

**А. И. Асфандъярова**

**Интонационная лексика образов пасторали  
в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна**



**УФА 2007**

УФИМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ  
им. ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА  
ЛАБОРАТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

**А. И. Асфандъярова**

ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА  
ОБРАЗОВ ПАСТОРАЛИ  
В ТЕМАТИЗМЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ  
Й. ГАЙДНА

**Уфа 2007**

УДК 78.071.1  
ББК 85.31  
А 91

Асфандьярова А.И. **Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна:**  
Исследование. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. – 194 с., нот.

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

Научный редактор:  
доктор искусствоведения **Шаймухаметова Л. Н.**

Рецензенты:  
доктор искусствоведения **Казанцева Л. П.**,  
кандидат искусствоведения **Плахова А. Ю.**

В исследовании описаны художественные возможности пасторали, способы ее музыкально-образного воплощения и стилистика исполнительского интонирования в контексте фортепианных сонат Гайдна.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, аспирантам и студентам вузов искусства и культуры.

ISBN 978-5-93716-022-5

© Асфандьярова А.И., 2007.

©Лаборатория музыкальной семантики  
УГАИ им. З. Исмагилова, 2007.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>От автора.....</b>	<b>3</b>
<b>Введение.....</b>	<b>7</b>
<b>Глава I. Интонационная лексика пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна.....</b>	<b>15</b>
§1. Знаки-образы музыкальных инструментов как атрибуты пасторали в тематизме медленных частей.....	17
<i>Знаки-образы античной лиры.....</i>	18
<i>Знаки-образы пастушеской свирели («знак свирели», «фигура неги»).....</i>	29
<i>Знаки-образы роговых сигналов и фанфар.....</i>	38
§2. Элементы музыкальной речи танцевально-пластической этимологии в тематизме медленных частей.....	45
§3. Театрально-сюжетные компоненты в тематизме медленных частей.....	54
§4. Живописно-орнаментальные структуры в тематизме медленных частей.....	67
<b>Глава II. Пастораль в контексте менуэта.....</b>	<b>81</b>
§1. Пасторальные образы менуэта в семантической ситуации «пластического диалога».....	86
§2. Пасторальные образы менуэта в семантической ситуации «театрального диалога».....	94
§3. «Музыкальные диалоги»: сцены и сюжеты музицирования.....	104
<i>Сюжеты музицирования (quasi-тембровые звучания).....</i>	104
<i>Музыкальные инструменты в ситуации изображения танца и в театральной сцене.....</i>	111
<i>Семантические фигуры пасторали в тематизме менуэта</i>	114
§4. О некоторых «скрытых» формах менуэта и их роли в создании образов пасторали.....	118
<i>Менуэт в медленных частях.....</i>	119
<i>Менуэт в быстрых частях.....</i>	123
<b>Глава III. Интонационная лексика образов пасторали в быстрых частях клавирных сонат Гайдна.....</b>	<b>131</b>

§1. Музыкальная лексикография пасторали в тематизме сонатных allegri фортепианных сонат Гайдна.....	133
<i>Драматическая пастораль</i> .....	134
<i>Комические сцены-диалоги</i> .....	144
«Сцены собеседования».....	145
«Сцены музицирования».....	147
<i>Воплощение идиллической темы «любовь-игра»</i> .....	151
§2. Музыкальная лексикография пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна.....	160
«Деревенская пастораль».....	161
«Галантные празднества».....	164
<b>Заключение.....</b>	<b>175</b>
<b>Литература.....</b>	<b>179</b>
<b>Нотография.....</b>	<b>194</b>

## От автора

Интерпретация и исполнение музыкального произведения в стиле, адекватном авторскому замыслу, всегда были в центре внимания музыкантов. Общепризнанно, что содержательная интерпретация авторского текста, поиски убедительных и стилистически грамотных трактовок – главная задача исполнителя. Весьма актуальным в этом смысле становится решение проблемы этимологии и расшифровки 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.

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 практические задачи содержательного анализа и интерпретации музыкального произведения.

Известно, что проблема стилевой интерпретации произведений барокко и классицизма, и в частности, – фортепианных сонат Гайдна, – представляет определенные трудности для теоретиков и практиков исполнительства. Произведения Гайдна часто прочитываются с позиций «романтического» пианизма – и в плане образного содержания, и относительно исполнительских универсалий. Это сказывается в преувеличенной динамике, а также в пристрастии музыкантов к излишне выразительному и певучему, иногда и бравурно-аффективированному 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.

В этом отношении важной представляется семиотическая разработка проблемы «музыкальный текст и исполнитель», предпринятая Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова).<sup>1</sup> В русле изучения содержательной специфики

---

<sup>1</sup> Информацию об этом см.: Лаборатория музыкальной семантики. Аннотированный библиографический указатель / Уфимская государственная академия искусств. – Уфа, 2004.

авторского текста и адекватного взаимодействия с ним исполнителя лежит и настоящее исследование. Методология семантического анализа – то есть расшифровки смысловых структур и наполняющей их *интонационной лексики* – дала возможность подойти к решению этой проблемы с позиций содержательного исполнительского интонирования.

Нотный материал, на который опирается исследование, включает фортепианные сонаты Гайдна, причем, предпочтение в их анализе отдается изданиям на основе уртекста. В этом смысле одним из самых точных является издание фортепианных сонат Гайдна К. Лэндон (так называемый «Венский уртекст»). В анализе использовались версии этой редакции, выпущенные как венгерским (Editio Musica Budapest, 1973), так и отечественными (Музыка, 1989) издательствами. Применялось также одно из самых распространенных в отечественной педагогической и исполнительской практике трехтомное издание: Й. Гайдн. Избранные сонаты (Музыка, 1966) под редакцией Л. Ройзмана. Анализировались и сравнивались немецкие и отечественные переиздания редакции К. Мартинсена, выпущенной в Лейпциге в 1937 году (Leipzig, 1973; Киев, 1975; Санкт-Петербург, 1993), привлекались также редакции Л. Калтата (Музгиз, 1946), Л. Хернади (Editio Musica Budapest, 1961), Г. Цилхера (Leipzig, 1977), М. Долинского (Konemann Musik Budapest, 1995) и другие.

Однако содержание нашей работы не сводится к сравнительному анализу интерпретаций. Суть идеи заключается в том, чтобы, используя возможности объективации метода семантического анализа, находить на практике примеры адекватного прочтения исполнителем первичного – композиторского – текста в масштабе музыкальной темы как носителя пасторальной образности и стилистики.

Предметом семантического анализа в музыкальной теме являются семантические фигуры, лексемы, сюжетно-сituативные знаки, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Существование подобных устойчивых образований с закрепленными значениями – «мигрирующих интонационных формул» (Л. Шаймухаметова) – 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 семантической фигуры является конкретизация музыкального содержания на уровне музыкальной темы, которая является наиболее

семантически насыщенной в так называемых «регламентированных» стилях (барокко, классицизм), к которым, безусловно, относятся и произведения Гайдна. И в этом случае расшифровка «словаря музыкальных значений» может и должна стать основой грамотного интонирования авторского текста.

Присутствие пасторальных образов в фортепианной музыке Гайдна опирается на художественную модель, рожденную в других видах искусства – литературе, театре, живописи, где она имеет специфические способы воплощения. Тонкие и изысканные сочетания интонаций пластической, театрально-образной и звуковой инструментальной природы, в том числе инкрустированные в орнамент, составили особый набор интонационной лексики пасторали, проявляющей себя специфическим образом в разных частях фортепианной сонаты. Именно этому аспекту – музыкальной лексикографии и способам воплощения пасторали в тематизме фортепианных сонат Гайдна – посвящено настоящее исследование. В работе рассмотрен тематизм различных частей фортепианных произведений Гайдна с точки зрения выявления интонационной лексики пасторали и артикуляции музыкальной темы на основе выявления и раскодирования смысловых структур музыкального текста.

Непросто интерпретировать сочинения, традиции исполнения которых утеряны в силу различных причин – длительного времени, прошедшего с момента создания, слоя традиций более позднего периода, отсутствия инструментов, на которых исполнялись классические произведения эпохи. И только тщательные исследования – как непосредственно музыкального текста, так и культуры и искусства эпохи – могут приблизить нас к возможно большей адекватности интерпретации авторского текста – раскрытию образного содержания, смысла музыки и многих составляющих исполнительского процесса. Актуальность предлагаемого читателю исследования видится, прежде всего, в необходимости привлечения самых современных достижений музыковедческой науки и теоретической методологии в непосредственную практику исполнительства.

Автор выражает искреннюю благодарность коллективу и научному руководителю Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств доктору искусствоведения, профессору Л.Н.Шаймухаметовой за постоянную поддержку всех творческих начинаний. Хочу выразить глубокую признательность доктору искусствоведения, профессору Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского В.Н.Холоповой за ценные замечания, высказанные в процессе работы над

рукописью. Отдельную благодарность выражаю рецензентам – доктору искусствоведения, профессору Астраханской консерватории Л.П.Казанцевой и кандидату искусствоведения, доценту Новосибирской консерватории (академии) имени М.И.Глинки А.Ю.Плаховой за внимание и глубокую профессиональную оценку моей работы.

## ВВЕДЕНИЕ

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 внemузыкального происхождения, тем не менее, часто задачи и проблемы артикуляции объяснялись в опоре на узкограмматический подход в расшифровке преимущественно нотного текста.

Соглашаясь с мнением музыкантов, которые во главу угла ставили содержание музыки, провозглашали примат того, «что» произносится, а не «как» произносится (Г. Нейгауз [127]), приходится признать, что чаще всего практические доказательства этих призывов оставались прерогативой личности, их провозгласившей. Узкограмматический, а часто и узкотехнический подход не удовлетворял многих музыкантов, и это часто вызывало необходимость поэтических аналогий, сравнений, ассоциаций для раскрытия «поэтической сущности произведения» (А. Корт [76]). 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 [148]). 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 [127]). Этот метод занял большое место в педагогике<sup>1</sup>, многие были согласны с необходимостью привлечения словесных характеристик, метафор, ведь в них «есть частичка прямого смысла» (В. Медушевский [105]).

Нет сомнения, что словесная и во многом интуитивная интерпретация и результат преподавания великих мастеров убедительны и впечатляющи. Но часто эти достижения оставались преимуществом одной личности, их трудно использовать, и тем более – повторить в практике последующих поколений. Очевидно и то, что исполнительская артикуляция на грамматическом уровне постижения музыкального текста (ориентация на анализ формы, фактуры, гармонии и т.д.) оказывается далекой от собственно стилевой и содержательной характеристики последнего, так как явление стилистики связано, все же в большей степени, с пониманием *этимологии значений*<sup>2</sup> и анализом *смысловых структур* музыкального текста. И, хотя формированию навыков исполнительской артикуляции многие музыканты – теоретики и практики пианизма – уделяли активное внимание, необходимо признать, что возможность подойти к этой проблеме с позиций содержательного осмыслиния, а не интуитивно-чувственного постижения авторского текста, дают не все методы.

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

---

<sup>1</sup> Подробно об этом: [26; 84].

<sup>2</sup> На проблему становления теории значений как тенденцию в изучении музыкального языка впервые обратила внимание Г. Тараева в обзоре, посвященном проблемам музыкальной семантики. См.: Тараева Г. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка (Вып. 1): Проблемы музыкальной семантики (Вып.2) // Музыка. Обзорная информация. – М. : Гос. библиотека им. В.И.Ленина, 1988. Одним из первых исследование механизмов типизации «интоационных стереотипов» начал М. Арановский, впоследствии представив их как проблему музыкальной лексикографии. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. Техника семантического анализа музыкальной темы представлена в монографиях Л. Шаймухаметовой. См.: Л. Шаймухаметова. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998; Л. Шаймухаметова. Мигрирующая интоационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999. См. также: Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. – 1985. – №9. – С. 59–66; Ходжава Р. К проблеме интоационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего образования: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1977. – С. 86–108.

именно своего времени; он был лишен того, что особенно ценилось в романтическую эпоху (Л. Кириллина [65]). 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.

По отношению к стилю Гайдна в целом, как известно, можно применить множество самых разнообразных определений. Для него характерны драматические образы штурмерской стилистики, свежесть и юмор крестьянского танца, выразительность сентиментализма, патетичность барочного ораторского стиля и изящество галантного рококо. И фортепианные сонаты Гайдна отличаются богатством и неоднозначностью содержания, многоплановой и насыщенной образной сферой, однако ведущую «интонационную ауру» многих его сочинений образует пастораль. Именно она обеспечивает тот особый «изыск», который с таким трудом воспроизводится современными исполнителями. Но 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. 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]. Однако эти субъективные моменты не определяют сути работы с музыкальным текстом.

В чем заключается художественная сущность музыкальной пасторали, секрет, таинство и механизм ее интонационного воздействия, каковы способы создания пасторальных образов в музыкальной теме? Эти вопросы практически не ставились, а образно-смысловые значения пасторальной лексики гайдновского тематизма воплощались исполнителями, как правило, интуитивно. 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 сможет помочь в создании необходимых художественных эффектов, свойственных идиллическим образам.

Такого рода выводы позволяют конкретизировать и более точно формулировать исполнительские задачи.

Пастораль – идеал, образ прекрасного мира, где царит гармоничный человек, совершенный духом и телом. Возникнув в народной поэзии Древней Греции и постепенно включаясь в тексты художественных произведений, идиллия из четко определенного жанра оформляется в художественную систему, которая включает широкий 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.

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.

Музыкальная пастораль, имея длительную внemузыкальную историю, ассимилировала атрибуты многих видов искусства. При анализе фортепианных сонат Гайдна обнаружено несколько видов пасторали, соответствующих подобным сюжетным ее воплощениям во внemузыкальной сфере. В литературоведческих исследованиях сформировалось понятие *созерцательной*, *меланхолической*, *драматической* пасторали. Определились ее сюжетные константы: место действия, круг участников и основные эмоциональные составляющие. В театроведческих работах отмечается, что *драматическая* (и вместе с ней *героическая*) пастораль получила свое наиболее яркое воплощение в пасторальной драме XVI–XVII веков и во французском театре XVIII века. В тематизме медленных гайдновских сонат обнаруживается еще один вид пасторали, воплощенный посредством тематизма, насыщенного орнаментальными структурами, – *картично-живописный (бессюжетный)*. Причем, для медленных частей гайдновских фортепианных сонат характерна *галантная* пастораль, для финалов же – так называемая *сельская*.

Предметом изучения в исследованиях, где косвенно затрагивается проблема пасторали в музыке, 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, Е. Лучина [96; 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.<sup>1</sup> В исследовании В. Конен «Театр и симфония» анализируются интонационные предпосылки формирования круга господствующих образов в симфонической музыке эпохи (среди них – образы скорби, героические, чувствительные и буффонные), при этом пасторальные образы не выделяются в отдельную группу. Музыкальный модус пасторали и его реализация в формуле «человек и природа» определен в статье А. Коробовой [75], которая утверждает, что трактовка «пасторального мифа», как и претворение жанровых элементов пасторали, во многом отражает общестилевые тенденции той или иной эпохи.

Образы идиллии в музыкальном искусстве до сих пор фактически находятся, как видим, на периферии исследований – как музыкально-исторических, так и теоретических, и до сих пор в музыковедении особенности музыкальной пасторали подробно не рассмотрены. Выполняемая пасторалью роль контраста, лирического отступления, непритязательного украшения, по мнению музыковедов, не претендует на глубину и значительность, достойную изучения.

Что же касается фортепианной музыки Гайдна, то особенности проявления идиллической образности в текстах композитора также не были предметом серьезного рассмотрения, хотя очевидно, что в исполнительской практике интерпретация лирики Гайдна вызывает большие трудности стилевого порядка. Аналогично тому, как проблема художественного мира пасторальных образов не получила достаточно серьезного и обстоятельного исследования в музыказнании, проблема тонкостей исполнения музыкальной пасторали не нашла своего места в трудах об исполнительстве. В немногих обращениях к клавирному творчеству композитора поднимаются вопросы

---

<sup>1</sup> Основную информацию, касающуюся пасторали, в немузыковедческих источниках можно почертнуть 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 внemузыкальных включений.

формирования стиля (К. Лэндон [201; 202], П. Бадура-Скода [191], П. Браун [192], В. Тропп [162]); интерпретации и связанной с ней редакторской работы (А. Меркулов [108; 111], Н. Ломоносова [94], Е. Терегулов [159]). Однако специальных исследований, посвященных проблеме воплощения пасторальных образов в тематизме Гайдна, в музыказнании и теории исполнительства нет.

Определение художественных возможностей, способов музыкально-образного воплощения пасторали и специфики артикуляции ее темы в контексте фортепианных сонат Гайдна становится доступным, как уже было сказано, благодаря семантическому анализу. Различные части клавирных сонат Гайдна обнаруживают присутствие универсальной пасторальной интонационной лексики и различные способы ее воплощения в контексте различных частей сонатного цикла: медленных, «менуэтных» (в контексте модификаций смысловых структур танца), а также быстрых частей сонат – сонатных *allegri* и финалов, где происходит принципиально иная трансформация смысловых значений пасторали.

Подобный подход подготовлен рядом исследований теоретического музыказнания в области специфики музыки как вида искусства и теории музыкального содержания (В. Холопова, М. Бонфельд, Л. Казанцева, А. Кудряшов), теории музыкального текста (М. Арановский, Л. Акопян), методологии семантического анализа музыкальной темы (Л. Шаймухаметова), а также проблем содержательного исполнительского интонирования (С. Савшинский, Л. Баренбойм, А. Малиновская, Н. Голубовская и др.).

В процессе исследования автор пользовался системой принятых в Лаборатории музыкальной семантики понятий и терминов семантического анализа: *музыкальный текст и нотный текст, интонационная лексика, лексема, семантическая фигура, контекст, артикуляция*.<sup>1</sup>

*Музыкальный текст*<sup>2</sup>, в отличие от понятия *нотный текст*, отражает явление структуры содержания и смысла музыки как в авторской, так и в исполнительской форме их реализации. В расшифровке музыкального текста преследуется обнаружение сущности музыки, в том числе, и в аспекте интертекстуальных (внемузыкальных) включений. В противовес

<sup>1</sup> См. об этом: Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26–29 апреля 2004 г. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. – С. 81–102.

<sup>2</sup> Теоретическое обоснование различий между «нотным» и «музыкальным» текстом содержится в книге М. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [9].

традиционному взгляду на текст как объект графической фиксации музыкального произведения, семантический анализ позволяет рассматривать в нотном тексте слой музыкального текста.

Составляющими семантического анализа музыкальной темы как объекта «повышенной семантической концентрации» (М. Арановский) служит объединяющее понятие *интонационной лексики*, включающее понятия *лексемы* и *семантической фигуры*. Устойчивые интонационные образования, «интонации с закрепленными значениями» (Л. Шаймухаметова) образуют словарь авторского языка, а также языка стиля и эпохи.

В процессе рассмотрения материала фортепианных сонат Гайдна обнаружилось, что анализ одних и тех же смысловых структур имеет разный результат в различных частях цикла, поэтому в последующем изложении целесообразно показать их раздельно в сонатных *allegri*, медленных и «менуэтных» частях, финалах.

*Научное издание*

**Асфандъярова Амина Ибрагимовна**

**Интонационная лексика образов пасторали в тематизме  
фортепианных сонат Й. Гайдна**

**Исследование**

Техническое редактирование, корректура,  
компьютерная верстка, подготовка оригинал-макета: Абубакирова Г.Ю.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 №158 от 09.06.1999 г.  
Подписано в печать 21.11.2006 г. Формат 60\*84 1/16. Бумага тип. № 1.  
Гарнитура Times. Уч.-изд. л.: 12,1. Тираж 500. Заказ № 16.  
Цена договорная.

Отпечатано с готового оригинал-макета на ризографе в ЧП «Разетдинов»  
450077, Уфа, ул. Пушкина, 114. Тел.: (3472) 72-86-83