

НАЗВАНИЯ И РЕМАРКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА И ФРАНСУА КУПЕРЕНА
В КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В статье рассмотрены названия музыкальных произведений и словесные ремарки двух композиторов европейского музыкального барокко: Генри Перселла и Франсуа Куперена, воспринимаемые нами как часть письменного дискурса композиторов. Исследуется коммуникативно-прагматическое воздействие названной лексики на исполнителя музыки и на слушателя. Проводится мысль о динамической взаимосвязи литературного и музыкального дискурсов. Изучение взаимоотношения указанных дискурсов могло бы привести к более глубокому представлению как о прагматической нагруженности рассматриваемой лексики, так и об образном содержании музыки.

К л ю ч е в ы е с л о в а: композитор; барокко; письменный дискурс; коммуникативно-прагматическое воздействие; образное содержание.

The article examines the titles of musical works and verbal markings of two composers of the European musical Baroque: Henry Purcell and François Couperin. We perceive the work titles and markings as parts of composers' written discourses. The communicative-pragmatic influence of the above lexis on performers and listeners is investigated. The idea of the dynamic interconnection of literary and musical discourses is justified. The study of these discourses' interrelationships could lead to a deeper understanding of both the pragmatic load of the lexis in question and the figurative musical content.

К e y w o r d s: composer; the Baroque; written discourse; communicative and pragmatic impact; figurative content.

Менталитет музыканта проявляется в его дискурсе. Одна из отличительных особенностей музыкального дискурса – его способность к созданию музыкальных образов. Однако за музыкальным произведением стоит личность, владеющая системой не только музыкального языка, но и естественного языка. Творчество композитора происходит также и на вербальном уровне, включающем в себя музыкально-теоретические трактаты, эпистоляр-

ное наследие, словесные программы музыкальных произведений, предисловия к партитурам и клавирам, программные названия произведений, ремарки в нотном тексте и др. Это означает, что письменный дискурс композитора может быть рассмотрен как часть его музыкальной коммуникации и музыкального дискурса.

Данная работа посвящена двум гениям зрелого барокко в европейской музыкальной культуре: Генри Перселлу (Henry Purcell, 1659–1695) и Франсуа Куперену (François Couperin, 1688–1733) в контексте использования программных названий музыкальных произведений и словесного комментария в нотном тексте. Названия и ремарки рассматриваются в их коммуникативно-прагматическом аспекте, ибо в них композитор выражает свой творческий замысел, психологический настрой, впечатления и чувства. Используя лексику национального языка, однако намеренно субъективно осложняя ее эмоционально, образно и др. – так, что она становится проявлением авторского словоупотребления, композитор адресует свое музыкальное детище своим современникам и потомкам.

Названия произведения как «подзамысел», «подтекст», «подоснова» и даже – «средство» способны тематически объединить музыкальное произведение [1, с. 90] и могут восприниматься как словесная программа музыкального произведения, вынесенная за рамки музыкального воплощения замысла композитора.

Использование ремарок в нотации, явившееся результатом поиска новых средств музыкальной выразительности, свидетельствовало о взаимодействии слов и музыки, об осознании композитором художественной ценности своего произведения, которое можно было бы оставить потомкам. Ремарки в нотном тексте, направленные на предотвращение произвола в толковании музыки, стали бесценным руководством для исполнителя, своеобразным посланием, несущим «... печать индивидуальной композиторской манеры» [2, с. 9].

Словесный комментарий и программность музыкального произведения, выраженная в названии, явились огромным завоеванием музыкального искусства, стимулирующим использование новых выразительных средств музыки, а также способствовали развитию новых разнообразных словесных обозначений манеры игры, содержащих образные значения, вплоть до метафор, концентрирующих в себе существенные черты темы музыкального произведения.

Обозначения нюансов исполнения, появившиеся и развивавшиеся в итальянской музыке и нотации в первой половине XVI века¹, были поддержаны и использованы по всей Европе в XVI–XVII веках, в основном, французскими и английскими композиторами, которые, зачастую наряду с итальянскими обозначениями нюансов исполнения, вводили в нотный текст музыкальных произведений слова из своих национальных языков.

¹ Имеется в виду средневековый трактат по лютневой музыке “Capirola Lutebook” (1517), в котором содержится один из первых случаев использования словесного указания на приемы исполнения [3].

Характерная особенность музыкального развития в странах Западной Европы со второй половины XV века по XVII век заключалась в переходе музыкознания с латыни на национальные языки, что усилило процесс терминологизации профессиональной музыкальной лексики средствами национальных языков¹. В рамках этого явления появились английские, французские названия сначала динамических контрастов, затем темпов и, наконец, обозначений характера. Материалом для исследования нами были выбраны Каталог произведений Перселла, составленный Франклином Циммерманом [4] и Сборник пьес для клавесина Франсуа Куперена в 4-х частях [5].

Музыкальное творчество Перселла огромно². Генри Перселл, проявивший себя «...едва ли не самой различной индивидуальностью своего времени, обладал поэтической тонкостью, изяществом и гибкостью в передаче эмоций, изысканностью мелодии, гармонии, колорита...» [6, с. 433].

Среди английских композиторов Перселл был первопроходцем в использовании эмоционально окрашенных слов на итальянском языке и в разъяснении способа исполнения на английском языке. Он многократно употреблял не только уже широко известные в то время итальянские музыкальные ремарки в нотном тексте, но и эмоционально окрашенные итальянские слова, например, *lamento* ‘стон, жалоба, стенание’ (Вторая сцена акта III оперы «Дидона и Эней») [7, р. 133–135]. В *12 Sonatas of 3 Parts* ‘12 сонат в 3-х частях’ в обращении «к читателю» (*to the Reader*) композитор пишет о признательности итальянским композиторам инструментальной музыки за «художественные термины» (*terms of Arts*). Используя итальянские ремарки темпа, он вместе с тем предлагает свои разъяснения для «английского исполнителя» (*English Practitioner*), которому они могут показаться непривычными: *Adagio u Grave* ‘a very slow movement’ («очень медленно»); *Presto Largo* и *Poco Largo* ‘a middle movement’ («умеренно»); *Allegro u Vivace* ‘a very brisk, swift, or fast movement’ («очень живо, быстро, скоро») [8, р. 37]. Для передачи искусства гармонического колорита, например, в Фантазиях для 4-х виол, где тональности меняются подобно тому, как «пастельные тона мягко переходят из одного в другой», композитор, например, в Восьмой фантазии помечает небольшой фрагмент ремаркой *drag* ‘тяжело, медленно’ [9, с. 175]. В Фантазиях Перселл использовал такие английские слова, как *slow* ‘медленно’, *quick* ‘быстро, скоро’, *brisk* ‘оживленно, проворно’, *drag* ‘тяжело, медленно’ для комментария значимых для него фрагментов произведения [8, р. 36].

¹ В Англии этот переход осуществился ранее, чем в других странах Западной Европы, и, более того, переход английского музыковедения с латыни на национальный язык произошел прежде, чем в других областях английской науки, что, на наш взгляд, было обусловлено деятельностью выдающихся музыкантов и мыслителей Томаса Морли (Thomas Morley, 1557/1558–1602), Томаса Мейса (Thomas Mace, 1619–1709), Мэтью Локка (Matthew Locke, 1621–1677), и, конечно, Генри Перселла (Henry Purcell, 1659–1695).

² Наследие композитора включает около 800 работ: опера-шедевр «Дидона и Эней» (“Dido and Aeneas”), полуоперы: «Пророчица, или История Диоклетиана» (“Prophetess or Dioclesian”), «Королева фей» (“The Fairy Queen”), «Индийская королева» (“The Indian Queen”), «Король Артур» (“King Arthur”); музыка к драматическим спектаклям, инструментальная музыка, приветственные и траурные оды, антемы, кетчи, церковная музыка, светские песни (арии) и др.

Подавляющее большинство произведений Перселла связано с текстом, при этом наблюдается гармоничное сочетание музыки и слова. «Музыка прилегает к словам словно перчатка к руке, и все же не утрачивает своей самостоятельности» [9, с. 125]. Посмертную славу Перселлу принесли песни. Он писал песни отдельно (внетheaterальные песни), для пьес других авторов, помещал песни в свои спектакли, писал их для домашнего исполнения. Названия песен заключали в себе художественный образ, настраивали на исполнение, задуманное композитором. Из песен, которых насчитывается несколько сотен, выберем некоторые: *Hail to the Myrtle Shade* ‘Стремясь под мирта сень’; *Ah Cruel, Bloody Fate* ‘О жестокий рок’; *Retired from any mortal's sight* ‘Я бранный покидаю мир’; *Blow, Boreas, Blow* ‘Вей, вей, Борей’; *Fill up the Bovel!* ‘Наполни кубок!'; *Ye, gentle spirits* ‘Вы, духи добрые’; *Hark, the ach'ing air* ‘Слушай, как эхо звучит’; *The Plaint* ‘Жалоба’; *Oh, I'm sick of life* ‘О, я устал жить’; *Farewell, all joys!* ‘Прощайте, все радости!'; *Ah! How pleasant 'tis to love* ‘Ах! Как приятно любить’ и др.

Из двух композиторов в использовании программных названий и ремарок особенно выделялся Ф. Куперен. В своем трактате “*L'art de toucher le clavecin*” («Искусство игры на клавесине», 1716) он писал, что элементы музыкальной выразительности могут быть уподоблены элементам поэтического искусства, и придавал особое значение своему комментарию в нотном тексте. «...Я заявляю, что мои пьесы надо играть, следуя моим обозначениям, и что они никогда не будут производить нужное впечатление на лиц, обладающих подлинным вкусом, если исполнители не будут точно соблюдать все мои пометы, ничего к ним не прибавляя и ничего не убавляя» [1, с. 78].

Своим искусством он выразил все художественные возможности французской клавесинной школы, написав более 250 пьес для клавесина, объединив их в ряды (от 4 до 24), и при этом, уже в подборе произведений, продемонстрировал тонкий вкус и художественно воздействовал на исполнителя. Это была череда «...изящных, пленительных, забавных, остроумных, блестящих, колоритных, даже портретных или жанровых образов» [6, с. 530].

Придавая особое значение названиям своих произведений, Куперен писал: «При сочинении всех этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства. Название моих пьес соответствует моим мыслям, идеям. Меня, я надеюсь, избавят от объяснений» [1, с. 84]. Происходит следующее: композитор выделяет характерную черту образа и выносит в ее в название: *La Commère* ‘Кумушка’, *Le Moucheron* ‘Мошка’, *Les Gazouillements* ‘Щебетание’; *Les Délices* ‘Наслаждение’; *Les Amusements* ‘Развлечения’; *La Séduisante* ‘Обольстительница’, *La Fringante* ‘Резвая’, *Le Bavolet-flottante* ‘Развевающийся чепчик’, *L'Insinuante* ‘Вкрадчивая’, *La Raffraichissante* ‘Освежающая’, *La Mistérieuse* ‘Таинственная’, *Le Petit deuil ou trios veuves* ‘Легкий траур, или три вдовушки’ и т.д. Причем с годами вовсе исчезают пьесы или танцы без названий – все теснее и органичнее становится связь между названием, идеей пьесы и ее музыкальным воплощением [1, с. 98].

Программные намерения Куперена были поддержаны образными словесными пояснениями. Его ремарки представляются стилистически яркими, например: *Tendrement* ‘нежно’; *Naïvement* ‘наивно’; *Gracieusement* ‘грациозно’; *Nonchalamment* ‘небрежно, лениво’; *Languissamment* ‘томно’; *Gravement* ‘важно, степенно’; *Fièremment* ‘гордо, надменно’; *Douloureusement* ‘горестно’; *Noblement* ‘благородно, с достоинством’; *Audacieusement* ‘отважно, дерзновенно’; *Modérément* ‘умеренно, воздержанно’; *Plaintivement* ‘жалобно’; *Sans lenteur* ‘не замедляя’; *Coulamment* ‘текуче’; *Majestueusement* ‘величественно’, или эмоциональная ремарка с уточнением: *Tendrement, sans lenteur* ‘нежно, не замедляя’; *Fièremment, sans lenteur* ‘гордо, не замедляя’; *Légalement, sans vitesse* ‘легко, не спеша’; *Impérieusement, et animé* ‘повелительно и оживленно’; *Délicatement, sans vitesse* ‘деликатно, не спеша’; *Voluptueusement, sans langueur* ‘сладоострастно, без изнеможения’ и др. «Всеми этими обозначениями Куперен выражал почти всю современную шкалу темпов – от *Lento* и *Adagio* до *Allegro* и даже *Presto ...*» [1, с. 101]. Данной работой мы лишь наметили путь исследования программных названий музыкальных произведений и словесных пояснений в нотном тексте Г. Перселла и Ф. Куперена с позиции воспринимающего, однако даже такой поверхностный анализ позволяет увидеть силу коммуникации и художественного воздействия рассматриваемой лексики.

Роль Г. Перселла и Ф. Куперена в словесном оформлении музыкальных произведений, способном подчинить своей воле исполнителей и слушателей, – огромна.

Между письменным дискурсом композитора и его музыкальным дискурсом существует динамическая связь, изучение которой может углубить наши знания об образном содержании музыки, а также дать более четкое представление об авторском переосмыслении слова под воздействием музыки.

Перспективой дальнейшего исследования может быть более глубокое исследование письменного дискурса Перселла и Куперена как основа для более тщательного изучения программных названий и содержания словесных ремарок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мильштейн, Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн // Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. – М. : Музыка, 1973. – С. 76–118.
2. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 202. – 272 с.
3. Vincenzo Capirola Lutebook. Facsimile. Compositione di Meser Vincenzo Capirola gentil homo [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.omifacsimiles.com / brochures / capirola2/ html](http://www.omifacsimiles.com/brochures/capirola2/html). – Дата доступа : 26.05.2018.
4. Zimmerman, F. B. Henry Purcell, 1659–1695: an analytical catalogue of his music / F. B. Zimmerman. – London : Macmillan, 1963. – 575 p.

5. François Couperin (1668–1733). Pièces de Clavecin / Közreadja – Herausgegeben von Gát József. – Budapest : Musica: 1969.
6. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник: в 2 т. / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. – 1982. – Т. 1: По XVIII век. – 696 с.
7. Taruskin, R. The seventeenth and eighteenth centuries / R. Taruskin // The Oxford History of Western Music. – Oxford Press, 2005. – V. 2. – 758 p.
8. Cyr, Mary. Performing Baroque Music / Mary Cyr.; Reinhard Gr. Pauly, gen. ed. – Amadeus Press, 1992. – 254 p.
9. Уэструп, Дж. Генри Перселл / Дж. Уэструп; пер. с англ. А. Кочнева. – Л. : Музыка, Ленингр. отд. – 1980. – 240 с.