

Роман Насонов

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА ИОГАННА ИОАХИМА КВАНЦА

Публикуемый в этом номере журнала «Научный вестник Московской консерватории» фрагмент «Руководства» Кванца занимает в структуре трактата важное положение. Предыдущая, десятая глава завершает и суммирует ту часть книги, которая посвящена технике игры на флейте и проблемам ее преподавания; одиннадцатая открывает новый большой раздел (простирающийся до главы 17 включительно), в котором говорится о художественной интерпретации музыкальных произведений.

Уже в названии главы 11 (*Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt*) содержится указание на то, что ее тезисы носят общий характер — они касаются как певцов, так и инструменталистов, как солистов, так и исполнителей партий сопровождения; кроме того, в данном фрагменте обсуждаются различные типы пьес (далее каждому из них будет посвящена отдельная глава). В духе своего времени Кванц создает универсальную концепцию исполнительского искусства, проводя параллели между обязанностями оратора и требованиями, предъявляемыми к музыканту. В результате возникает особое учение о музыкальной риторике, продолжающее и дополняющее традиционные теории на сей счет теми положениями, которые может сформулировать исходя из собственного опыта практик.

Как и следовало ожидать, искусство исполнителя Кванц соотносит главным образом с заключительной, пятой частью античной риторической науки — произнесением (*pronuntiatio*)¹. В название одиннадцатой главы вынесен распространенный немецкий перевод данного понятия (*Vortrag*)², который встречается, однако, уже во второй половине главы десятой: автор «Руководства» осуществляет в ней переход к содержанию нового по своей проблематике

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

и терминологии раздела трактата. Буквально это немецкое выражение можно было бы перевести как «преподнесение»; употребляя слово *Vortrag*, Кванц указывает на ту особую манеру, в которой музыкант «подает» пьесу слушателям³. Отмечу и важный терминологический нюанс: в публикуемом фрагменте понятие *Vortrag* вытесняет термин, которым исполнение музыкального произведения обозначается традиционно, — *Ausführung*⁴.

В классических античных трактатах пятую часть риторики было принято делить на произнесение в собственном смысле слова и, по Цицерону, «красноречие тела» (*actio*). Оба момента получают отражение в перечне требований к выступлению оратора (§3). Сам по себе этот список не производит впечатления цельной концепции; зато очевидно, что автор трактата отобрал те положения риторики, которые можно с пользой адресовать музыкантам, и систематизировал их с прицелом на последующее изложение уже собственно музыкальных материй. И действительно, описание важнейших свойств хорошей манеры исполнения (§§10–16) более или менее следует порядку, предвосхищаемому в §3: от чистоты интонации и отчетливости артикуляции, точности в передаче нотного текста — к необходимости разнообразной в отношении динамики и выразительной игры.

Таким образом, аналогия исполнительского искусства с выступлением оратора украшает одиннадцатую главу и помогает выстроить изложение. Внутреннее же концептуальное единство возникает благодаря тому, что все требования, предъявляемые Кванцем исполнителю, подчинены важнейшей для его времени музыкальной категории (также восходящей к античной риторике) — аффекту.

Забота о возбуждении в слушателях разнообразных аффектов является своего рода «альфой и омегой» для певцов и инструменталистов: стремиться к этому им следует на всех этапах работы — от разучивания произведения до сценического выступления⁵. В своей профессии музыкант должен ориентироваться на более или менее широкую публику, обладающую вкусом, но не разбирающуюся

¹ О системе античной риторики см. очерк М. Л. Гаспарова: [2].

² В то же время, слово *expression*, использованное в авторизованном переводе на французский язык: *De la bonne Expression en général...* [7, 102]), — не отсылает к риторике напрямую: по отношению к пятой части учения о красноречии во Франции принят термин *action*. Проблемы возникли и при переводе «Руководства» на голландский язык. По данным Э. Рейли, Я. В. Люстиг в издании 1754 года счел необходимым прокомментировать терминологию Кванца, охарактеризовав понятие *Vortrag* как новое и лаконичное выражение, обозначающее манеру исполнения [8, 119].

³ Этот же смысловой оттенок имеет и английское обозначение пятой части риторического искусства — *delivery* (букв. «доставка» речи слушателю).

⁴ Тем не менее, музыкант-исполнитель именуется у Кванца как *Ausführer* даже в тексте одиннадцатой главы.

⁵ Отметим, что и К. Ф. Э. Бах в своей клавирной школе, в главе третьей *Vom Vortrage*, объявляет передачу аффекта главной целью музыкального исполнительства: «В чем же состоит хорошая манера исполнения? Не в чем ином, как в умении певцов и инструменталистов представить слуху истинное содержание и аффект музыкальных идей» ([4, 117]; см. также: [1, 102]). Вопрос о том, насколько вышедший в свет годом ранее трактат Кванца оказал влияние на данный раздел школы Баха, остается открытым. Заметно, однако, что, разделяя теоретические послышки Кванца (аналогия с искусством произнесения, апелляция к категории аффекта), Бах не стремится вывести из них всё изложение третьей главы; достаточных оснований для того, чтобы интерпретировать его рассуждения как цельное учение о музыкальной риторике, нет — тогда как одиннадцатая глава флейтовой школы именно к этому и располагает.

во всех премудростях искусства; растроганные прочувствованным исполнением, эти, надо полагать, не бедные господа готовы в знак благодарности развязать свои кошельки (§ 7; о высших, божественных основаниях «музыки страстей» Кванц, в отличие от некоторых барочных авторов, не упоминает).

Требование руководствоваться аффектами отчетливо и весомо артикулируется как в начале, так и в самом конце одиннадцатой главы, где решительно осуждается исполнение безучастное (*ohne selbst gerühret zu werden*)⁶. Однако на первый, поверхностный взгляд может показаться, что теории аффектов Кванц отводит довольно скромное место: в §§ 15–16 выразительность рассматривается как одно из отличительных свойств хорошей манеры исполнения.

Кратко суммируем содержание одиннадцатой главы:

- возбуждение страстей как общая цель для оратора и для музыканта-исполнителя (§ 1);
- влияние манеры исполнения на успех произведения (§§ 2, 5);
- перечень требований к оратору, которые по аналогии применимы к музыканту (§§ 3–4);
- требование ясности и доступности манеры исполнения как важного условия успеха (адресуется солисту, особенно при добавлении последним украшений в Adagio; §§ 6–7, 18)⁷;
- роль и значение рипиенистов, необходимость их специальной подготовки (§ 8);
- влияние темперамента на индивидуальность исполнителя (§§ 9, 17); взаимодополняющие особенности исполнительской манеры певцов и инструменталистов (§ 19);
- свойства хорошей манеры исполнения: чистота интонации и отчетливость артикуляции (§ 10); точная передача текста произведения (§ 11) с учетом правил исполнения неравных нот (§ 12); непринужденность (§ 13); разнообразие динамических оттенков (§ 14); выразительность и прочувствованность (§ 15–16);

⁶ Мысль о том, что музыкант обязан сам испытывать те чувства, которые стремится вызвать у слушателей, — одно из новшеств современной Кванцу музыкальной эстетики; в частности, большую известность приобрели высказывания на сей счет К. Ф. Э. Баха [4, 122; 1, 105]. Не стоит, однако, переоценивать ту «искренность», которую оба берлинских автора требуют от исполнителя: о непосредственном переживании речи здесь не идет. Примечательно, что именно в момент значительного текстуального совпадения (*so muß er nothwendig sich selbst in allen Affecten setzen können*, у Карла Филиппа / *man sich <...> bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u. s. w. stellen zu können*, у Иоганна Иоахима, § 16) Кванц делает важную оговорку: «подобное притворство (*Verstellung*) в музыке весьма необходимо». Тем самым исполнитель уподобляется актеру, вжившемуся в свою роль и прочувствовавшему ее вплоть до мельчайших нюансов, — и подобная установка не выходит за рамки музыкальной риторики.

⁷ Строго говоря, данное требование представляет аналогию не к пятой, а к третьей части учения о красноречии, изложению (*elocutio*), то есть искусству верно использовать языковые средства для того, чтобы убедить аудиторию. Роль импровизации в исполнительском искусстве середины XVIII века столь велика, что «втиснуть» последнее в рамки риторического «искусства произнесения» оказывается невозможным. В то же время, уместно вспомнить, что Цицерон, выделяя три вещи, о которых должен заботиться оратор — «что сказать», «где сказать» и «как сказать» (Orator, 14), — объединяет *elocutio* и *pronuntiatio*, относя их вместе к последней из трех категорий.

- план последующего подробного рассмотрения отдельных областей исполнительской практики с точки зрения правил, изложенных в главе 11 (§20);
- плохая манера исполнения как противоположность хорошей (суммирование материала главы 11 «от противного»; §21).

Однако, при всем разнообразии обсуждаемых предметов, требование выразительной, руководствующейся музыкальными аффектами, игры остается сквозной темой одиннадцатой главы. Присутствует оно даже там, где автор «Руководства», кажется, сделал всё возможное для того, чтобы мы *не поняли* его мысль до конца.

Так, внимательного читателя может озадачить изложение §8, анонсирующего адресованную исполнителям второстепенных партий главу 17. «Педагогический уклон» в этом параграфе столь силен, что вопрос, в чем же именно должен состоять вклад рипиенистов в выразительное исполнение пьесы, повисает в воздухе; также неясно, почему Кванц считает недостаточным для этих музыкантов «сыграть выученное соло или прочесть с листа партию без серьезных ошибок», чего еще он от них хочет. Однако, если проследовать по ссылке автора и найти тот раздел семнадцатой главы, который упоминается в §16, становится понятно, о каких «особых правилах» для рипиенистов пишет Кванц: принимая в расчет структуру гармонической вертикали и градацию ее сонантного напряжения, исполнители должны брать каждую ноту с присущей именно ей выразительностью; каждая вертикаль имеет свой характер («аффект») и поэтому должна быть сыграна в том или ином нюансе. Вследствие этого исполнение несложных партий сопровождения выходит за пределы ремесла и приобретает статус художественного явления.

Предложение менять аффект каждый такт (§16) — отнюдь не риторическое преувеличение Кванца! Пафос его учения и состоит ровно в том, чтобы исполнитель умел находить особую выразительность буквально для каждого звука (не говоря уже о каждом мотиве; см. §15). Помимо динамических нюансов, решающее значение приобретают здесь такие тонкие моменты, как штрихи, ритм (различие в характере между ровными и неровными нотами, обычным пунктиром и ломбардским ритмом и т. п.), разные виды украшений. Сформулировать универсальные правила, предписывающие характер и регламентирующие манеру исполнения каждого из элементов музыкальной пьесы, — задача заведомо невыполнимая. Тем не менее, Кванц находит необходимым, чтобы музыканты могли судить о встречающихся им аффектах, — а для этого им требуется получить систематические сведения в данной области.

Учение об аффектах Кванца основывается на двух традиционных для барочной музыкальной теории идеях: обе они восходят еще к трактату А. Кирхера *Musurgia universalis* (1650); при этом мы не можем утверждать, что автор «Руководства» был знаком с сочинением римского иезуита непосредственно или в чем-либо изложении.

Первая из этих идей — аналогия звуковых колебаний в музыке и движений души (*motus harmonici, motus animae*) — объясняет причины аффектного воздействия музыки и служит фундаментом для классификации его средств. Не вдаваясь в физиологические детали данной теории (опирающейся на представления галеновской медицины), обозначим ее главное положение: быстрое движение музыки, преимущественно широкими интервалами, вызывает бурные и, как правило, позитивные страсти души; в противном же случае музыкальное произведение располагает к меланхолии. Противопоставлению интервалов разного объема автор «Руководства», возможно, отдавая дань традиции, отводит

почетное второе место среди признаков, по которым можно судить о музыкальных аффектах, — вслед за образующими антитезу мажором и минором и перед словесными указаниями композитора на характер пьесы (§ 16). Надо сказать, что аффектная характеристика интервалов в середине XVIII столетия отнюдь не была анахронизмом; историю этой традиции увенчивает И. Ф. Кирнбергер: в «Искусстве чистого письма» он определяет выразительные свойства каждого из интервалов от увеличенной примы до чистой октавы, сначала в восходящем, затем в нисходящем движении [6, 103–104]. Кванц излагает данный предмет с точки зрения исполнителя: чтобы интервалы обнаружили свои качества, их следует играть определенным штрихом в определенном динамическом нюансе; ритмические тонкости также имеют важное значение.

Представление о противоположности аффектных свойств быстрого и медленного музыкального движения реализуется у Кванца в оппозиции *Allegro* и *Adagio*; каждому из них далее будет посвящена специальная глава. Здесь также ощущается синтезирующий подход к рассмотрению музыкальных аффектов, присущий именно исполнителю: воспринимая произведение (или его деталь — сколь угодно малую, вплоть до отдельного мотива или созвучия) как целостность, он должен найти присущую ему выразительную манеру⁸. Аффектные же характеристики помогают установить связь между всеми элементами звучащей музыки, отсылая читателя «Руководства» к манере исполнения пьес разного рода — так, за словами о «смеси длинных нот, занимающих половину такта или целый такт, с быстрыми», как нетрудно догадаться, стоит музыкальный образ начального раздела французской увертюры, «великолепного» и «возвышенного».

Систематизируя аффекты, Кванц сталкивается с фундаментальной теоретической проблемой. С одной стороны, типы музыкальной экспрессии бесконечно разнообразны, и даже всего множества слов не хватает, по-видимому, для их описания и фиксации. С другой, — все аффекты можно свести к передаче либо радости, либо печали⁹. Поляризация средств музыкальной выразительности (быстрое и медленное движение, мажор и минор, широкие и узкие интервалы, раздельная артикуляция и легато, и т. п.) весьма способствует подобному представлению. Чтобы создать более тонкую классификацию, барочные музыкальные теоретики, начиная с Кирхера, привлекали к объяснению древнее учение о четырех человеческих темпераментах. Обращается к нему и Кванц.

Отмечая в § 15 существование градаций радостного и печального аффекта, автор «Руководства» выделяет два вида оживленных пьес (яростные и шуточные), но виды музыки скорбной не конкретизирует. Рискну предположить, что причины тому — не столько эмпирические, сколько теоретические. Еще Кирхер, группируя аффекты согласно темпераментам, выделял два вида «радостных» аффектов: сангвинические и холерические (возникающие в том случае, если радость будет «несдержанной и неумеренной»; [5, II, 142])¹⁰. Сознательно или нет,

⁸ Теоретик композиции, напротив, обычно склонен к аналитическому разделению параметров экспрессии и описанию их по отдельности.

⁹ Эпоха Кванца избегает, однако, — в отличие от тех времен, когда теория аффектов возникла и формировалась, — «крайностей» в проявлении и именовании чувств; полюсами музыкальной выразительности в «Руководстве» выступают, чаще всего, такие категории, как «дерзкое» (*Freche*) и «обольстительное» (*Schmeichelnde*).

¹⁰ Благодаря наличию двух видов радости три «основных аффекта» по Кирхеру: «радость», «спокойствие» и «милосердие» (*laetitia, remissio, misericordia*), вполне вписывающиеся в рамки представлений о христианских добродетелях, — легко трансформируются в четыре типа

Кванц воспроизводит если не теорию Кирхера как таковую, то подход знаменитого ученого к классификации страстей души. При этом реальность берет свое, и из четырех групп аффектов по Кирхеру в «Руководстве» без следа исчезают флегматические «аффекты спокойствия» — те, которые автор «Музургии» относит к полифонической церковной музыке «первой практики» с присущей ей эмоциональной уравновешенностью.

Важным достоинством учения о темпераментах для науки барокко была возможность связать типологию музыкальной выразительности с «объективными» закономерностями душевно-телесного устройства человека. Рассуждая о «музыке страстей», Кирхер использовал эту аналогию для того, чтобы объяснить, отчего одни и те же звуки воздействуют на слушателей по-разному. Кванц разворачивает учение о темпераментах в иную сторону, обосновывая с ее помощью различие исполнительской манеры у музыкантов (§ 17). Достоин при этом внимания, что музыкантов с разным темпераментом он располагает не в один ряд, а скорее в некую иерархию: меланхолики и холерики (приверженцы *Adagio* и *Allegro* соответственно) должны преодолевать односторонность своего дарования; более счастливы сангвиники, сочетающие в себе обе склонности. Наконец, на вершине пирамиды оказывается некий идеальный музыкант, объединяющий в себе свойства и сангвиника, и холерика, и меланхолика. И это явно не флегматик — последнего если и можно соотнести с какой-либо из фигур, представленных в одиннадцатой главе «Руководства», то скорее всего таковой окажется образ «бесчувственного музыканта», погружающего слушателей в сон (§ 21).

Традиционное учение о темпераментах перестраивается здесь под влиянием свойственного Кванцу комбинаторного мышления и склонности искать совершенство в сочетании лучших качеств, обычно существующих по отдельности; идеал «смешанного стиля» возникает у автора «Руководства» точно таким же образом. Однако, если смешанный стиль, по Кванцу, — плод усилий просвещенных музыкантов, сочетающих в своем искусстве все лучшее, что уже было создано их предшественниками, то существование «счастливица» — исполнителя со «смешанным темпераментом» — он, кажется, допускает от природы¹¹. Аналогичный ход мысли — призыв соединить «огненную» виртуозность инструменталистов (огонь, позволю себе напомнить, традиционно соотносится с холерическим темпераментом) и *cantabile* хорошего певца — мы наблюдаем и в § 19. И такая комбинаторика не схоластична (хотя и не лишена утопизма): за ней стоит собственный опыт Кванца, пытливого музыканта, стремившегося узнать и освоить все достижения искусства.

страстей согласно учению о темпераментах; о проблемах систематизации аффектов в трактате Кирхера см. нашу статью: [3].

¹¹ Любопытно, что в трактате Кирхера, при гораздо более строгом отношении к учению о темпераментах в целом, также встречается мысль о том, что природа способна даровать людям универсальные способности к музыке. В связи с учением о «запечатленном стиле» (*stylus impressus*), то есть о предрасположенности отдельных наций к культивированию того или иного вида музыки (например, рожденные под холодным небом немцы склонны к «флегматичному» церковному стилю, тогда как у французов наблюдается пристрастие к танцам), Кирхер, большой поклонник итальянского искусства, высказывает мысль об универсализме жителей Апеннинского полуострова, связывая его, в частности, с благоприятными климатическими условиями [5, I, 543]. Таким образом, возникает забавная параллель «счастливой» в музыкальном отношении нации у Кирхера и «счастливица»-исполнителя у Кванца.

В одиннадцатой главе трактата И. И. Кванц не просто осмысливает исполнительское искусство своего времени в риторическом ключе, но и вносит значительный вклад в барочную теорию музыки. Его учение об искусстве «музыкального произведения» хорошо фундировано и содержит ряд оригинальных идей, на которые я постарался обратить внимание читателей. Оценить новизну и значение этих идей можно лишь в контексте истории барочной музыкальной науки, с которой автор «Руководства», не раскрывающий, увы, читателю источники своих познаний, был, несомненно, хорошо знаком.

Использованная литература

1. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая (1753 г.) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: EARLYMUSIC, 2005. 169 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система // М. Л. Гаспаров. Избранные труды: в 3 т. Том I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 556–589.
3. *Насонов Р. А.* Теория аффектов Афанасия Кирхера: тройка, восьмерка и бесконечность // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера): научный журнал. Вып. III / гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2008. С. 44–51.
4. [*Bach C. Ph. E.*] Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Cammer-Musicus. Berlin: C. F. Henning, 1753 / R. 135 S.
5. [*Kircher A.*] Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universa Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimum in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in I. Roma: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
6. [*Kirnberger J. Ph.*] Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert von Joh. Phil. Kirnberger, Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen Hof-Musicus. Zweyter Theil. Erste Abtheilung. Berlin und Königsberg: Decker und Hartung, 1776. 153 S.
7. [*Quantz J. J.*] Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière: avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par xxiv. tailles douces. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752. [XVI], 336, [18] p.
8. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction // Translated with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd ed. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.