

УДК 37

DOI: 10.34670/AR.2023.95.50.018

О семантическом подходе к проблеме восприятия музыки эпохи барокко

Щирин Дмитрий Валентинович

Доктор педагогических наук, профессор,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
завкафедрой фортепиано,
профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2;
e-mail: dp@spbgik.ru

Аннотация

Учение о смысле музыкальных знаков имеет непосредственное отношение как к учению о музыкальном восприятии или восприятии музыки, так и к педагогическим исследованиям. Понимание музыки, как речи, несущий смысл, как речи, обладающей определенными смысловыми единицами, представляется одним из наиболее значимых в современной музыкальной педагогике. Особый интерес представляет рассмотрение семантики музыкальных знаков применительно к музыке эпохи барокко. Именно в эту эпоху было не просто сформировано понимание музыкального искусства, как музыкальной риторике, но определены знаковые формы выражения аффектов, которые воспринимались слушателями в соответствии с традицией и особенностями, структурой музыкального текста. Понимание наиболее характерных структур помогало композиторам создавать свои произведения, а исполнителям доносить из смысл, их эмоциональное содержание до слушателей. Рассмотрение некоторых характерных интонационных и фактурных «формул», освоение их в музыкально-педагогическом процессе придает большую осмысленность как восприятию, так и исполнению произведений эпохи барокко, что является актуальным и значимым для обучения молодых музыкантов как в среднем профессиональном учебном заведении, так и в высшем.

Для цитирования в научных исследованиях

Щирин Д.В. О семантическом подходе к проблеме восприятия музыки эпохи барокко // Педагогический журнал. 2023. Т. 13. № 2А-3А. С. 148-154. DOI: 10.34670/AR.2023.95.50.018

Ключевые слова

Восприятие музыки, музыкальная семантика, музыкально-педагогический процесс, музыка эпохи барокко.

Введение

Вопросы восприятия музыки разных эпох остаются одними из самых актуальных в современном педагогическом процессе. Если музыка не воспринята или воспринята не правильно, то нельзя говорить ни о дальнейшем творческом и духовном развитии ученика, ни о формировании его исполнительских навыков. Это касается любого музыкального класса: сольного инструментального (фортепиано, скрипки, флейты, и др.) или ансамбля, дирижерского (хорового, оркестрового) или любого другого.

Однако каждый музыкальный стиль имеет свои отличительные особенности, свои средства музыкальной выразительности, которые выражают свое музыкальное содержание. Особенности восприятия мира композитором, живущего в конкретной стране в конкретную историческую и стилевую эпоху находят свое выражение в особенностях музыкального языка, музыкальной речи с которой он обращается к своим слушателям.

Одной из наиболее интересных, но и сложных для современного слушателя, современного учащегося среднего профессионального и даже высшего учебного заведения является эпоха барокко. Рассмотрение некоторых аспектов музыкальной лексики, характерной для этой эпохи является достаточно актуальным для педагогического процесса, для формирования адекватного восприятия и в дальнейшем грамотного и профессионального исполнения таких произведений.

Рассмотрим несколько наиболее часто встречающихся интонационно-лексических «паттернов» в клавирных текстах.

Интонационная лексика флейты в клавирных текстах барокко

Любимым инструментом домашнего музицирования, наряду с клавесином, в эпоху барокко являлась поперечная флейта. Различные регистры флейты отличаются по артикуляции, но характеризуется флейта виртуозностью, блеском и легкостью звучания. Флейте не свойственна экспрессия, однако она великолепно передает мир природы, пение птиц, пастушеские наигрыши, сказочные персонажи, амурные сцены. Тогда она поет очень лирично и даже драматично. Невозможно представить старинный оркестр без продольной флейты. В инструментальной музыке барокко большой популярностью пользовались различные инструменты: флейта, гобой, клавесин, орган, лютня, скрипка. Можно сказать, они определяли лицо эпохи и до сих пор являются устойчивой приметой стиля. Среди духовых инструментов предпочтение отдавалось флейте, выразительные свойства которой позволяли использовать ее в качестве солирующего инструмента. В тематизме клавирной музыки XVII–XVIII веков широко распространена интонационная лексика флейты – устойчивые интонационные обороты, вызывающие конкретные представления о ее звучании, и прямо воспроизводящие образ самого музыкального инструмента в том или ином сюжете – сцене музицирования. Флейта воплощала нежные лирические чувства, изящное начало, нередко – с чертами скерцозности, но чаще всего она была связана с пасторальными образами. Высокая tessitura, светлая, прозрачная и утонченная окраска звучания, большая подвижность делают возможности флейты безграничными.

Среди наиболее часто повторяющихся устойчивых оборотов в музыкальных текстах для клавира встречается так называемый «знак свирели». Его интонирование основывается на имитации тембра флейты и воспроизведении ее характерных интонаций. В клавирных текстах встречаются две разновидности «знака свирели»:

- 1) *долгая развернутая трель*, изображающая звучание свирели, – духового инструмента, являющегося атрибутом пастушеских сцен и пасторальных сюжетов
- 2) *ленточное двухголосие* (терцовое, секстовое, либо терцово-секстовое), прообразом которого является «свирельный дуэт», представляющий образы сельской пастушеской идиллии.

Образ скрипки в клавирных текстах эпохи барокко

Первые упоминания о скрипке встречаются в XVI веке. Скрипка появилась в Италии и во Франции, а вскоре широко распространилась по всей Европе. Форма скрипки, определившаяся в XVI веке, почти не менялась, однако характер звука обогатился значительным насыщением и нежностью тона.

Скрипка, имея четыре струны, обладает неповторимой окраской звука, что позволило ей завоевать ведущее место среди солирующих инструментов. В оркестре скрипка выполняет различные и многосторонние функции: часто используется для «мелодического пения» очень красив эффект ее соло в оркестре. Группа скрипок в оркестре делится на две партии: первые и вторые скрипки, и тогда в партитуре появляется обозначение *divisi*. Скрипка является неотъемлемой частью камерного ансамбля, а также входит в состав дуэта трио и квартета.

На протяжении нескольких столетий скрипка оставляет за собой право занимать главенствующее место в инструментальной музыке, выполняя одну из основных мелодических функций в ансамбле и оркестре. Ее образ без труда узнается и расшифровывается также и в любом клавирном тексте.

Особым приемом игры на скрипке является *pizzicato*. Для его имитации в практике часто применяется штрих легкого, цепкого *staccato*, изображающего игру щипком на струнах. Скрипачи XVII–XVIII веков тончайшим образом применяли возможности скрипки, индивидуализировали музыкальные средства выражения, связанные с физическими свойствами этого инструмента. Скарлатти же работал над созданием подлинно клавирного музыкального языка. Однако, его сонаты вобрали в себя и весь комплекс различных, в том числе, и неклавирных инструментальных приемов (параллельное движение терций, секст, октав, репетиционные повторения звуков, трели внутри сложных пассажей и аккордов), что является отчасти результатом проникновения в клавирную музыку «неклавирных техник». Это – одна из характерных черт стиля барокко.

Скрипка – инструмент виртуозный, и в ее лексике очень распространены различного рода пассажи и фигуры, интонирование которых специфично.

Сигнальные интонации и охотничьи сюжеты в клавирных текстах барокко

Фанфара – духовой, медный музыкальный инструмент. Удлиненная труба фанфары не имела вентиля. Применялся инструмент главным образом для подачи сигналов. Фанфарные сигналы использовались в композиторской практике в XVII веке.

Натуральная труба способствовала формированию основных фанфарных интонаций. Она имела светлый и яркий звук и применялась в качестве сигнального инструмента пастухами, охотниками, воинами. Трубными фанфарами открывались спортивные игры, а также религиозные церемонии. Партии барочных труб, включающие пассажи и хроматизмы в верхнем регистре, нередко встречаются сочинениях Баха и Генделя. Композиторы эпохи

барокко, выписывая для трубы сольные фрагменты, использовали, главным образом, верхний и высший регистры инструмента, где барочная труба звучит ярче обычной. Труба славится не только силой звука, но и выдающимися виртуозными качествами. Название инструмента «валторна» происходит от немецкого слова *Waldhorn* – лесной рог. Множество сочинений, написанных для валторны в эпоху барокко, заняло достойное место в области исполнительства.

Старинная натуральная валторна не имела механики, и исполнитель извлекал тоны с помощью передувания. Валторна использовалась главным образом как мелодический инструмент. Впервые была введена в оперный оркестр для иллюстрации сюжетов на охотничьи темы. Мелодичная природа инструмента, в её сочетании со стремлением валторны участвовать в исполнении гармонической вертикали, породила специфические двухголосные последования, называемые «валторные квинты», или «золотой ход валторн».

С середины XVIII века валторна вошла в состав симфонического оркестра. На валторне великолепно звучат как певучие мелодии, так и подвижные. Прием «эхо» позволяет смягчить звук вплоть до нежнейшего *pp*. Помимо симфонических оркестров, валторны используют в камерных ансамблях, а также как сольный инструмент.

В клавирной литературе, связанной с образами героики и пасторали, часто возникают «роговые сигналы» и «фанфары» – интонации с закрепленными значениями, воссоздающие представления об охотничьих сценах и героических образах. Семантика их поддерживалась соответствующими тембрами инструментов (охотничий рог, сигнальный рожок, валторна – в первом случае, труба – во втором). Технические возможности рогов позволяли на большом расстоянии передавать сигналы с закрепленным условным значением, Компонент безусловной, «естественной связи» – сам тембр охотничьих рогов. Сигналы, перенесенные композиторами в текст клавирных сочинений, имеют изобразительную функцию. Они опираются на интонационную лексику, общее название которой – «знаки *sonni*». В клавирных текстах возникают различные разновидности «знаков *sonni*»: «Золотой ход» – двухголосная последовательность интервалов «терция – квинта – секста». Трезвучный сигнал. Сигнал выдержанного тона.

Частое употребление композиторами в европейской музыке роговых сигналов обеспечили их узнаваемость в клавирных текстах барокко.

Образ звучащего клавесина в клавирных текстах барокко

Клавесин известен с XVI века. Первоначально имел четырехугольную форму, каждой клавише соответствовала особая, настроенная в определенном тоне струна. Звук клавесина – блестящий, но мало певучий, не поддающийся динамическим изменениям. Инструменты с клавишами (*clavier*) обычно на три группы: органы, клавесины и клавикорды.

В группе клавесинов различают спинет, вёрджинел и собственно клавесин. Спинет имеет одну клавиатуру (мануал), и струны располагаются параллельно клавиатуре. В конце XVI века в Англии бытовали вёрджинелы трех типов: 1) с клавиатурой в середине корпуса; 2) с клавиатурой, сдвинутой вправо; 3) с клавиатурой, расположенной слева – в Англии назывался «спинет». В зависимости от расположения мануала изменялся тембр инструмента. Спинет по тембру был похож на клавесин. Клавесин с двух-, а также трехручными клавиатурами. Клавесинный звук имеет металлическую остроту звучания. Взятый звук нельзя сыграть громче тише, однако, включая регистры, клавесинист может добиться смены динамики и тембровой красочности. Отделка инструмента соответствовала стилистике эпохи барокко (инкрустация,

резьба и т. д.). Создателем виртуозного клавесинного стиля был итальянский композитор и клавесинист Д. Скарлатти, основателем французской школы клавесинистов – Ж. Шамбоньер. Среди французских клавесинистов хорошо известны также Ф. Куперен, Ж. Рамо, Я. Дакен, Ф. Дандрие.

Неотъемлемым атрибутом инструментария барокко является клавесин. В практике музицирования он использовался как solo, так и в ансамблях. Характерный, несколько дребезжащий тембр, отрывистый и быстро затухающий, малопевучий звук, отсутствие гибкой и экспрессивной исполнительской нюансировки определили своеобразный, только этому инструменту присущий крут интонаций. К моменту расцвета клавесинной музыки были известны английская, французская, итальянская и другие исполнительские и композиторские школы. Танцевальная музыка безусловно обогатила репертуар клавесина, поскольку долгое время он находил применение как салонный инструмент. Основные положения техники украшений изложены Ф. Купереном в его трактате «Искусство игры на клавесине» (Budapest, Musica, 1969).

Орнаментика, применяемая композиторами итальянской, немецкой, английской и французской школ, была различной. Она отличалась тонкими стилевыми нюансами и различными правилами введения украшений. Однако нельзя не заметить присутствия во всех пьесах единого компонента – орнамента как смысловой структуры, способной украсить текст, внести элементы узорчатости и декоративности. Во множестве клавесинных текстов и в ряде других образцов клавирной музыки XVII–XVIII веков мы неизменно встречаем два вида орнамента: внешний и внутренний. Внешний орнамент – это мелизмы. Они украшают отдельные тоны мелодий и записываются как знаки мордента, трели, форшлага или группетто. Внутренний, или точнее – внутритематический орнамент, – это фигурации и так называемые диминуции (дробление долгой длительности на мелкие составляющие, которые украшают и заполняют пространство между тонами мелодии). Это наиболее распространенная техника украшений в музыке старых мастеров. Ритмические рисунки их свободны, прихотливы, узорчаты, как бы импровизационны и не подчиняются равномерной акцентной метрике и общей структуре темы.

Заключение

Таким образом, понимание фактурных особенностей этой музыки, мелодического построения, орнаментики может стать ключом, который открывает молодым музыкантам красоту и характерность этой музыки. Конечно, погружение в барочную музыку может продолжаться всю жизнь, однако даже небольшие приемы ее организации будут способствовать лучшему ее пониманию и исполнению. В результате главные задачи педагогического процесса – формирование адекватного восприятия, развитие творческого мышления, совершенствование исполнительского мастерства – будет достигнуто.

Библиография

1. Алексейчева Е.Ю. Современные подходы к организации креативного образования // Методология научных исследований. материалы научного семинара. / Сер. "Серия «Библиотека Мастерской оргдеятельностных технологий МГПУ». Вып. 2" Московский городской педагогический университет (МГПУ). Ярославль, 2021 С. 215-219
2. Алексейчева Е.Ю. Формирование компетентностей будущего в открытом образовании // Развитие цифровых компетенций и функциональной грамотности школьников: лучшие практики дистанционного образования на

- русском языке / Материалы Международного педагогического Форума. Под редакцией М.М. Шалашовой, Н.Н. Шевелёвой. 2020. С. 15-25
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
 4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
 5. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
 6. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
 7. Кириченко П.В. Клавирная музыка XVII-XVIII веков в классе фортепиано : учебное пособие / П. В. Кириченко, Д. В. Щирин ; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии, Кафедра музыкально-инструментальной подготовки. - Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. - 131 с.
 8. Щирин Д.В. О восприятии информационной насыщенности музыкальных произведений в педагогическом процессе. Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. Т. 15. № 2-4. С. 1106-1112.
 9. Щирин Д.В. К проблеме музыкального восприятия в педагогическом процессе. Человеческий капитал. 2014. № 4 (64). С. 91-93.
 10. Щирин, Д.В. Современные методы обучения искусству аккомпанемента и ансамблевого исполнительства : учебно-методическое пособие по дополнительной образовательной программе повышения квалификации / Д. В. Щирин, К. Ю. Щирина ; Министерство культуры Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Факультет искусств, Кафедра фортепиано. - Санкт-Петербург : СПбГИК, 2019. - 52 с

On the semantic approach to the problem of perception of Baroque music

Dmitrii V. Shchirin

Doctor of Pedagogy, Professor,
Institute of Music, Theater and Choreography
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University
Head of Piano Department,
Professor of the Department of Musical and Instrumental Training,
Saint Petersburg State Institute of Culture,
191186, 2, Dvortsovaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: dp@spbgek.ru

Abstract

The teaching about the meaning of musical signs is directly related both to the teaching about musical perception or perception of music, and to pedagogical research. The understanding of music as a speech that carries meaning, as a speech that has certain semantic units, seems to be one of the most significant in modern music pedagogy. Of particular interest is the consideration of the semantics of musical signs in relation to the music of the Baroque era. It was during this era that the understanding of musical art as musical rhetoric was not just formed, but iconic forms of expression of affects were determined, which were perceived by listeners in accordance with the tradition and features, the structure of the musical text. Understanding the most characteristic structures helped composers to create their works, and performers to convey their meaning, their emotional content to listeners. Consideration of some characteristic intonation and textural "formulas", mastering them in the musical and pedagogical process gives greater meaning to both

the perception and performance of works of the Baroque era, which is relevant and significant for the training of young musicians both in secondary vocational educational institutions and in higher education.

For citation

Shchirin D.V. (2023) O semanticheskom podkhode k probleme vospriyatiya muzyki epokhi barokko [On the semantic approach to the problem of perception of Baroque music]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 13 (2A-3A), pp. 148-154. DOI: 10.34670/AR.2023.95.50.018

Keywords

Music perception, musical semantics, musical and pedagogical process, Baroque music.

References

1. Elagina A.S. The state and development of educational activities of art schools in rural areas // *Modern pedagogical education*. 2017. No. 2. pp. 10-13.
2. Elagina A.S. Children's art schools in the system of additional education in rural areas // *Pedagogical journal*. 2019. Vol. 9. No. 4B. pp. 564-572.
3. Elagina A.S. Development of children's schools as an element of the Strategy of the state cultural policy for the period up to 2030: institutional and cultural aspects // *Culture and civilization*. 2018. Volume 8. No. 5B. pp. 306-314.
4. Elagina A.S. Children's art schools as elements of the socio-cultural environment of rural areas: regional aspects // *Culture and civilization*. 2018. Volume 8. No. 5B. pp. 315-322.
5. Alekseicheva E.Yu. Modern approaches to the organization of creative education // *Methodology of scientific research. materials of the scientific seminar. / Ser. "Series "Library of the Workshop of organizational and activity technologies of MSPU". Issue 2"* Moscow City Pedagogical University (MSPU). Yaroslavl, 2021 p. 215-219
6. Alekseicheva E.Y. Formation of future competencies in open education // *Development of digital competencies and functional literacy of schoolchildren: best practices of distance education in Russian / Materials of the International Pedagogical Forum*. Edited by M.M. Shalashova, N.N. Sheveleva. 2020. pp. 15-25
7. Kirichenko P.V. Keyboard music of the XVII-XVIII centuries in the piano classroom : textbook / P. V. Kirichenko, D. V. Shchirin ; A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, Institute of Music, Theater and Choreography, Department of Musical and Instrumental Training. - St. Petersburg : A. I. Herzen State Pedagogical University, 2019. - 131 p.
8. Shchirin, D.V. Modern methods of teaching the art of accompaniment and ensemble performance : an educational and methodological guide for an additional educational program of advanced training / D. V. Shchirin, K. Y. Shchirina ; Ministry of Culture of the Russian Federation, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education St. Petersburg State Institute of Culture, Faculty of Arts, Piano Department. - Saint Petersburg : SPbGIK, 2019. - 52 s
9. Shchirin D.V. On the perception of information saturation of musical works in the pedagogical process. *Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 2013. Vol. 15. No. 2-4. pp. 1106-1112.
10. Shchirin D.V. On the problem of musical perception in the pedagogical process. *Human capital*. 2014. No. 4 (64). pp. 91-93.