

На правах рукописи

**АСФАНДЬЯРОВА**  
**Амина Ибрагимовна**

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

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



Новосибирск 2003

Работа выполнена в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств

Научный руководитель: доктор искусствоведения,  
профессор *Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА*

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,  
профессор *В. Н. ХОЛОПОВА*  
кандидат искусствоведения  
*А. Ю. ПЛАХОВА*

Ведущая организация: Астраханская государственная  
консерватория

Защита состоится 27 июня 2003 года на заседании диссертационного совета Д.210.011.01 по присуждению ученых степеней Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки (630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31)

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки

Автореферат разослан 25 мая 2003 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат философских наук



Н. П. Коляденко

## Общая характеристика работы

### *Актуальность исследования и постановка проблемы*

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 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 внемузыкального происхождения, тем не менее, задачи и проблемы артикуляции часто объяснялись в опоре на узкограмматический подход в расшифровке авторского текста: например, римановская «затактовая» теория, браудовские правила «восьмушки и фанфары», исполнение артикуляционных лиг по принципу «техники смычка» (Н. Голубовская) и др.

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.<sup>1</sup> Однако до определенного времени неразработанность методологии семантического анализа, которая опиралась бы

---

<sup>1</sup> 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 вв.). – Уфа, 2002; а также ряд изданий лаборатории: Семантика старинного уртекста: Сб. ст. / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики УГИИ / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002; Художественный мир музыкального произведения: Межвуз. сб. ст. / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2001; Историко-теоретические проблемы музыковедения: Межвуз. сб. трудов / РАМ им. Гнесиных; Уфим. гос. ин-т искусств / Сост. Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1999. – Вып. 156 и др.

на расшифровку музыкального текста с позиций его поэтики и стилистики, неизбежно заводит в тупик и практические задачи содержательной интерпретации произведения.

Особенно остро стоит проблема стилевой интерпретации произведений барокко и классицизма, и в частности, - фортепианных сонат Гайдна, исполнение которых часто приближено к способу прочтения произведений романтизма и в плане образно-эмоционального содержания, и относительно исполнительских универсалий. Это сказывается также 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 исполнителями. Кроме того, музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном воплощении чувств и смыслов, поэтому его музыкальный язык требует тщательной расшифровки, а утонченный стиль – повышенного внимания к смысловым деталям текста.

Особенно интересной становится проблема интерпретации пасторальных образов в контексте гайдновского композиторского языка. Несмотря на значительное проявление пасторали как одной из важнейших (хотя и не единственной) составляющей стилистики фортепианных сонат Гайдна, исполнители имеют весьма расплывчатое представление о конкретных интонационных способах ее воплощения. Неуловимость, неопределенность и «недосказанность» 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.

Пастораль в музыкальном искусстве всегда находилась на периферии отечественных 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. Одновременно важно отметить, что пастораль – не только музыкальное, но значительное художественное 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 экзальтации и экспрессии.

В чем художественная сущность музыкальной пасторали, секрет, таинство и механизм ее воздействия, каковы способы создания пасторальных

образов? Эти вопросы практически не ставились, а смысловые значения образов пасторали воплощались исполнителями интуитивно.

В этом отношении нельзя переоценить важность постановки проблемы «музыкальный текст и исполнитель» на основе методологии семантического анализа. Известно, что проблема исследования этимологии музыкальных значений ставилась и разрабатывалась в отечественном и в зарубежном музыкознании<sup>1</sup>. Постепенно сложился ряд синонимичных понятий: «общезначимые интонации», «ходячие формулы» (Б.Асафьев), «ходячие обороты», «интонационные схемы» (М.Михайлов), «интонационные формулы» (И.Барсова), «интонационные стереотипы», «музыкальные лексемы» (М.Арановский, В.Холопова), «семантические фигуры» (Е.Чигарева), «мигрирующие интонационные формулы» (Л.Шаймухаметова), «звуковые фигуры» (Г.Борн), «семантемы» (Я.Йиранек), «basic terms» (Д.Кук), «die Wandertemen» (Б.Сабольчи) и др. Среди других распространились и утвердились понятия *интонационной лексики* и *лексем*, которые приобрели в ряде исследований статус терминов. Основу интонационной лексики составляют интонации, имеющие различную природу и происхождение, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Существование подобных устойчивых образований (лексем) 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 лексем с закрепленным значением является конкретизация музыкального содержания, поскольку эти единицы обладают семантическим потенциалом и определяют стилевую характеристику произведения<sup>2</sup>.

*Целью* настоящего исследования, таким образом, является определение художественных возможностей музыкальной пасторали и способов ее музыкально-образного воплощения, а также специфики артикуляции в контексте фортепианных сонат Гайдна на основе анализа интонационной лексики.

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

---

<sup>1</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. – Гос. библиотека им. В.И.Ленина, 1988. См. также: Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. – 1985. - №9. – С. 59-66; Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего образования: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1977. – С. 86-108.

<sup>2</sup> М. Арановский одним из первых исследовал механизмы типизации «интонационных стереотипов», впоследствии представив их как проблему лексической формы, а направление ее изучения как музыкально-историческую лексикологию. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. Термин «лексема» также является одним из основополагающих в концепции музыкального содержания, разрабатываемого В.Холоповой. См.: Холопова В. Музыка как вид искусства. - СПб., 2000; Холопова В. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика / Материалы I Российской науч.-практической конф. 4-5 декабря 2000 г. / Отв. ред.-сост. В.Н.Холопова / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – Москва - Уфа, 2002.

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

В связи с этим 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 анализируются 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 в деталях зависимость артикуляции от смыслового наполнения присутствующих в ней лексем.

#### ***Методологическая база диссертации и ее основные источники***

В диссертационном исследовании присутствуют 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 создания содержательной интерпретации); в) *исторического и теоретического музыковедения* (статьи и монографии, посвященные творчеству Й. Гайдна, в том числе, клавираному). Поскольку образная система пасторали принадлежит разным видам искусства, и пастораль характеризуется в целом как общекультурное явление, нами привлекалась информация *из смежных областей знания*: театроведения, литературоведения и истории живописи.

*Нотный материал* включает фортепианные сонаты Гайдна, причем, предпочтение в их анализе отдается изданиям на основе уртекста. В этом смысле одним из самых точных изданий фортепианных сонат Гайдна является издание К. Лэндон (так называемый «венский уртекст»). В анализе использовались версии этой редакции, выпущенные как венгерским (Editio Musica Budapest, 1973), так и отечественными издательствами (Музыка, 1989). Также применялось 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 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 привлекались также редакции Л.Калтата (Музгиз, 1946), Л. Хернади (Editio Musica Budapest, 1961), Г. Цилхера (Leipzig, 1977) и другие.

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

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

Специфике пасторали в отечественном музыкознании посвящены лишь несколько работ. Они касаются отдельных аспектов внемузыкального проявления пасторали в музыкальном искусстве. Так, к примеру, пастораль как часть сложившейся системы художественных образов стала предметом внимания Т.Ливановой в книге «Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств», где автор, привлекая исторический материал, рассматривает музыкальную пастораль в неразрывной связи с первоисточниками – литературой и драмой.<sup>1</sup> А.Коробова определяет музыкальный модус пасторальности, выявляя специфику проявления жанрового «кода» пасторали «человек и природа» в европейском искусстве.<sup>2</sup> Что касается других работ музыковедов, где косвенно

---

<sup>1</sup> Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977.

<sup>2</sup> Коробова А. Пастораль как миф новоевропейского искусства и его отражение в музыке // Двенадцать этюдов о музыке: Сб. ст. / Сост. Л. Н. Логинова. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2001. – С. 17-34; Коробова А. О семантике отображаемых жанров в симфониях советских композиторов // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: Сб. науч. тр. МГК. – М., 1985. С. 4-23.

затрагивается проблема пасторали в музыке, то предметом их изучения, в основном, является музыкальный театр Возрождения или Просвещения<sup>1</sup>.

Поскольку пастораль имела длительную внемузыкальную историю и была широко распространена в различных видах искусства, музыкальная идиллия ассимилировала многие ее атрибуты. Это потребовало внимания к внемузыкальным характеристикам пасторали и привлечения соответствующей информации из области смежных видов искусства – литературы, театра, живописи (М.Алпатов, Г.Бояджиев, И.Голенищев-Кутузов, Ю.Золотов, И.Кузнецов, С.Мокульский, Т.Попова, В.Тропп, А.Якимович и др.). Такие исследования дали возможность обнаружить различные способы воспроизведения идиллии в музыкальной теме: посредством пластических интонаций, театрально-образных включений, орнаментальных структур. Различные способы реализации пасторальных образов в музыкальной теме, связанные с ее внемузыкальными компонентами, в свою очередь, рождают широкий диапазон видов пасторали. 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 помогает создавать необходимые художественные эффекты, свойственные идиллическим образам, конкретизировать и более точно формулировать также и исполнительские задачи<sup>2</sup>.

Автор опирался в диссертации на разработку техники семантического анализа, предложенную в исследованиях Л.Н.Шаймухаметовой<sup>3</sup>. В работе широко использовались основные понятия и термины теоретического музыкознания: *музыкальный текст, тема, тематизм, музыкальный образ, артикуляция*, а также термины семантического анализа: *знак, значение, смысл, интонационная лексика, контекст*.

*Музыкальный текст*, 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<sup>4</sup>. При этом, в противовес традиционному взгляду на текст как объект графической фиксации музыкального произведения, семантический анализ позволяет рассматривать в нотном тексте слой музыкального текста.

---

<sup>1</sup> К примеру: Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975; Лучина Е. Оперы Алессандро Скарлатти (К вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии): Автореферат канд. диссертации. – М., 1996; Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. – М., 1998.

<sup>2</sup> Под адекватной расшифровкой подразумеваются аналитические действия по схеме «знак-значение-смысл», выполняемые в русле семантического анализа. Проблема аутентичности исполнения в данной работе не рассматривалась.

<sup>3</sup> См.: Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999; Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998 и др.

<sup>4</sup> Теоретическое обоснование различий между «нотным» и «музыкальным текстом» содержится в книге М.Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства».

В исследовании используются распространенные и принятые в семиотике термины *знак, значение, смысл*. Одним из основных составляющих семантического анализа музыкальной темы – объекта «повышенной семантической концентрации» (М. Арановский) – служат уже упоминаемые термины *интонационной лексики* и *лексемы*. Они образуют словарь авторского языка, а также языка стиля и эпохи. И в этом случае расшифровка этимологии музыкальных значений может и должна стать основой грамотного интонирования авторского текста.

Под понятием *контекста* на уровне темы 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 нашем исследовании принято понимание этого явления в узком значении – как выразительного произнесения смысловых деталей музыкального текста на интонационно-образной основе.

### ***Практическая значимость и апробация диссертации***

Семантический анализ интонационной лексики дает право выявить и описать многие знаковые ситуации музыкального текста 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). Интонационная лексика, способная вызвать конкретные предметно-образные представления, конкретизирует систему значений музыкальной темы и позволяет выстроить грамотную в стилевом отношении трактовку.

Диссертационное исследование содержит следующие основные результаты:

- проанализирован и описан интонационно-лексический состав тематизма различных частей фортепианных сонат Гайдна, выявлена и описана интонационная лексика, специфичная для пасторали;
- выявлены основные музыкальные и немзыкальные константы авторской музыкальной темы и постоянные источники, формирующие этимологию значений пасторали: 1) «кочующие» образы музыкальных инструментов; 2) интонации пластического

- происхождения; 3) образные и сюжетно-ситуативные знаки театральной природы; 4) орнаментальные структуры;
- на конкретном материале показано действие семантических механизмов контекстной трансформации значений интонационной лексики: 1) *механизм несоответствия*; 2) *механизм формирования «удвоения смысла» и скрытой семантики*;
  - исследована специфика проявления пасторали в различных частях цикла и семантический механизм создания отдельных ее видов (*галантная, созерцательно-меланхолическая, драматическая, героическая, «сельская»*);
  - на конкретных примерах показана объективная зависимость грамотной и адекватной исполнительской артикуляции от владения техникой семантического анализа музыкальной темы.

По материалам диссертации подготовлены и прочитаны доклады на российских научных и научно-практических конференциях: «Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики» (г. Уфа, 4-5 декабря 2000 г.); «Искусство как феномен культуры» (г. Уфа, 17-18 мая 2001 г.); «Искусство и образование во втором тысячелетии» (г. Оренбург, 13-14 апреля 2001г.). Диссертация обсуждалась и рекомендована к защите Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Материалы исследования, переработанные в лекции, внедрены в учебный процесс, в частности, представлены как раздел программы «Основы музыкального интонирования» («Артикуляция»), получившей гриф Министерства культуры РФ, часть материалов опубликована в серии «В помощь слушателям ФПК». Основные положения и выводы диссертации апробировались в практической работе с исполнителями на кафедре специального фортепиано, в аспирантуре и на курсах повышения квалификации Уфимской государственной академии искусств. Автор диссертации, совместно с сотрудниками лаборатории, участвовал в проведении мастер-классов на тему «Музыкальный текст и исполнитель». Опубликованы 2 статьи в межвузовских научных сборниках, изданы 2 брошюры, тезисы и материалы докладов на российских научно-практических конференциях.

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

## **Краткое содержание и основные положения диссертации**

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, практическая значимость.

**Глава I «Интонационная лексика пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна».** По отношению к стилю Гайдна, 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, как известно, отличаются богатством и неоднозначностью содержания, многоплановой и насыщенной образной сферой, в которой значительное место занимают и образы пасторали. Именно они стали центром нашего исследования. В зависимости от контекста различных частей цикла в диссертации последовательно рассматриваются виды пасторали и способы ее воплощения. Приоритет воплощения пасторали, однако, как показывают наблюдения, принадлежит медленным частям сонат, в которых проявление пасторальных образов наиболее определено и специфично. Именно в условиях медленной части использование пасторальных знаков производит особый художественный эффект: в медленном темпе обилие тонких деталей, включающих самые разные внемузыкальные константы, способствует созданию особого состояния созерцания, своеобразного «движения в статике». Впечатление отсутствия видимого активного действия усиливается медленным темпом, создающим эффект «лирики состояния» и позволяющим осмыслить многочисленные тонкие ассоциации, возникающие в момент осознания элементов интонационной лексики.

На основе анализа тематизма в первой главе выявлена интонационная лексика пасторали, определена ее семантика, структура и способы воплощения в музыкальной интонации. Основными механизмами воплощения пасторали в медленных частях являются как музыкальные, так и внемузыкальные источники. Это: 1) инструментальный, тембрально-образный тематизм неклавирного происхождения («текст в тексте», «жанр в жанре»); 2) пластика в элементах музыкальной речи (внеммузыкальное в музыкальной теме); 3) «театральные диалоги» («кочующие» сцены и образы героев оперных произведений); 4) внутренний и внешний тематический орнамент.

При анализе музыкального материала в контексте медленных частей обнаружено несколько видов пасторали, соответствующих подобным сюжетным ее воплощениям в других видах искусства. Классификация этих видов намечена в искусствоведении: в литературоведческих исследованиях сформировалось понятие *созерцательной, меланхолической* пасторали, и определились ее основные 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 частей гайдновских сонат обнаружен также еще один вид пасторали - *бессюжетный, картинно-живописный*, воплощенный посредством орнаментальных структур.

### **§1. Образы музыкальных инструментов как атрибутов пасторали в тематизме медленных частей**

В тематизме фортепианных сонат Гайдна постоянно присутствуют образы музыкальных инструментов, которые являлись обязательными атрибутами поэтической буколки и галантной идиллии. Свирели, цитры, различные музицирующие ансамбли были художественными константами пасторальных сюжетов. В контексте медленных частей сонат основу интонационной лексики инструментально-тембрового происхождения составляют несколько групп интонаций. Это: 1) интонационные формулы, основанные на изображении звучания деревянных духовых инструментов («*знак свирели*», «*фигура неги*»); 2) интонации, связанные с образами звучащих струнных инструментов (образы цитры-кифары) 3) интонации, имеющие сигнальное происхождение («*знак corni*» и «*фанфара*»). С помощью подобных лексем, путем «установления связей через многообразные знаки «наведения внимания» (Б.Асафьев) происходит представление об образе произведения, о содержании музыки. Поиск такого рода «кодов» (которые, чаще всего, не могут быть выражены в словесно-логической форме) конкретизирует и уточняет исполнительскую задачу.

Эмблемой утонченных идиллических сцен гайдновской клавирной музыки стал «*знак свирели*»<sup>1</sup>, связанный с внемузыкальными художественными представлениями о буколической поэтической лирике времен Феокрита и Вергилия. Наиболее очевидно он проявляет себя в ряде сонат: например, Сонаты №33(20) D-dur, №39(17) G-dur, №35(5) C-dur<sup>2</sup>. Он существует в сонатах в двух видах; 1) мелодический стереотип развернутой трели; 2) ленточное голосоведение<sup>3</sup>. Типичный музыкальный атрибут античной поэтической пасторали, сопровождающейся «тихой музыкой струнных» - арпеджированные аккорды цитры-кифары-арфы (Сонаты №50(22) C-dur и №21(16) G-dur). В контексте галантной пасторали подобные инструментальные клише часто имеют вид имитации «клавесинного» штриха (Сонаты № 29(14) F-dur и №35(5) C-dur). Редакторские обозначения подобных аккордов трактуют их как аффектированный «всплеск», и чаще всего, наделяются динамикой *forte*. В контексте музыкальной пасторали возможно и

<sup>1</sup> Термин Л. Шаймухаметовой.

<sup>2</sup> Здесь и далее сонаты приводятся по нумерации в каталоге А. ван Хобокена (Нов: XVI) и по изданию: И.Гайдн. Сонаты для фортепиано. – М.: Музгиз, 1946.

<sup>3</sup> Отметим, что так называемое «ленточное голосоведение», как и любой музыкальный знак, способен выполнять как грамматическую, так и семантическую функции. Например, в трио-сонате ленточное голосоведение далеко не всегда является элементом пасторального языка, а проявляет себя как грамматическая формула – дублирование голосов двух инструментов (сольных или аккомпанирующих). Подобным примером соотношения грамматики и семантики может служить лексема «фанфары», в основе которой – движение по звукам трезвучия, хотя, как известно, не всякое трезвучие должно быть «фанфарой».

иное прочтение интонационной структуры - как воспроизведение имитации сопровождающего амуры сцены струнного инструмента – «сладкозвучной цитры». Направляя внимание на осмысление задачи воплощения образов инструментов, исполнитель выбирает качество фортепианной артикуляции, которое способно передать тонкие оттенки тембрового звучания, подобные включения не ставят задачу прямого звукоподражания.

«Кочующий» образ пастушеской свирели способствовал рождению особого элемента интонационной лексики пасторали - томных и изысканных хроматических восходящих и нисходящих последовательностей, названных в работе *«фигурой неги»*. Чаще всего они появляются в каденциях, и воспроизведение тембра инструментов дополняет и уточняет смысл музыкальной интонации, участвует в рождении образов музыкальной темы, как это происходит в Сонатах №52(1) Es-dur и №49(3) Es-dur.

Роговые сигналы (в том числе, «золотой ход валторн»), часто воплощают символику прекрасной, умиротворенной природы, создающей необходимый фон идиллических амуры отношений. Появление «знака corni», например, в тематизме медленной части Сонаты №29(14) F-dur Гайдна устанавливает стойкую ассоциацию: счастье любви чаще всего мыслится в образе идиллии, в близости к природе, а отсюда – в пасторальной стилистике. Артикуляция всех структурных разновидностей роговых сигналов требует особого, «нефортепианного» интонирования, имитирующего конкретный тембр. Интонационная лексема *«фанфары»* исполняет роль «героического» начала в контексте идиллии медленной части, являясь эмблемой светского придворного ритуала.

## **§ 2. Интонационная лексика танцевально-пластического происхождения в тематизме медленных частей**

Интонации пластического происхождения обозначают одну из внемузыкальных констант воплощения пасторали. Принадлежность галантной пасторали гайдновских сонат кругу куртуазно-аристократических, светско-картинных образов определяется присутствием так называемых *«этикетных формул»* (М. Арановский). Одна из них – *«галантная фигура»* - связана с пластикой изящных танцевальных движений и изображает любовную игру светских кавалера и дамы. Мягкие секундовые задержания часто изображают *«женские окончания»* танцевальных реверансов. *«Фигура мужского реверанса»*, или *«салют и поклон кавалера»*<sup>1</sup> – пластическое выражение пластики «кавалера», которая в медленном темпе имитирует поклон, плавное приседание и представлена нисходящей октавой с последующим нисходящим или восходящим кварто-квинтовым скачком. «Этикетные формулы», присутствующие в лексике пасторальных фрагментов фортепианных сонат Гайдна, неизменно подчеркивают принадлежность сфере галантной

<sup>1</sup> О семантике и структуре пластических фигур см.: Л.Шаймухаметова. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998. – С.47-56.

пасторали, наиболее очевидным примером которой являются Сонаты №21(16) C-dur, №29(14) F-dur и т. п.

В пасторальной стилистике медленных частей используются и ритмоформулы танцев – чаще всего, менуэта. Однако, несмотря на присутствие танцевальных признаков, выраженных через *ритмоформулы* менуэта и «*этикетные фигуры*», в подобных случаях нет прямого изображения танца: через музыкальные интонации воплощается лишь утонченная, галантная манера поведения. Действие семантического механизма трансформации проявляется в том, что в условиях медленного темпа такие интонации теряют свой пластический рельеф. В результате возникает особый эффект меланхолических, грациозных «чувствований» и формируется особый вид созерцательной пасторали. В исполнительской артикуляции, тем не менее, должно присутствовать ощущение танцевальных формул. Подчеркивание в артикуляции пластических интонаций и танцевальных аллюзий определяет стилевые рамки узаконенного этикетом регламента.

### **§ 3. Театрально-образные значения музыкальной пасторали в тематизме медленных частей**

В медленных частях сонатных циклов Гайдна выделяется группа сонат, в которых воплощены структуры театральной этимологии – «кочующие» образы драматических и оперных персонажей, изображение сцен и сюжетных действий. Сценические истоки музыкальной темы могут быть представлены «*театральной сценой-диалогом*» (Сонаты №52(1) Es-dur, №39(17) G-dur), «*монологом*» (№ 49(3) Es-dur, №29(14) F-dur), а также «*сценой-дивертисментом*» с музыкальным сопровождением (№2(40) B-dur, №47(33) F-dur). Все перечисленное имеет значение для воплощения образов пасторали, поскольку ее театрально-условный характер проявляется во всех видах искусства.

Для *драматической* пасторали характерно присутствие театральных героев – благородных «кавалеров», изящных и чувствительных «дам», их реплики рельефны и узнаваемы – патетические интонации арий *lamento*, возгласы и нежные «вздохи», рыцарские поклоны и изящные приседания. Присутствует в некоторых сонатах и тематизм, в котором находит свое воплощение *героическая* пастораль с появлением «доблестных» кавалеров и неизменными интонациями «фанфары» (обычно в восходящем движении), аккордовой мелодикой и пунктирными ритмами (Соната №52(1) Es-dur).

Такой театрализованный вариант воплощения пасторали, так или иначе, присутствует во всех частях фортепианных сонат Гайдна. В «менуэтных» частях, однако, преобладает пластическая доминанта, в сонатных *allegri* галантная пастораль разыгрывается в контексте драматических коллизий, а в финальных *presto* - в условиях стремительных комедийных театральных сцен. И только в медленных частях возникает особый эффект театрализованной

иллюзии, игры в «благословенную Аркадию» с безмятежным и невинным бытием и идеальными возвышенными отношениями.

Ощущение театральной природы пасторали специфично для исполнителя, сложность заключается в совмещении лирического, интимного высказывания и театрального эффекта с «возвышенными страстями». Тонкие детали, выражающие «неназываемое», нечто осязаемое, но не выразимое» (А.Якимович), и при этом в высшей степени условном театральном преломлении – признаки эпохи, глубоко созвучные устремлениям композитора. «Сверхзадачей» исполнения выступает воссоздание лирических, интимных переживаний в рамках регламентированного, неэкспрессивного изложения, в галантной манере «из манжет». Неуместно в этом случае привнесение в исполнение выразительных средств другого стиля, например, широкой и «сочной» романтической кантилены, несовместимой с вытекающими из анализа интонационной лексики задачами артикуляции. «Изображаемые», условные «характеры и нравы» героев куртуазных сцен, их «позы» и «манеры» далеки от экспрессии романтиков и бетховенских драматических коллизий. «Узнаваемость» пасторали – не в вокально-речитативном, аффектированно-романтическом изложении, а во внешней *театральности* тонких «чувствований», культивировании изысканных деталей.

#### **§ 4. Роль орнаментальных структур в тематизме медленных частей**

Как правило, в галантной пасторали важным атрибутом является орнамент - диминуции, фигурации и пассажи – своеобразный декор, изысканное выражение нежных лирических чувств, настроений, неопределенных душевных движений. При этом формируется еще один особый *бессюжетный, картинно-живописный* способ ее воплощения (Сонаты №34(2) e-moll, №21(16) C-dur, №23(21) F-dur, №29(14) F-dur).

Обычно под орнаментом подразумевают существование лишь добавочного элемента *внешней* природы (мелизмы), украшающего основные структуры музыкального текста. Тем не менее, орнамент может иметь и другие структурные и содержательные характеристики. Это так называемый *внутритематический* орнамент, когда мелкие длительности («узор»), инкрустированные в мелодический «каркас» («канва для узора»), подчинены слою основы и помещены между ее тонами. В работе рассматриваются оба вида орнамента, при этом отмечается, что для исполнителя важно выделить в тематизме подобного рода «слой опоры» и «слой орнаментации» (М.Арановский). Это обеспечит грамотную артикуляцию, так как внешне

подобное изложение часто выглядит в нотном тексте «мелодией» и обычно исполняется кантиленно, с обязательным ее «пропеванием»<sup>1</sup>.

В целом результаты исследования главы позволили сделать вывод об использовании различных видов интонационной лексики преимущественно в прямых значениях. Ее проявления в медленном темпе производят особый эффект, когда возрастает значимость восприятия деталей текста, образующих «полифонию смыслов». Многообразие этих деталей определяет широкое включение внемusыкальных констант и обилие способов воплощения пасторали в широком диапазоне от *созерцательного* до *героического* ее типов. Конкретизация пасторальных лексем и расшифровка связанных с ними значений позволяет точнее ставить задачи исполнительской артикуляции.

## **Глава II «Смысловые и структурные модификации менуэта и их роль в воплощении образов пасторали фортепианных сонат Гайдна»**

Безусловно, роль менуэта в фортепианной сонате не сводится только к воплощению пасторали. Но образы идиллии клавирной музыки Гайдна по-особому проявляют себя в «менуэтных» частях его фортепианных сонат, что и стало предметом нашего исследования во второй главе. Применение семантического анализа музыкального текста позволило определить несколько образно-смысловых констант, в которых жанровые признаки менуэта используются композитором не только непосредственно для изображения танца, но и для создания иных, близких непосредственно пасторали сюжетных ситуаций. Это может быть как прямое, так и косвенное воспроизведение менуэта. В первом случае – в *пластическом диалоге* – обнаруживается сюжетное изображение танца с участием танцующих персонажей. В ситуации же *музыкального диалога* танец воспроизводится через его атрибуты – сопровождающие танец характерные инструменты (обычно флейту и клавесин). Танец становится своеобразным «поводом» и для *театрального диалога* – сюжетно-сценического воплощения «кочующих» оперных героев, театральных сцен, «комических поединков» и т.п.

Причем, менуэт может выступать как в привычной, знакомой роли, так и в «скрытой», почти неузнаваемой – только в виде танцевальной аллюзии. Последние требуют особого аналитического осмысления, так как, при выявлении двух текстовых пластов, – жанра менуэта и лексики пасторали, – возникает своеобразный эффект «удвоения смысла».

Сосредоточенные в музыкальном тексте «менуэтных» частей интонационные знаки пасторали и жанровые признаки танца предполагают создание нового художественного смысла в момент совмещения двух семантических констант. Этикетная регламентация аристократического танца

---

<sup>1</sup> Подробно об этом см.: Кириченко П. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII вв.): Дисс. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2002; Кириченко П., Тухватуллина Н. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Гайдна. – Уфа: Лаборатория муз. семантики УГИИ, 2002.

вносит в пасторальную лирику отчетливый галантный «тон», воплощающий основной постулат классицистского мироощущения – «внутреннее через внешнее» (Т. Рид). Чувственная природа пасторали ограничивается строгими рамками регламента менуэта, что и создает специфику стилистики частей: в них находит свое наиболее яркое воплощение «галантный» вид пасторали. Таким образом, к внешне простой задаче воплощения всем известного танца присоединяется более сложная – задача претворения образов «неуловимой» пасторали. В решении проблем исполнительской артикуляции наиболее важной становится расшифровка внемузыкальных компонентов композиторского текста, которая определяет конкретику, позволяющую точнее выявить стилистические особенности пасторальной сферы.

### **§ 1. «Пластические диалоги»: изображение танца в тематизме «менуэтных» частей**

Одним из типичных воплощений пасторали в «менуэтных» частях гайдновских фортепианных сонат является непосредственное воспроизведение танца как сюжетного действия. Танец выступает в этом случае как знак определенных ситуаций, характерных для пасторали: изображаются герои событий - «дамы» и «кавалеры», выполняющие конкретные танцевальные движения. Такой «реальный» менуэт, с присутствием всех его «знаков», с характерной интонационной лексикой, образует так называемый *пластический диалог*, который появляется во многих сонатах (№6(36) G-dur, №14(15) D-dur, №44(4) G-dur). Основанием для «пластического диалога» служит *интонационная лексика* самого менуэта - ритм степенного «шага», ритмоформула - «шаг с приседанием» (сочетание половинной и четвертной нот), «этикетные кадансы» («женский» и «мужской реверанс»). Рассмотрение интонационной лексики позволяет выстроить сюжетное действие, в котором стилевые установки исполнителя определяются воплощением пластических элементов музыкальной речи.

### **§ 2. «Театральные диалоги» в тематизме «менуэтных» частей**

Диалогичность высказывания, театральная зримость образов в ряде сонат создает атмосферу «сцены из спектакля», где можно различить «позы» участников, которые конкретизируются при помощи «моделирования двигательной пластики» (Л.Казанцева). Это дало повод выделить и рассмотреть отдельно группу сонатных тем, где в контексте менуэта возникает особый «театральный» способ воплощения пасторали. Танец, благодаря своей зрелищной природе, способствует театрально-драматической «подаче» характеров и развития их отношений. В этом случае, к примеру, принадлежащий «даме» «знак приседания» не только и не столько изображает «пластическую позу» (как это было видно в пластических диалогах), сколько представляет участницу театральной сцены со своим характером, настроением, окружающей ее обстановкой. Развитие персонажа или героя в процессе

сюжетного действия, смены их эмоционального состояния строятся в этих сонатах по театральному принципу, как, например, в Сонатах № 29(14) F-dur и №33(20). При этом формируются «сценические амплуа» каждого участника музыкального действия, сопровождающего танец, и каждому участнику сообщается особый круг образных, «мимических», интонационно-музыкальных характеристик. Задачи исполнительской артикуляции в этом случае направлены на точное выявление существа изображаемых характеров и создание новых акцентов в процессе изменения отношений между участниками сцены.

«Театральность» интонаций инструментальной (в том числе, и клавирной) музыки, несомненно, связана с влиянием оперы на формирование интонационного словаря. Известно, что в инструментальной музыке XVII-XVIII веков часто встречаются «кочующие» образы – персонажи опер и театральные диалогических сцен. Во многих фортепианных сонатах Гайдна, например, в Сонатах №19(9) D-dur, №30(35) A-dur, №36(6) cis-moll, непосредственная «оперная ситуация» рождается не только в собственно диалогической сцене-разговоре персонажей, но и путем включения в действие реплик комментирующих события оркестра, инструментальных (оркестровых) отыгрышей, которые сопровождают в опере речитативы действующих лиц. Такого рода инструментальные вставки могут сопровождать театральную сцену со сменой героев, развитием действия. Танец во всех указанных случаях играет, по существу, сюжетно-ситуативную (уже не прикладную) роль.

Особое значение имеет присутствие пасторальных лексем в условиях танцевального контекста: это своеобразная «игра», «представление», то есть те ситуации, которые создает сам танец. «Патетическая фигура», интонации арии *lamento*, фигуры *exclamatio* в условиях изысканного светского менюэта приобретают окраску нереальности, «игры в патетику», своеобразную «маску», надеваемую персонажем во время галантной амурной сцены. Иначе говоря, изложение становится сверхсловным, что соответствует правилам стиля. Наличие внешне-патетических интонаций (с театральным значением) в сочетании с пластическими аллюзиями регламентированного танца предполагает совершенно определенный художественный результат, когда интенсивность переживания вводится в строгие рамки этикета.

### ***§ 3. «Музыкальные диалоги»: сцены и сюжеты музицирования в тематизме «менуэтных» частей***

«Неуловимость» пасторали, «неопределенное», «неконкретное» проявление эмоциональных составляющих как особого ее признака определило присутствие во многих менюэтах сонат Гайдна – как явных (обозначенных), так и скрытых, - косвенного способа воспроизведения танца. Его представляют темы, в которых нет прямого изображения танца, но его присутствие воспринимается через сцены музицирования, менюэт сопровождающие. Возникает часто встречающаяся в ряде сонат семантическая ситуация «музыкальные атрибуты танца». Она многократно

проявляется в различных сюжетных модификациях. Ситуация, представленная этой группой сонат, подобна живописным полотнам «сцен собеседования» художников XVIII века - Терборха, Гейнсборо, Хогарта, - где образы одних участников воплощают позы танца, другие воспроизводят сцены светской беседы. На втором плане в подобных сюжетах, как правило, располагаются музыканты. В таком случае образы музыки и образы танца полноправно представлены как параллельные линии одной сюжетной картины.

Обязательное музыкальное сопровождение танца неизменно звучит в *менуэте-изображении танца* или в *менуэте-«театральной сцене»*, как в Сонатах №2(40) B-dur и №32(38) h-moll.

В ряде сонат Гайдна присутствует непосредственное сюжетное воплощение в менуэте самой ситуации музицирования – изображение «оркестрового», ансамблевого звучания или solo отдельных инструментов («музыка в музыке»). В этом случае в тематизме обнаруживаются quasi-оркестровые звучания – вступление разных групп инструментов и имитация звукоизвлечения инструментов – пассажей флейт, струнные «отыгрыши», приемы «скрипичной настройки». Известно, что специфика артикуляционных приемов в фортепианной музыке нередко ведет к ассоциациям с оркестровой звучностью, и исполнительская практика допускает манеру произнесения, свойственную различным музыкальным инструментам. Гайдн в своей камерной музыке широко пользуется этими колористическими возможностями исполнительской артикуляции. В исполнении логична ориентация на инструментальное звучание, так как анализ интонационной лексики позволяет выстроить ассоциации с партитурой струнного квартета, струнной группой оркестра, соло или ансамблей духовых. И хотя обозначенный композитором в этом случае менуэт не изображает танцевальную сцену, присутствие конкретных танцевальных признаков усиливает художественный эффект галантного контекста, как это происходит, например, в Сонатах №49(3) Es-dur и №27(12) G-dur.

Как в медленных, так и в «менуэтных» частях сонат воспроизведение образов музыкальных инструментов как атрибутов пасторали является одним из главных механизмов ее воплощения. В таком случае менуэт выступает не как изображение реального танца, а во вторичной – художественно-обобщающей функции, и менуэт сосуществует в союзе с другими атрибутами пасторальной стилистики, как, например, в Сонате №5(41) A-dur. Присутствие тембрально-образного тематизма в таких случаях отличается от «сцен музицирования» особым бессюжетным, часто эмблематичным проявлением.

Для исполнителя важно умение определить все перечисленные ситуации: интонации инструментальной природы воплощаются иным исполнительским приемом, нежели пластические интонации танца или «театральных диалогов», описанных выше.

#### **§ 4. О некоторых «скрытых» формах воплощения менуэта и их роли в создании образов пасторали**

Пастораль использует эффект скрытого, завуалированного танца, выявляя свою главную особенность – сопоставление нескольких смысловых планов в виде тонких намеков, аллюзий, причем – в рамках светской условности. Одновременно, в скрытости, недосказанности тонких смысловых и эмоциональных составляющих пасторали проявляется главная особенность идиллических образов, рождающая эффект «играющего стиля», что соответствовало эстетическим категориям эпохи, где одной из главных ценностей искусства считалась его способность высказываться «между строк и между слов». К сожалению, в таких случаях танцевальные аллюзии музыкального текста часто остаются вне поля зрения исполнителей, однако именно они в значительной мере способны служить формой воплощения пасторали.

В виде аллюзии танца менуэт предстает в различных частях цикла - либо в медленной части, либо в быстром финале, и обе ситуации трансформации менуэта под воздействием темпа описаны в данном параграфе.

В условиях стремительных *allegri* и *presto* финалов аллюзии элегантного танца способствуют рождению эффекта грациозной игры, аристократической шутки, где присутствие «скрытого» менуэта «умеряет», регламентирует открытые проявления темперамента в стремительных темпах, корректирует стилистику исполнения. Менуэт финалов фортепианных сонат Гайдна существенно отличается от менуэта - простонародного грубоватого танца, каким он предстает в финалах симфоний композитора. Трансформированный под воздействием быстрого темпа менуэт клавирной сонаты сохраняет свою изысканность и изящество, как, например, в Сонатах №45(25) *Es-dur*, №50(22) *C-dur*.

В медленном темпе (Сонаты №49(3) *Es-dur*, №52(1) *Es-dur*, №50(22) *C-dur*), когда по существу, уже почти невозможно исполнение менуэтных «па», менуэт появляется только как намек на присутствие танца, на его «жест». В таком случае в пластических интонациях особенно тонко и изящно передается настроение сцены, нечто «неназываемое», зыбкое и эфемерное, что составляло всю суть и прелесть изображаемых любовных отношений. Воплощение пластических интонаций «скрытого» менуэта в контексте пасторали производит эффект, подобный живописному изображению, где нет танцующих или «играющих», нет «характеров», но есть утонченное настроение, состояние, в создании которого «жест» благородного и элегантного менуэта носит характер эмблемы галантного стиля.

#### **§ 5. Некоторые особенности орнаментального тематизма «менуэтных» частей**

По наблюдениям, использование пластических интонаций в условиях *внутритематического* орнамента приобретает особый художественный

результат. Например, в Сонате №34(2) e-moll орнамент, так или иначе, «опирается» на метрическую сетку танца, в каждом такте которого присутствуют три акцента разной силы тяжести, поскольку на каждую долю приходится реальный или воображаемый шаг. Сочетание интонационной лексики пластического происхождения и орнамента, который несет функцию выражения эмоций, создает картину прекрасных «действ» галантной пасторали.

Украшая менуэтные шаги, «скрадывая» цезуры, орнамент способствует большей плавности пластических движений, при этом реальный танец, с присущей ему трехдольной основой, исчезает. Возникает новый художественный результат: менуэт как бы присутствует, но только как намек на нечто возвышенное и недостижимо-идеальное. Пластические знаки «не впрямую», а в завуалированной форме способствуют созданию определенной атмосферы; гамма ассоциаций и мерцаний значений, связанных с танцем, способствует возникновению изысканной образно-эмоциональной картины.

В «менуэтных» частях, в сравнении с орнаментированными медленными частями, усиливается внешне-пластический «код»: в условиях выраженного присутствия танцевального контекста галантная пастораль проявляет себя ярче. Ее внешний, условно-регламентированный «тон», в отличие от созерцательно-меланхоличной пасторали медленных частей, более рельефный и определенный.

**В главе III «Интонационная лексика и артикуляция пасторали в быстрых частях клавирных сонат Гайдна»** описаны ситуации, в которых несоответствие прямых значений лексем пасторали и контекста быстрых темпов становится основным механизмом рождения новых ее видов – *игровой* (в первых частях) и *сельской* (в финалах).

Основным результатом исследования, описанного в третьей главе, стало выявление универсального механизма воплощения пасторальных образов фортепианных сонат Гайдна: формирования «скрытой» семантики и появления эффекта «удвоения смысла» в многослойной ткани произведения.

В двух параграфах главы последовательно рассматриваются образы *галантной* пасторали сонатных *allegri* первых частей и «*сельской*» идиллии финалов, представленной двумя разновидностями – «*галантными празднествами*» и «*деревенской идиллией*».

### **§ 1. Воплощение галантной пасторали в тематизме сонатных *allegri* фортепианных сонат Гайдна.**

В воплощении *галантной* пасторали первых частей выявлено несколько ее образно-смысловых градаций. Это уже известная по предыдущим частям *драматическая* пастораль – претворение «театральной сцены» (Сонаты №36(6) cis-moll, №20(24) c-moll) или «сцены-дивертисмента» (Сонаты №47(33) F-dur, №24(32) D-dur) с музыкальными и театральными диалогами и монологами,

оркестровым, ансамблевым звучанием, а также *игровая* (скерцозная, «игривая») пастораль, в которой воплощена идея «любовь как игра, приятное развлечение» (Сонаты №50(22) C-dur, №28(13) Es-dur, №14(15) D-dur). Другой вид пасторали, претворенный в первых частях, - следствие включения «*кочующих тем*», распространенных в культуре XVIII века в разных видах искусства (Сонаты №47(33) F-dur и №24(32) D-dur) – «сцен собеседования», «сцен ухаживания и оболения», своеобразных «*сцен галантных увеселений*». На смысловое и эмоциональное наполнение всех перечисленных видов пасторали прямое влияние оказывают градации темпа. Для театрально-драматических включений в музыкальный текст свойственна характеристичность персонажей, активное их самовыражение и взаимодействие. Быстрый темп определяют в таких случаях коррективу сценической ситуации, словно бы ускоряя «темпоритм театральной сцены».

В контексте «*игровой*» пасторали, в отличие от созерцательно-меланхолической идиллии медленных частей, происходит трансформация ее образного наполнения. Эффект «играющего стиля», который соотносится с традицией иносказательности и метафоричности высказывания, создается при помощи несоответствия прямых значений галантных фигур и стремительного темпа. Возникает многоплановый, метафорический образ лирики: соединение «серьезных» чувств героя с легкой иронией, шуткой – как олицетворение несерьезности отношений участников амурных сцен.

В §2 «*Воплощение «сельской» пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна*» описаны сонаты, где идиллия предстает в новом варианте, связанным с ее «природным модусом». Выразительный смысл такой пасторали – в близости к сельской природе, символизирующей покой, безмятежное наслаждение, гармонию и счастье. В «сельской» пасторали финалов гайдновских сонат обращают на себя внимание две ее разновидности: воплощение более «демократичной» идиллии - «*деревенской*» пасторали (Сонаты № 13(18) E-dur, №6(36) G-dur, №39(17) G-dur), присутствие же изысканного «тона» в тематизме дает возможность наблюдать «*галантные празднества*» в контексте финалов (Сонаты № 45(25) Es-dur, №37(7), №24(32)). И в том, и в другом случае наблюдаются не свойственные предыдущим частям сюжетно-ситуативные знаки (*знак бурдона*).

Важным механизмом воплощения пасторали в быстрых частях, в отличие от ситуации медленных и «менуэтных» частей, является использование эффекта «*скрытой семантики*<sup>1</sup>, возникающего в структуре фигураций и общих форм движения. В контексте быстрых частей, с типичной для них моторикой движения, происходит «свертывание» лексики знакового типа и преобразование ее в орнамент. При этом контур опорных тонов выполняет функцию лексемы, например, пластической фигуры или

<sup>1</sup> Аналогичный механизм был обнаружен исследованиями в клавирных сонатах Д.Скарлатти. См. об этом: Шаймухаметова Л. Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д.Скарлатти. – Уфа, 1998.

сигнальной формулы, а фигурационный тематизм – функцию орнамента (Сонаты №6(36)G-dur, 27(12) G-dur, №13(18) E-dur). Своеобразная «полифония смыслов» возникает от взаимодействия нескольких знаковых структур, когда в «скрытом» обозначении танцевальных аллюзий или инструментальных образов рождается зыбкая атмосфера «мерцания» возникающих и исчезающих значений, сочетания тонких «зашифрованных» деталей. Важно отметить, что в условиях быстрых темпов такое обозначение тонов интонационной формулы в структуре орнамента может выявить, по существу, только исполнительская артикуляция.

В **Заключении** диссертационного исследования 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.

Основой будущей интерпретации авторского текста и его грамотного интонирования может служить анализ интонационной лексики, расшифровка «словаря музыкальных значений», так как условиям понимания музыки является знание слушателем семантических возможностей ее языка.

Жестких правил исполнения той или иной смысловой структуры быть не может, но знание их содержательного и эмоционального наполнения есть ключ к разгадке тайн рождения стиля, руководство к действию. Интонации «с закрепленными значениями» узнаваемы в музыкальном тексте и вполне конкретны, но вокруг них образуется все время расширяющийся круг возможных значений, которые уходят в область невербальной семантики.

### **По результатам исследования автором опубликованы следующие работы:**

1. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания: Межвуз. сб. ст. / РАМ им. Гнесиных; Уфим. гос. ин-т искусств / Сост. и отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1999. – Вып. 156. – С.136-150.
2. Интонационная лексика как проблема исполнительской артикуляции // Музыка, живопись, театр: проблемы истории и педагогики: Республ. науч.-метод. конф. (16-18 декабря, 2000; Уфа) / Сост. В. А. Шуранов – Уфа, 2000. – С. 32-34.
3. Семантический подход к интерпретации музыкального текста (к проблеме артикуляции фортепианных сонат Гайдна) // Искусство во втором тысячелетии (Теория. Практика. Педагогические позиции): II

- Рос. науч.-практ. конф. (13-14 апреля; 2001; Оренбург) / Сост. и отв. ред. В. А. Логинова – Оренбург, 2001. – С. 21-22.
4. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна: В помощь слушателям ФПК / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики / Сост. и отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2001. – 28с.
  5. Музыкальный текст и семантический подход к его интерпретации (к вопросу об артикуляции фортепианных сонат Гайдна) // Искусство как феномен культуры: Рос. науч.-практ. конф. – Уфа, 2001.- С. 5-6.
  6. Художественный мир пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна // Художественный мир музыкального произведения: Межвуз сб. ст. / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики / Сост. и отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2001. - С.4-27.
  7. О способах воплощения менуэта в фортепианных сонатах Гайдна: В помощь слушателям ФПК / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики / Сост. и отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2002. –30с.