Лекция по дисциплине «Музыкальная терминология» для студентов 1 курса специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство/Фортепиано»

**Тема 18: «Речевой этикет мастер-класса»**

 **1.Понятие музыкального языка.** В музыкознании термин «музыкальный язык» широко распространен, хотя употребление его затруднено сложившейся традицией метафорической трактовки и расширенного толкования. На протяжении многих веков в музыке усматривали язык аффектов, язык эмоций, язык души. В трактовке понятия «музыкальный язык музыковедами (Г. Тараева, Г Иванченко) выделено 2 подхода: «музыка как язык» и «язык музыки». В первом случае музыка предстает в качестве семиотического объекта (в направлениях философии искусства). Во втором акцентируется коммуникативная природа музыки, коммуникативные функции музыкального языка, передача невербальной информации от композитора - слушателю.

**2. Проблема музыкального языка в советском и российском музыкознаниии**.

Проблеме исследования музыкального языка уделено пристальное внимание Б. Асафьевым, Яворским, М.Арановским, В. Медушевским, Е. Назайкинским, Ю. Коном, В. Н. Холоповой, В. Носиной, Я. Друскиным. По выражению Ю. Кона (ст. «К вопросу о понятии «музыкальный язык»), «музыка – это, по сути – язык. Каждому языку соответствует своя система знаков» .

**2. Взаимосвязь музыкальной речи с вербальной.** По словам Е. Назайкинского, «Глубокое родство музыкальной и речевой интонации является важнейшей из основ, на которых базируется выразительность музыки, её способность воздействовать на слушателя». К общим свойствам музыки и речи можно отнести их временные аспекты: темп, ритм, динамика, декламационность, формообразующие элементы, например – фразы, предложения. Е. Назайкинский рассматривает 3 масштабных уровня в звуках музыки и речи: 1-й – фонетический, соответствующий отдельным звукам или слогам. 2-й – синтаксический - уровень мотивов, фраз, предложений. 3-ё – масштабный – уровень восприятия более крупных построений или композиции в целом. На восприятие музыки влияет музыкально-артикуляционный опыт, главный принцип которого – принцип членораздельности. Важным общим компонентом является и тембральная окраска, придающая речи и музыке определенный эмоциональный оттенок. Характер эмоционального состояния регулируется ритмом речи, а точнее наличием в ней пауз, а также – агогика. Взаимодействие голосов в музыкальной фактуре и форме вербальной речи может составлять основу драматургического диалога. Но наиболее важной общей чертой музыкальной и вербальной речи. И если во второй интонация вторична, определяя, прежде всего, эмоциональную окраску, то в музыке интонация выполняет семантическую функцию. Основы музыкальной выразительности – способность непосредственно передавать человеческие переживания, эмоциональные состояния и их формы выражения – стон, плач, смех, вздох, восклицание и т.д. В человеческой речи данные чувства передаются не только через смысл, но и посредством изменения ритма, темпа речи, силы голоса, изменения его высоты, тембра, т.е. через изменение **интонации.** Музыкальная интонация – явление более сложное и охватывает все уровни восприятия и музыкального воплощения. В. Н. Холопова выделила 3 основных типа музыкальных знаков: 1) Эмоциональные - выразительные.

а) голосовые – песенные, декламационные; б) моторные, ритмические.

 2) предметные индексы;

 3) понятийные символы: музыкальные и словесные.

 Группа **эмоционально-выразительных** знаков представлена знаками, передающими психологические процессы - рост напряжения, спад, движение к кульминацию и т. д.. К голосовым относятся – восклицание, повеление, вопрос, мольба и др., к моторным – шаг, бег, скачущий ритм, механическое движение.

 **Предметные индексы** косвенно отражают события окружающего мира, выделяя какой-либо отличительный признак. Это может быть движение крыльев, щебет птиц, раскаты грома, стук колес поезда и т. п.

К **понятийным** относятся знаки, указывающие на стиль и жанр, имеющие символическое значение и воплощающие определённый смысл. К таким знакам можно отнести так называемые музыкально-риторические фигуры.

 **3. Исследования в области речевого этикета музыкальной культуры.**

Изучение речевого этикета разных эпох является одним из важнейших требований к исполнителю как интерпретатору авторского замысла. Среди ярких и фундаментальных трудов, посвященной данной теме, выделяется работа Н. М. Диденко «Музыкально-речевой этикет раннеклассической эпохи в контексте развития интонационного мышления современного музыканта - исполнителя» (Ростовская Государственная консерватория им. С. В. Рахманинова).

 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 (на примере Трио-сонаты «Диалог Сангвиника с Меланхоликом» Ф. Э. Баха) оттиска Пространство текста: широта или компактность изложения, тесситурные границы, способы группировки длительностей и распределения голосов на каждом нотоносце, 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, эпиграфы, 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 соотнесении 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 обусловливается 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 - творчески мыслящего артиста-концертанта, педагога, исследователя. 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 миросозерцанием 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 орнаментируемых повторений уравновешивается 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. Бах обнаруживает 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 обусловливается 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 еtс.). 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 пис 14 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 с-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, обусловливалась 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 Триосонаты с-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 демонстрирует особенно тесное и плодотворное взаимодействие описываемых сфер. В частности, «межличностные отношения» потенциальных исполнителей Трио-сонаты с-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, заключает в себе «таинство 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, c. 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. Между формальным и незафиксированным существует равновесие. Личность остается не только в очевидных фактах, но и в преходящих 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» (пускай даже упрощённо-«схематизированное», как в «Диалоге Сангвиника с Меланхоликом») по-прежнему апеллирует к законам устной, «непосредственной» коммуникации.