

Уфимская государственная академия искусств
Лаборатория музыкальной семантики

На правах рукописи

Асфандьярова

Амина Ибрагимовна

**ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА ОБРАЗОВ ПАСТОРАЛИ
В ТЕМАТИЗМЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Й. ГАЙДНА**

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02.
«Музыкальное искусство»

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Л. Н. Шаймухаметова

Уфа 2003

Оглавление

Введение.....	4
Глава I. Интонационная лексика пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна	21
§1. Образы музыкальных инструментов как атрибутов пасторали в тематизме медленных частей.....	23
§2. Интонационная лексика танцевально-пластического происхождения в тематизме медленных частей	38
§3. Театрально-образные значения музыкальной пасторали в тематизме медленных частей.....	47
§4. Роль орнаментальных структур в медленных частях.....	55
Глава II. Смысловые и структурные модификации менуэта и их роль в воплощении образов пасторали фортепианных сонат Гайдна.....	68
§1.«Пластические диалоги»: изображение танца в тематизме «менуэтных» частей.....	74
§2. «Театральные диалоги» в тематизме «менуэтных» частей	80
§3. «Музыкальные диалоги»: сцены и сюжеты музицирования в тематизме «менуэтных» частей	93
§4. О некоторых «скрытых» формах воплощения менуэта и их роли в создании образов пасторали	107
§5. Некоторые особенности орнаментального тематизма «менуэтных» частей	122
Глава III. Интонационная лексика и артикуляция пасторали в быстрых частях клавирных сонат Гайдна.....	136
§1. Воплощение галантной пасторали в тематизме сонатных allegri фортепианных сонат Гайдна.....	139
§2. Воплощение «сельской» пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна.....	168
Заключение.....	185

Литература.....	191
Приложение:	
 I. Нотография.....	209
 II. Нотные примеры.....	210

Введение

Интерпретация и исполнение музыкального произведения в стиле, адекватном авторскому замыслу, всегда были в центре внимания музыкантов. Общеизвестно, что бережное, осмысленное отношение к авторскому тексту и поиски на его основе убедительных и стилистически грамотных трактовок – главная задача исполнителя. Весьма актуальным в этом смысле становится решение проблемы расшифровки этимологии музыкальных значений на основе положений музыкальной семантики. Исследования в этой области перспективны и необходимы: в них пересекаются вопросы теории и творческие проблемы исполнительства и педагогики.

Исполнительская интерпретация музыкального произведения связана с тайной проникновения в его содержательную, смысловую и эмоциональную структуру. При этом, помимо формально-грамматического анализа (тональный план, форма, гармония, фактура и т. д.), исполнитель неизбежно должен прибегнуть и к анализу образного содержания. Тем не менее, существуют реальные трудности прочтения и расшифровки музыкального текста на интонационно-образной основе с включением системы значений, несмотря на признание существования так называемого «музыкального словаря эпохи» (Б.Асафьев). Эти трудности являются следствием академической традиции: для анализа нотного текста характерен узкограмматический подход; не менее распространена в среде исполнителей и узкотехническая ориентация. Несмотря на то, что многие теоретики и практики пианизма признавали статус музыки как языка, содержащего информацию внемusicalного происхождения, тем не менее, часто задачи и проблемы артикуляции объяснялись в опоре на узкограмматический подход в расшифровке авторского текста. Тому примеры: римановская «затактовая» теория, браудовские правила «восьмушки и фанфары», принципы исполнения «различных фактур и построений» (Е. Терегулов), исполнение лиг по принципу «техники смычка» (Н. Голубовская) и др.

И, хотя формированию навыков исполнительской артикуляции многие музыканты – теоретики и практики пианизма - уделяли активное внимание, необходимо признать, что разработка методологии семантического анализа дает возможность подойти к этой проблеме с позиций выразительного, а не узкотехнического произнесения авторского текста. Соглашаясь с мнением музыкантов, которые во главу угла ставили содержание музыки, провозглашали примат того, «что» произносится, а не «как» произносится (Г.Нейгауз), приходится признать, что чаще всего практические доказательства этих призывов оставались прерогативой личности, их провозгласившей. Узкограмматический, а часто и узкотехнический подход не удовлетворял многих музыкантов, что часто вызывало необходимость поэтических аналогий, сравнений, ассоциаций, чтобы попытаться раскрыть «поэтическую сущность произведения» (А.Корто). Вопросы «словесной интерпретации» занимают большое место в трудах по теории исполнительства, вероятно, еще и потому, что это наиболее легко фиксируемая часть педагогического опыта. Формируя представления об образе, «словесные характеристики» музыкального образа, по мнению многих музыкантов, способствуют поиску разнообразных исполнительских приёмов. Одновременно музыканты признавали, что «выразить словом содержание нельзя, да и не нужно, слово будет лишь рядом с музыкой» (С.Савшинский). Тем не менее, этот метод занял большое место в педагогике¹, многие были согласны с необходимостью привлечения словесных характеристик, метафор, ведь в них «есть частичка прямого смысла» (В.Медушевский).

Педагоги часто пользовались «поэтическими характеристиками музыкального образа» для того, чтобы сделать доступным смысл и содержание музыки, а версию исполнителя достоверной: «в основе всякого искусства лежит поэзия» (Г. Нейгауз). К сожалению, специфика музыкальной педагогики в сфере исполнительства в большой степени предполагала (и

¹ Подробно об этом:[26; 84].

предполагает до сих пор) изустную традицию непосредственной передачи секретов мастерства. Нет сомнения, что исполнительская интерпретация и результат преподавания великих мастеров убедительны и впечатляющи. Но часто эти достижения оставались преимуществом личности, их трудно использовать в практике последующих поколений.

Естественно, в художественной практике выдающиеся исполнители исходили из понимания фортепианных штрихов, лигатуры, фразировки, различных форм *legato*, *staccato* в их зависимости от стиля и характера музыки. Все признавали важность осмысленной работы над штрихом и фразировкой: «нельзя сначала учить собственно ноты, а потом придавать им музыкальный смысл» (М. Воскресенский). Но, в описании проблем артикуляции, ее особенности порой рассматриваются узко – только как технический приём, в отрыве от анализа содержания и расшифровки интонационно-лексических значений.

Очевидно, что исполнительская артикуляция на грамматическом уровне постижения музыкального текста оказывается далекой от его собственно стилевой и содержательной ориентации, так как явление стилистики связано, в первую очередь, с пониманием этимологии значений и анализом смысловых структур музыкального текста.¹

Однако до определенного времени неразработанность методологии анализа смысловых структур, которая опиралась бы на расшифровку музыкального текста с позиций его поэтики и стилистики, неизбежно заводила в тупик и практические задачи содержательного анализа и интерпретации музыкального произведения.

Особенно остро стоит проблема стилевой интерпретации произведений барокко и классицизма. Исполнение фортепианных сонат Гайдна, в частности, бывает приближено к способу прочтения произведений романтизма, как в плане образного содержания, так и относительно

¹ Заявленная позиция получила разработку в ряде исследований Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. См., например, диссертацию П. Кириченко «Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII веков) – Уфа, 2002, а также ряд изданий лаборатории [36; 55; 69; 83; 150].

исполнительских универсалий. Это сказывается и в преувеличенной динамике, и в пристрастии музыкантов к излишне «выразительному и певучему», а, иногда, и бравурно-аффектированному исполнению, что противоречит индивидуальному авторскому стилю и стилистике эпохи. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности становится препятствием для включения произведений Гайдна в концертные программы, и, в то же время, составляет определенную трудность для интерпретации его сочинений современными пианистами. Для них оказываются недоступными тонкости гайдновской музыки, понятные современникам композитора.

Традиция исполнения музыки Гайдна покрыта слоем определенных ассоциаций, когда в ней стремились видеть романтическое начало и оставляли без внимания то, что было общепринятым и типичным в классическую эпоху. Существует интересная точка зрения некоторых исследователей, которые отмечают, что Гайдн, возможно, потому и оказался наименее доступным для восприятия романтиков, что был наиболее характерным представителем именно своего времени; он был лишен того, что особенно ценилось в романтическую эпоху (Л. Кириллина). Вероятно, по этой причине в более позднее время музыку его оценивали и анализировали совсем не с тех позиций, которые были для нее естественны и органичны. Музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном воплощении чувств и смыслов, поэтому музыкальный язык его произведений требует тщательной расшифровки, а утонченный стиль – повышенного внимания к смысловым деталям текста.

В этом отношении нельзя переоценить важность постановки проблемы «музыкальный текст и исполнитель» на основе методологии семантического анализа – то есть расшифровки смысловых структур и наполняющей их *интонационной лексики*. Основу ее составляют «общезначимые интонации» (Б.Асафьев), имеющие различную природу и происхождение, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени.

Существование подобных устойчивых образований с закрепленными значениями объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства - с речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами. В каждом случае характерным следствием употребления такой формулы является конкретизация музыкального содержания: «интонационные формулы» - единицы, обладающие семантическим потенциалом и определяющие стилевую характеристику произведения.

Семантический анализ *интонационной лексики* дает право выявить и описать многие знаковые ситуации музыкального текста и гайдновских клавирных сонат, основную смысловую и эмоциональную доминанту которых во многих случаях определяет образная система *пасторали*, а разнообразие модификаций идиллических образов в контексте различных частей сонатного цикла служит признаком единства стилистики языка композитора. Тонкие и изысканные сочетания интонаций пластической, театрально-образной и звуковой инструментальной природы, часто инкрустированные в орнамент, составили особый набор интонационной лексики пасторали, поэтому основное внимание в работе уделено анализу темы как «носителя музыкального образа» (Ю. Тюлин).

Несмотря на значительное проявление пасторальных образов как одной из важнейших, хотя и не единственной составляющей стилистики фортепианных сонат Гайдна, для исполнителей часто остаются недоступными конкретные интонационные способы воплощения идиллии. Пасторальные образы, по словам Т. Ливановой, позволяют говорить лишь об эмоциональных оттенках, и они «не дают возможности всякий раз конкретизировать их смысл в словесно-логической форме» [87, с. 195]. Неуловимость, зыбкость и неопределенность пасторали служила и продолжает служить препятствием для определения ее конкретных контуров и составляющих в музыкальных темах, что, в свою очередь, мешает

адекватности воспроизведения авторского замысла и грамотной его редакторской расшифровке.

В чем художественная сущность музыкальной пасторали, секрет, таинство и механизм ее воздействия, каковы способы создания пасторальных образов? Эти вопросы практически не ставились, а образно-смысловые значения пасторальной лексики гайдновского тематизма воплощались исполнителями интуитивно.

Известно, что пастораль принадлежит очень разным видам искусства. И в таком случае естественно, что присутствие пасторальных образов в фортепианной музыке Гайдна опирается на художественную модель, рожденную в других его видах – литературе, театре, живописи, где она имеет специфические способы воплощения. Изысканные образы сонат Гайдна, в присутствии изящных орнаментов и танцевальных аллюзий, могут вызвать самые разные культурно-стилевые ассоциации и напомнить томные галантные портреты Гейнсборо, чувственно-тонкие новеллы Боккаччо, сентиментальные фигуры пастушек Вагто и Фрагонара. Очевидно, что для интерпретатора очень важно распознать подобные тонкие ассоциации в выявлении выразительного характера образов. «Они <...> совсем иные: не столь определенные и осязаемые <...> мы не видим их лиц, поз, одежды <...> они не конкретизированы до такой степени, как позволяют слово и зрительные впечатления. Мы воспринимаем лишь <...> общие поэтические свойства» [87, с. 234].

Пастораль - идеал, образ прекрасного мира, где царит гармоничный человек, совершенный духом и телом. Возникнув в народной поэзии Древней Греции, идиллия, постепенно включаясь в тексты художественных произведений, из четко определенного жанра оформляется в систему образов, которая включает большой круг тем, сюжетов, ассоциаций. Образная система пасторали XVIII века складывалась из сочетания нескольких ее констант: 1) литературно-поэтической основы, 2)

театрально-образных включений и 3) элементов образов идиллии, воплощенных в изобразительном искусстве.

Таким образом, имея длительную внемusыкальную историю, музыкальная пастораль ассимилировала атрибуты многих видов искусства. Это потребовало исследования внемusыкальных характеристик идиллии и привлечения соответствующей информации. В результате использования знаково-семиотического подхода, пастораль перестает быть неуловимой и становится воспринимаемой не только на чувственно-интуитивном уровне, но и на уровне конкретных приемов и способов воплощения. Их адекватная расшифровка поможет создавать необходимые художественные эффекты, свойственные идиллическим образам. Такого рода выводы позволяют конкретизировать и более точно формулировать исполнительские задачи.

Подобные константы - своего рода синтетический круг образных характеристик, почерпнутых из различных видов искусства, - позволили определить различные виды пасторали, представленные в фортепианных сонатах Гайдна.

Прежде всего, широк эмоциональный диапазон пасторали, она характеризуется различными состояниями. Это может быть *меланхолическая (созерцательная)* или *драматическая* пастораль. Наблюдения позволили выделить в музыкальном тексте и так называемую *героическую* пастораль и пастораль, имеющую *комический* оттенок. Воплощение идиллических образов в контексте орнаментальных структур воспроизводит эффект *бессюжетной, картинно-живописной* пасторали. Отметим, что для медленных частей гайдновских фортепианных сонат характерна *галантная* пастораль, для финалов же – так называемая *сельская*.

К сожалению, образы идиллии в музыкальном искусстве всегда находились на периферии исследований – как музыкально-исторических, так и теоретических, и до сих пор в музыковедении подробно не рассмотрены особенности музыкальной пасторали и не раскрыты механизмы

идиллических образных составляющих в музыкальном тексте. Выполняемая пасторалью роль контраста, лирического отступления, непритязательного украшения, по мнению музыковедов, не претендует на глубину и значительность, достойную изучения. Вместе с тем, пастораль - значительное явление культуры XVII-XVIII веков, едва ли не единственное воплощение лирики в век классицизма, век размеренного, подчиненного разуму искусства, трезво выверенных контрастов и «расписанных», регламентированных чувств, не терпящих экспрессии и экзальтации.

Пасторали как целостному явлению, помимо статей в справочной литературе и историко-теоретических исследований в области литературы и театра, в отечественном музыкознании посвящены лишь несколько работ. Их проблематика касается, как правило, отдельных аспектов внемusicalного проявления пасторали в музыкальном искусстве. Так, аспект рассмотрения пасторали как части сложившейся системы художественных образов эпохи стал предметом исследования в книге Т. Ливановой «Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств», где автор, привлекая исторический материал, рассматривает музыкальную пастораль в неразрывной связи с первоисточками – литературой и драмой. Автор отмечает, что чаще всего пастораль связана с «апологией чувства, с любовной идиллией, с противопоставлением мирной сельской природы городу и “свету”, с проповедью “истинной галантности”, с целым кругом иносказаний, как в поисках идеала, так и с критическими намерениями» [87, с. 194].

Что касается других работ музыковедов, где косвенно затрагивается проблема пасторали в музыке, предметом изучения, в основном, является музыкальный театр Возрождения или Просвещения. В нем пасторальная опера выступает как воплощение синтетической природы идиллических образов – сочетание литературно-драматической, живописной и музыкальной констант (П.Луцкер, И.Сусидко - 96, Е.Лучина - 97).

Немногочисленные описания пасторали в инструментальной музыке отражают рассмотрение ее как предмета лирики и одного из приемов сопоставления с образами скорби, с героическими и буффонными образами (В.Конен - 72, Т. Ливанова - 87), наряду с которыми пастораль становится характерным явлением в переломное время на путях к венской классической школе.¹ В исследовании В. Конен «Театр и симфония» автор, ставя проблему зависимости инструментальной музыки от воздействия на нее немusыкального начала, наблюдает связь симфонической музыки венских классиков с театром Просвещения. Анализируя интонационные предпосылки формирования круга господствующих образов в симфонической музыке эпохи (среди них – образы скорби, героические, чувствительные и буффонные), автор не выделяет пасторальные образы в отдельную группу. Тем не менее, представляют интерес наблюдения, касающиеся, в основном, пасторальной оперы XVII-XVIII веков.

В статье А. Коробовой [75] определен музыкальный модус пасторали и его реализация в жанровой формуле «человек и природа». Анализируя примеры воплощения пасторали в европейском искусстве, автор отмечает, что трактовка «пасторального мифа», как и претворение жанровых элементов пасторали, во многом отражает общестилевые тенденции той или иной эпохи.

Что же касается фортепианной музыки Гайдна, то особенности проявления идиллической образности в текстах композитора вообще остались без внимания, хотя очевидно, что в исполнительской практике интерпретация лирики Гайдна вызывает большие трудности стилового порядка. Аналогично тому, как проблема художественного мира пасторальных образов не получила достаточно серьезного и обстоятельного исследования в музыкознании, не нашла своего места в трудах об исполнительстве и проблема тонкостей исполнения музыкальной пасторали.

¹ Основную информацию, касающуюся пасторали, в немusыковедческих источниках можно почерпнуть из работ по истории и теории литературы, театра и изобразительного искусства, в том числе, зарубежных авторов [5; 21; 31; 42; 46; 52; 82; 88; 89; 122; 133; 134; 190; 194 и др.]. Она оказывается весьма полезной для рассмотрения музыкальной пасторали в аспекте немusыкальных включений.

Тем не менее, вполне очевидно, что проблема аутентичного исполнения музыки XVII-XVIII веков оказывается неполно освещенной в свете недостаточного исследования такой важной сферы искусства, какой является пастораль.

Таким образом, *целью* данного исследования является определение художественных возможностей и способов музыкально-образного воплощения пасторали, а также специфики ее артикуляции в контексте фортепианных сонат Гайдна.

Объектом анализа стал тематизм клавирных сонат Гайдна, репрезентирующий различные способы воплощения пасторали.

Предметом исследования является интонационная лексика пасторали фортепианных сонат Гайдна: *внемузыкальные* и *музыкальные* механизмы ее образования и стилистически грамотная исполнительская *артикуляция*.

В связи с этими проблемами в работе были выдвинуты следующие *задачи*:

1. Выполнить семантический анализ музыкальных тем различных частей клавирных сонат Гайдна с целью выявления *интонационной лексики* пасторали и *способов* ее воплощения в контексте различных частей сонатного цикла.
2. Описать виды пасторали и особенности артикуляции интонационной лексики в контексте медленных частей фортепианных сонат.
3. Описать виды пасторали «менуэтных» частей фортепианных сонат в контексте модификаций смысловых структур танца.
4. Описать механизм трансформации смысловых значений и особенности артикуляции пасторальных образов в контексте быстрых частей сонат (сонатные *allegri* и финалы).

В работе детально анализируется механизм связи темы с музыкальным образом и варианты возможной артикуляции *музыкальных тем*

на интонационно-образной основе. Именно в *теме* наиболее концентрированно предстают смысл и ключевые образы произведения, и на ее примере логично рассматривать зависимость артикуляции от смыслового наполнения присутствующих в ней лексем.

В диссертационном исследовании можно выделить несколько источников: 1) *нотный материал*, представленный различными изданиями фортепианных сонат Гайдна и их редакторскими версиями; 2) *научные исследования* из различных областей музыковедения: а) *методологии семантического анализа*, б) *теории исполнительства* (артикуляция и задачи содержательной интерпретации); в) *исторического и теоретического музыковедения* (статьи и монографии, посвященные творчеству Гайдна, в том числе, клавирному). Поскольку образная система пасторали принадлежит разным видам искусства, и пастораль характеризуется в целом как общекультурное явление, нами привлекалась информация, заимствованная из *смежных областей знания*: театроведения, литературоведения и истории живописи.

Нотный материал включает фортепианные сонаты Гайдна, причем, предпочтение в их анализе отдавалось изданиям на основе уртекста. В этом смысле основой послужило издание К. Лэндон (так называемый «венский уртекст»), которое является академическим и одним из самых точных изданий фортепианных сонат Гайдна. В анализе используются версии этого издания, выпущенного венгерским издательством Edition Musica Budapest (1973), а также изданным в недавнее время сборником сонат в этой же редакции (М.: Музыка, 1989). Применялось одно из самых распространенных в отечественной педагогической и исполнительской практике трехтомное издание: Й. Гайдн. Избранные сонаты (Музыка, 1966) под редакцией Л. Ройзмана, имеющее в своей основе Urtext. Анализировались и сравнивались как немецкие, так и отечественные переиздания редакции К. Мартинсена, выпущенной в Лейпциге в 1937 году (Leipzig, 1973; Киев, 1975, Санкт-Петербург, 1993). В целях сравнения

различной трактовки смысловых структур привлеклись также редакции Л. Калтата (Музгиз, 1946), Л. Хернади (Editio Musica Budapest, 1961), Г. Цилхера (Leipzig, 1977) и другие.

В процессе наблюдений анализировались и произведения композитора других жанров – концерты, вариации, различные пьесы, а также произведения с участием фортепиано – песни и вокальные миниатюры, камерно-инструментальные произведения.

Методологическую базу работы составили исследования теоретического музыкознания в области специфики музыки как вида искусства и теории музыкального содержания (В.Медушевский, Е.Назайкинский, В.Холопова, М.Бонфельд, Л.Казанцева, М.Карпычев, А.Кудряшов), теории музыкального текста (М.Арановский, Л.Акопян), методологии семантического анализа музыкальной темы (Л.Шаймухаметова). Другим важным источником стали работы выдающихся мастеров отечественного и зарубежного фортепианного искусства, которые обобщили свой личный исполнительский и педагогический опыт в теоретических трудах, посвященных проблемам музыкального содержания, расшифровки и интерпретации авторского текста (Г.Нейгауз, С.Фейнберг, А.Алексеев и др.), стилевой интерпретации (Э.Бодки, П. и Е.Бадюра-Скода, И.Браудо, А.Гольденвейзер), вопросам расшифровки нотного текста и принципам создания редакторских версий (Я.Мильштейн, Н.Копчевский, А.Меркулов), а также проблемам содержательного исполнительского интонирования (С.Савшинский, Л.Баренбойм, А.Малинковская).

В исследовании использовались работы и фрагменты работ, так или иначе посвященные творчеству Гайдна. В отечественном гайдноведении выделяется монография Ю. Кремлева, привлекающая обширный материал и солидную библиографию.

В историческом, культурологическом контексте рассматривается творчество Гайдна в работах Т. Ливановой [87] и Л. Кириллиной [65], из зарубежных исследователей – Д. Гроута, Р. Донингтона, Ф. Неймана [199;

195; 205; 207]. В отечественном музыкознании необходимо назвать исследования В. Конен, где творчество композитора анализируется в русле концепции зависимости выразительных средств симфонии венских классиков от типичных образов оперы XVII-XVIII века [72]. В диссертации М. Бонфельда [29] постановка проблемы комического в музыке Гайдна, в основном, касается его симфонических произведений. В работах В. Бобровского [27], В. Протопопова [137] рассматриваются отдельные произведения Гайдна в русле поставленных исследователями проблем музыкальной формы. Обращение к оперной (Е. Матвеева – 100; 101; 102), ораториальной (В. Кадочников - 57) и инструментальной (Н. Бемянская - 23) музыке Гайдна в исследованиях последних лет типично с точки зрения формирования тенденции возрастающего интереса к творчеству композитора. В немногих обращениях музыковедов к клавирному творчеству композитора поднимаются вопросы формирования стиля (К. Лэндон – 201; 202, П. Бадура-Скода - 191, П. Браун - 192, В. Тропп - 162), вопросы интерпретации и связанной с ней редакторской работы (А. Меркулов – 108; 111, Н. Ломоносова - 94, Е. Терегулов - 159). Однако специальных исследований, посвященных проблеме пасторальных образов в тематизме Гайдна, в музыкознании нет.

В процессе исследования используются принятые отечественной наукой понятия и термины семантического анализа: *музыкальный текст и нотный текст, интонационная лексика, лексема, контекст, артикуляция.*

*Музыкальный текст*¹, в отличие от понятия *нотный текст*, отражает явление структуры содержания и смысла музыки. В расшифровке музыкального текста преследуется обнаружение сущности музыки, в том числе, и в аспекте интертекстуальных (внемузыкальных) включений. При этом, в противовес традиционному взгляду на текст как объект графической

¹ Теоретическое обоснование различий между «нотным» и «музыкальным» текстом содержится в книге М.Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства», М., 1998 [9].

фиксации музыкального произведения, семантический анализ позволяет рассматривать в нотном тексте слой музыкального текста.

Автор диссертации опирался на разработку техники семантического анализа, предложенную в исследовании Л.Шаймухаметовой. Составляющими семантического анализа музыкальной темы – объекта наиболее «повышенной семантической концентрации» (М. Арановский) служат понятия *интонационной лексики* и *лексемы*. Устойчивые интонационные образования, «интонации с закрепленными значениями» образуют словарь авторского языка, а также языка стиля и эпохи. И в этом случае расшифровка «словаря музыкальных значений» может и должна стать основой грамотного интонирования авторского текста. В том же смысле - как понятие единицы значений языка - используется употребляемый многими музыковедами термин «*лексема*».¹

Под понятием *контекста* подразумеваются окружающие лексему знаковые и незнаковые элементы, которые оказывают на нее преобразующее воздействие - усиливая, сохраняя или трансформируя прямые значения.

Согласно идее, заложенной Б.Асафьевым, проблема артикуляции в работе традиционно рассматривается как осмысленное звуковоспроизведение, где объединены «психический тонус, настроенность и смысл». Под *артикуляцией*, в связи с этим, в исследовании принято понимание этого явления в узком значении - как осмысленного произнесения смысловых деталей музыкального текста на интонационно-образной основе.

В соответствии с выдвинутыми задачами, определилась и структура работы, включающей введение, три основные главы, заключение, библиографию и два приложения: 1) Нотные примеры; 2) Нотография.

¹ См., к примеру: М. Арановский «Музыкальный текст. Структура и свойства»; В. Холопова «Музыка как вид искусства» [9; 171].

Во *введении* поставлена проблема и обоснована ее актуальность; дана характеристика основных понятий и терминов, используемых в работе, указана источниковедческая база, методы исследования, сформулированы цели и задачи, основные результаты исследования, апробация и их практическая значимость.

В исследовании рассмотрены фортепианные произведения Гайдна с точки зрения поиска исполнительской версии артикуляции музыкальной темы на основе выявления и раскодирования смысловых структур музыкального текста. В процессе рассмотрения нотного материала обнаружилось, что анализ семантических структур имеет разный результат в частях цикла, поэтому целесообразно было отделить различные контекстовые ситуации и определить их в сонатных аллегри, медленных и «менуэтных» частях и финалах.

В центре внимания *первой главы* находится образный строй гайдновской пасторали. В ней ставится задача анализа интонационной лексики с целью выяснения художественных возможностей пасторали и способов ее воплощения в музыкальной интонации.

Целью *второй главы* стало выявление специфики воплощения пасторали в контексте «менуэтных» частей. При этом обнаружилось несколько вариантов модификации менуэта, каждый из которых требует своего «режиссерского» решения в процессе исполнения и трактовки пасторальных образов.

Третья глава посвящена быстрым частям клавирных сонат, где анализу также подвергаются интонационные структуры в объеме темы. Интересным оказалось проследить ситуации, в которых интонации «с закрепленными значениями» приобретают новые оттенки значений в условиях иного контекста – быстрого темпа. Присутствие особого механизма несоответствия быстрого темпа и прямых значений интонационных лексем пасторали имеет, в этом случае, различный художественный результат в условиях сонатного

allrgri первых частей или финалов и рождает новые типы идиллических образов.

В заключении сформулированы основные выводы из анализа музыкального текста, касающиеся словаря авторской традиции, намечена проблема «авторский контекст» применительно к творчеству Гайдна, стилистике его музыкального языка и особенностям артикуляции. Выявлены и обобщены основные принципы работы с музыкальным текстом, представляющие чисто исполнительские универсалии с точки зрения семантики музыки.

Современное музыкознание в определении артикуляции как выразительного и осмысленного произношения музыки опирается на интонационное учение Б.Асафьева, в котором исполнительская интонация рассматривается с позиций осмысленного звуковоспроизведения, «организованного содержания». «Акустически качественная сторона звучания, - подчеркивал он, - в активном процессе звукоизвлечения находится в тесной связи со стремлением к выразительности. Осмысленное (осознанное) обнаружение музыки, реализация звукоотношений в их отвечающей данной системе сопряжения тонов чистоте и точности, т. е. интонация, является именно тем процессом, в котором снимаются акустические и физиологические стороны звукоизвлечений и музыка становится социальным фактором, могучим средством общения людей в силу вызываемых ею интеллектуальных эмоций» [130, с. 77]. Надо отметить, что учение Б. Асафьева имело большое значение для становления русской теории исполнительского искусства, в котором вопросы произнесения музыки, интонационной содержательности и выразительности всегда занимали, и будут занимать пианистов. И актуальность выбранной нами темы видится, прежде всего, в необходимости привлечения самых современных достижений музыковедческой науки в непосредственную практику исполнительства.

Естественно, непросто интерпретировать музыку, традиции исполнения которой утеряны в силу различных причин – длительного времени, прошедшего с момента ее создания, слоя традиций более позднего периода, отсутствия инструментов, на которых исполнялась музыка классической эпохи. Мы уже не сможем представить себе, как звучала музыка далекого времени, и только тщательные исследования – не только непосредственно музыкального текста, - но и культуры и искусства эпохи могут приблизить нас к возможно, большей адекватности интерпретации авторскому тексту – раскрытию образного содержания, смысла музыки и многих составляющих исполнительского процесса.