. In *Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah* [Methods of Teaching how to Play Woodwind Instruments] (Iss. 1, pp. 12–55). Moscow: Music. (In Russian)

Pop, A., Addison, J., Gerard, A., & Reed, T. (1982). *Is istorii anglijskoj esteticeskoi mysli XVIII veka* [From the History of English Aesthetical Thought of the 18th Century]. Moscow: Art. (In Russian)

Shestakov, V. P. (1971). *Muzykalnaia estetika Zapadnoi Evropy XVII–XVIII vekov* [Musical Aesthetics of Western Europe between the 17th and 18th Centuries]. Moscow: Music. (In Russian)

Usoff, Y. A. (1978). *Truba* [Trumpet]. Moscow: Music. (In Russian)

Zakharova, O. (1983). *Ritorika i zapadnoevropejskaia muzyka XVII – pervoi poloviny XVIII veka: principy, priemy* [Rhetoric and the West European Music of the 17th and the first half of the 18th Centuries: Principles, Techniques]. Moscow: Music. (In Russian)

Submitted on 04 June, 2017
Accepted on 12 October, 2017