

А. И. АСФАНДЬЯРОВА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

ПАСТОРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В МЕНУЭТЕ КЛАВИРНЫХ СОНАТ ГАЙДНА

УДК
781.62:786.2

Клавирные сонаты Гайдна при всей их популярности и доступности представляют собой особый и неповторимый художественный мир. Для теоретиков и практиков исполнительства это особая непознанная тайна. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности часто становится препятствием для включения произведений Гайдна в концертные программы и, в то же время, составляет определённую трудность интерпретации его сочинений современными исполнителями. Произведения Гайдна часто прочитываются с позиций «романтического пианизма», что сказывается в преувеличенной динамике, а также в пристрастии музыкантов к излишне «выразительному и певучему», иногда и бравурно-аффектированному исполнению.

В этом отношении важными представляются результаты семиотической разработки проблемы «музыкальный текст и исполнитель» и, в частности, проблемы музыкальной лексикографии и исследования этимологии музыкальных значений¹. В отечественной науке в последнее время распространились и утвердились понятия *интонационная лексика*, *семантическая фигура*, *лексема*, которые приобрели в ряде исследований статус терминов².

В результате использования семантического анализа содержательные константы музыки Гайдна становятся воспринимаемыми не только на чувственно-интуитивном уровне, но и на уровне конкретных приёмов и способов воплощения.

Менуэт в клавирных сонатах Гайдна выступает, прежде всего, как часть цикла с вынесенным в заголовок названием танца, то есть пьеса, написанная в стиле и в жанре менуэта. В музыкальном тексте сонат танцевальные движения представлены соответствующими грамматическими элементами: серединный и заключительный каданс, предъём, задержания, мелизмы. С их помощью организуется восприятие интонационной лексики пластического происхождения: элементы «шагов», «приседаний», «поклонов». Причём, очевидно, что сложившаяся в процессе бытования танца вопросно-ответная схема музыкального сопровож-

дения изначально ассимилировала пластический диалог.

Диалог мог состояться между «дамой и кавалером», между «двумя дамами» или «двумя кавалерами» и т.д. В этих случаях танец выступает как знак определённых ситуаций, характерных для образной системы пасторали, и значит, изображает героев этих «событий» — сцен знакомства, обождения, любовной ссоры и нежного примирения персонажей, обменивающихся репликами и взглядами. Основанием для такого «пластического диалога» служит интонационная лексика самого менуэта: 1) ритм степенного «шага», 2) ритмоформула «шаг с приседанием» (сочетание половинной и четвертной нот, так называемая формула дактилического шага), 3) «этикетные» кадансы («женский» и «мужской» реверансы)³. В них ассимилировалась типичная пластика старинного церемонного танца: равномерный ритм изображает шаги и поклоны «учтливового кавалера», октавные ходы баса — его глубокие реверансы, в интонациях «женских задержаний» — пластические движения «дамы», её грациозные приседания и поклоны.

Большую роль в создании пасторали играют в клавирной сонате *образы музыкальных инструментов*. Совместное музицирование и танец были нераздельны. Они — обязательные атрибуты амурных отношений людей «галантного века», поэтому в «менуэтных» частях воплощение пасторали неосуществимо без образов музыкальных инструментов. Причём, это может быть как музыка аристократического салона, где звучат изящные интонации клавиесна или флейты, так и квартет, и оркестр «на пленэре» с присутствием «сельского» бурдона и переключек различных групп инструментов. В присутствии таких «сцен музицирования» танец не является основной, доминирующей составляющей в определении образной ситуации,

в ней преобладает эффект quasi-тембрового звучания.

Эффекты quasi-тембровых звучаний в воспроизведении «сцен музицирования» являются атрибутами определённых сюжетов. Это может быть: 1) воплощение пасторали через изображение оркестрового, ансамблевого звучания («музыка в музыке»); 2) воплощение пасторали через ситуации «изображения танца» или «театральной сцены» участниками которых являются не только танцоры и театральные герои, но и музицирующие персонажи; 3) воплощение образов музыкальных инструментов как атрибутов пасторали.

Рассмотрим примеры. III часть Сонаты № 49 (59) *Es dur* обозначена Гайдном как менуэт (пример № 1)⁴, но здесь нет прямого изображения танца и «танцующих персонажей». Анализ интонационной лексики позволяет предположить иную ситуацию, чем та, которая композитором лишь намечена, а именно — сцену совместного музицирования.

Пример № 1 Соната № 49 (59)
Es dur, III ч.



Сольная партия «флейты» и аккомпанемент клавесина (или его предшественницы — «звонкой цитры») — узнаваемые и вполне типичные атрибуты ситуации галантных музыкальных «бесед». Возникает парадокс: менуэт звучит, но в изображении нет танца, у него нет действующих лиц, партнеров. «Любовные терции» ленточного двухголосия (т. 12–13) и фиоритуры мелодического орнамента, воспроизводящие типичные флейтовые интонации, позволяют предполагать присутствие «инструментальных» уча-

стников пасторальных событий. Мерцание знака *corni* (повторяющийся звук *es*) — аллюзия рогового сигнала — подчёркивает присутствие прекрасной природы как символа гармонии и идеальной красоты. Для исполнителя важно увидеть и расшифровать смысл такой ситуации — интонации инструментальной природы воплощаются принципиально иным исполнительским приёмом, нежели пластические интонации танца. Уместно в данном случае воспроизвести quasi-тембровые звучания и имитировать штрих солирующей флейты и аккомпанирующего клавесина.

Присутствующая в данной теме интонационная лексика позволяет определить своего рода разные планы музыкально-танцевальной ситуации. Один из них — более определённый — «сцена музицирования» с набором типичных тембров инструментов, другой находится на периферии действия в виде аллюзии танца. И тот, и другой содержательные пласты в сочетании создают эффект «смысловой полифонии», когда артикуляция вправе внести свои корректуры в исполняемый фрагмент. При выполнении основной задачи пианиста в определяемой ситуации «сцены музицирования» — воплощение тембров инструментов, исполнитель не должен терять ощущения пластических интонаций в исполнительском произношении. Такая сцена соответствует типичной картине «изящных увеселений» с их неперменным антуражем мира Аркадии. На её фоне в изысканной светской беседе звучат поэтические новеллы о любви, после которых непременно исполняются танцы в сопровождении лютни и флейты.

Другим примером смысловой ситуации «музыка в музыке» в менуэтах фортепианных сонат являются темы, где представлены развернутые *quasi-оркестровые* звучания. В подобных случаях легко обнаруживаются оркестровые эффекты — вступление разных групп оркестра и имитация звукоизвлечения различных инструментов — пассажей флейт, струнные отыгрыши, приёмы «скрипичной настройки». Смена групп изображаемого оркестра особенно колоритна в разделах менуэта, называемых трио. Пример такого инструментального трио, которое является ярким воплощением ситуации «музыка в музыке» — тема из второй части Сонаты № 6 (13) *G dur* (пример № 2).

Пример № 2 Соната № 6 (13) G dur

Трио представляет собой типичное «пасторальное действие» с обязательными образами «нежных» флейт — «пастушеских свирелей». Пластические интонации менуэта присутствуют только как предмет принадлежности стиля, особой нормы поведения, этикета и не являются основными для определения содержания.

Нередко динамически-контрастное сопоставление создаёт впечатление диалога между «оркестром» и «солистом», между отдельными оркестровыми группами (пример № 3). Хотя при наблюдении впечатление обусловлено не столько динамическим, сколько фактурным (тембровым) контрастом, в этом случае чрезвычайно велика роль исполнительской артикуляции и динамики, ощущения регистрового колорита.

Пример № 3 Соната № 6 (13) G dur

Очень часто в тексте фортепианных менуэтов музыкальное сопровождение танца пред-

стаёт в виде реплик отдельных инструментов, «вклиниваясь» в сюжеты изображения танца или в реплики так называемой «театральной сцены», озвучиваемой менуэтом.

Примером может служить менуэт из Сонаты № 2 (11) *B dur*, где интонации начальных тактов могут принадлежать, по всей видимости, «доблестным кавалерам». Праздничные фанфары, «отважные» скачки на широкие интервалы, «твёрдый шаг» басового голоса создают эффект рыцарского придворного «entrée» (пример № 4). Последующие триольные пассажи представляют флейту — неперемнную участницу придворного «действия», инструмент, сопровождающий менуэт. В этом случае образы инструментов и образы танцев представлены как параллельные сюжетные линии одной общей картины.

Пример № 4 Соната № 2 (11) B dur

Очевидно, что в особенностях включения в менуэтные части клавирных сонат музыкальных атрибутов, так же, как и разнообразных «сцен музицирования» и quasi-оркестровых звучностей, отразилось близкое знакомство Гайдна с разнообразными формами венского музыкального быта.

Ситуацию, представленную в этом случае, можно сравнить с живописными полотнами «сцен собеседования» художников XVIII века — Терборха, Гейнсборо, Хогарта, — где образы одних участников воплощают позы танца, другие воспроизводят сцены светской беседы. На втором плане, как правило, располагаются музыканты. В клавирных сонатах такого «дивертисментного» рода иногда трудно бывает разграничить интонации инструментальной, пластической или театрально-образной природы с должной степенью определённости. Возможно, потому, что часто они иносказательны, значения их завуалированы, они не диктуют, а только ненавязчиво указывают и намекают на возможное

многообразии «пониманий» и, соответственно, интерпретаций.

В «менуэтных» частях встречаются типичные интонационные обороты (семантические фигуры), которые воспроизводят те или иные инструментальные образы неклавирной природы. Один из них — устойчивый интонационный оборот «знака свирели», который существует в двух вариантах: так называемое флейтовое клише и ленточное терцово-секстовое двухголосие. Помимо этого, в пасторальных сценах гайдновского клавирного менуэта присутствуют и специфические для этого сюжета фактурные клише, основанные на интонационных формулах звучания струнных инструментов: сольные высказывания скрипки, имитация квартетной фактуры или подражания аккордам лиры (цитры, кифары, лютни, гитары). Воспроизводится и фактура клавесина — непременно участника ситуации галантного танца. Одним из атрибутов галантных музыкальных событий является также знак *corni* как знак выражения гармонии и красоты.

Расшифровка смысловых структур текста, в том числе, ситуаций «текст в тексте», «жанр в

жанре», а также понимание значений семантических фигур позволяет найти «ключи» к постижению языка эпохи, которые, как известно, в большинстве своём были утрачены. Именно такое исполнительское прочтение раскодированных интонаций обеспечит грамотную и убедительную интерпретацию, определяя стилистику произведения, выразительность, дух музыки.

Конкретная ситуация, расшифрованная с помощью семантического анализа, регламентирует и делает более ответственными действия исполнителя, определяет стилевую исполнительскую установку, помогает пробудить художественное воображение.

Мерцание значений, среди которых — структуры пластической, живописной или театрально-образной природы, имитация звучания музыкальных инструментов — складываются в единую образно-смысловую картину. И именно богатство сочетаний и детальное их воплощение в исполнительской артикуляции создает ценность интерпретации, регламентированной авторским текстом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из первых в российском музыковедении исследование механизмов типизации «интонационных стереотипов» начал М. Г. Арановский. Впоследствии он представил их как проблему лексической формы, а направление её изучения как музыкально-историческую лексикографию. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. Техника семантического анализа музыкальной темы представлена в монографиях Л. Шаймухаметовой, см.: Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998; Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.

² В настоящей статье автор опирался на семиотическую концепцию и терминологическую систему, принятую в

Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

³ О классификации см. литературу, указанную в примечаниях.

⁴ Здесь и далее нумерация сонат дана: первая цифра — по каталогу А. ван Хобокена (Hoboken, A. van. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. — Mainz, 1957), вторая — по изданию: Haydn, Joseph. Samtliche Kleviersonaten / Ed. Christa Landon; Fingersätze von Oswald Jonas. — Wien: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica, 1964.

Асфандьярова Амина Ибрагимовна

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры специального фортепиано,
проректор по учебной и воспитательной работе
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

