

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПАСТОРАЛИ В МЕДЛЕННЫХ ЧАСТЯХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ ГАЙДНА

Исполнительская интерпретация музыкального произведения связана с тайной проникновения в его смысловую, содержательную и эмоциональную структуру. При этом, помимо формально-грамматического анализа (тональность, гармония, фактура и т. д.), исполнитель неизбежно должен прибегнуть и к анализу образного содержания. Музыкальное произведение невозможно понять и исполнить в должном характере, темпе, с надлежащей артикуляцией, акцентировкой и динамикой без ясного представления о поэтически-образной сущности тем, мотивов, интонаций. Используя метод семантического анализа, то есть определения значения и логики развертывания смыслов знаковых структур музыкального текста, исполнитель совершенствует свое прочтение произведения, привносит в творческий поиск содержательность и конкретику. Прежде всего, это касается проблемы стилистически точной исполнительской интерпретации.

Не секрет, что часто исполнение гайдновских сочинений приближено к способу прочтения произведений романтизма, как в плане образно-эмоционального содержания, так и относительно исполнительских выразительных приемов. Это сказывается и в преувеличенной динамике, и в пристрастии музыкантов к излишне "выразительному и певучему", а, иногда, и бравурно-аффектированному исполнению, что противоречит стилю гайдновской музыки, упрощает и обедняет исполнительскую трактовку. "Трудное" у Гайдна содержится не в броских контрастах, не в звуковой мощи, а в деталях и тонкостях, которые были понятны музыкантам того времени, но часто недоступны для современных слушателей.

Традиция исполнения музыки Гайдна "покрыта" слоем определенных ассоциаций, когда в ней стремились видеть "романтическое" начало и оставляли без внимания то, что было общепринятым и типичным в классическую эпоху. Существует интересная точка зрения некоторых исследователей, которые

отмечают, что Гайдн, возможно, потому и оказался наименее доступным для восприятия романтиков, что был наиболее характерным представителем именно своего времени; он был лишен того, что особенно ценилось в романтическую эпоху - демонизма. Это привело к тому, что 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 деталям.

Воплощение пасторали Гайдном опирается на художественную модель, рожденную в других видах искусства – литературе, театре, изобразительном искусстве, где она имеет специфические способы воплощения. Возникнув в народной поэзии Древней Греции, пастораль, постепенно включаясь в тексты художественных произведений, из четко определенного жанра, сюжета кристаллизуется в систему образов, несущих целый мир ассоциаций, тем, идиллических представлений о предметном мире.

Хотя пасторальная лирика проявляет себя в крупных музыкальных сочинениях Гайдна – операх, симфониях, кантатах и ораториях, все же наиболее свежее и тонкое выражение пасторальные сюжеты находят в камерной музыке, в частности, в *медленных частях фортепианных сонат*. Не секрет, что именно их исполнение представляет для пианистов особую сложность. Надо отметить, что сонаты поражают разнообразием представленных способов воплощения пасторальных образов, в интонационных структурах тем обнаруживаются самые различные ситуации пластической природы, имитации тембрового звучания различных инструментов, театрально-образные характеристики. Что же такое пастораль, и какое воплощение она находит в музыке гайдновских фортепианных сонат?

Изящные, грациозные, изысканные образы медленных частей сонат Гайдна, "обрисованные" "кружевной" музыкой тонких мелодических орнаментов и танцевальных ритмов, могут вызвать самые разные культурно-стилевые ассоциации и напомнить томные галантные портреты Гейнсборо, чувственно-

тонкие новеллы Боккаччо, изысканно-сентиментальные фигуры пастушек Вагто и Фрагонара. Хотя сам предмет музыки отнюдь не всегда так ясен, как предмет театра, литературы, живописи, и прямые аналогии в этом случае неуместны, тем не менее, очевидно, что для интерпретатора очень важна возможность распознать, уловить подобные тонкие ассоциации и выразительный характер различных образов. «Они совсем иные – не столь определенные и осязаемые, мы не видим их лиц, поз, одежды, они не конкретизированы до такой степени, как позволяют слово и зрительные впечатления. Мы воспринимаем лишь такие общие поэтические свойства как грация, душевная утонченность» [14, с.233].

Известно, что пастораль в музыкальных текстах имеет свои устойчивые "знаки" – плавное, волнообразное движение благозвучной, лирически-светлой мелодии (часто параллельным ленточным движением терций и секст), ритмоформулы различных бытовых танцев, "флейтовые пассажи" пастушеской свирели, светлый "сельский" колорит (иногда с использованием "знака бурдона"). Интонации эти – не изобразительны, они не делают музыку программной, они определяют особенное поэтическое переживание, идиллическое настроение. Такие интонации с закрепленными значениями – "мигрирующие интонационные формулы", которые формируются в бытовой среде и в композиторских текстах, составляют основу интонационной лексики [21].

С их помощью, 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. Например, появление так называемого "знака *cogni*" в фрагменте медленной части сонаты Гайдна устанавливает стойкую ассоциацию – счастье любви чаще всего мыслится в образе идиллии, в близости к природе, а отсюда – в пасторальной стилистике.

Природа идиллических образов – мирная и "прекрасная", облагороженная, в ней нет ничего некрасивого, тривиального, обыденного. Это мечты о возвращении человека в лоно невинности, причем воображаемый "естественный" человек чужд

"естественной" грубости: он сохраняет почти балетное изящество и удивительную деликатность чувств. Присутствие в музыкальных текстах фортепианных произведений Гайдна роговых сигналов как "знака природы" – своеобразное "отражение" идиллических представлений о природе. "Знак *corni*"¹ выступает в различных своих структурных модификациях: как сочетание интервалов терции, квинты, сексты ("золотой ход" - в том числе, в неполном виде), как выдержанный или повторяющийся ("мерцающий") тон. В шестом такте примера № 3 в партии правой руки звучит одна из разновидностей знака – "мерцающий" тон, такой же повторяющийся тон – в такте 3 примера № 4 в партии левой руки. В седьмом такте того же примера последовательность квинт и терций (в партии левой руки) представляют собой неполный вид "золотого хода валторн". Причем, последние "неполные" варианты произнесения "тона" наиболее часто встречаются в тексте сонат; они не всегда сразу уловимы, и художественное воздействие их тонкое, не прямолинейное. "Мерцающий тон" создает эмоциональное напряжение, которое наполняет лирикой и поэзией условную галантную сцену. Исполнительская задача в этом случае – найти нужный пианистический прием, который поможет ощутить иллюзию звучания элегического тона как символа любования прекрасной природой.

Происхождение этой интонации явно лежит за пределами фортепианной музыки, это – сигнал духовых инструментов, и ощущение имитации валторновых звучаний уместно в приеме звукоизвлечения. Ясное, ассоциативное слышание тембра, звучания конкретных инструментов "подсказывает" пальцам соответствующее туше, они сами "находят" звуковую краску. "Аккомпанемент", в привычной для пианистов подчиненной роли которого часто выступает "знак *corni*", получает совсем другой смысл при осознании его элементом музыкальной ткани, смысловой структурой. Если представить его "роговым сигналом" и найти для него определенное туше, то он уже не может звучать как банальное "гармоническое заполнение". Часто такие "элементы фактуры" кажутся вспомогательными, их нужно вычленивать, увидеть мельчайшие детали, тогда музыкальная ткань получится ясной, содержательной, объемной.

¹ Здесь и далее в анализе интонационной лексики используется терминология, представленная в работах Л.Н.Шаймухаметовой [21, 22].

Например, так называемые "этикетные формулы" - "женские приседания" и "этикетные формулы баса" (т.6 примера № 1, т.9 примера № 3, такты 4, 5 и 8 примера № 4), появляясь в тексте гайдновских сонат, не столько дают представление об определенных пластически-оформленных движениях – реверансах, шагах, поклонах, приседаниях, сколько действуют как "знаки" особых настроений – чувственных и галантно-прекрасных, как знаки картин утонченных и изысканных амурных сцен. «...Возлюбленную можно завоевать изяществом и приятными манерами, которыми изобилуют танцы...» – наставляют старинные трактаты (цит.по:[9, с.42]).

Танцевальные аллюзии присутствуют в музыкальном тексте также в виде обозначения ритмоформул танцев. В пасторальной стилистике медленных частей сонат это иногда шестидольность лирической сицилианы, но чаще всего - узнаваемый "код" менуэта (последовательность половинной и четвертной нот). Присутствующие грациозные "знаки" аристократичного менуэта – отражение пластики шагов и поклонов кавалера, изящных приседаний дам - не изображают танец (об этом "напоминает" и "нетипичный" для менуэта темп *Adagio*), а привносят в музыкальный текст изысканность и утонченность, подчеркивают галантность любовной сцены.

Детали, обусловленные пластическим ритмом танца, связанного с "физической закономерностью тех или иных поз и изгибов и поворотов тела", определенным образом отражаются в рисунке интонаций. В исполнительской артикуляции должно присутствовать ощущение этих "танцевальных формул". Не секрет, что стремление пианистов играть "выразительно" часто ограничивается желанием "пропеть" мелодию. Но иногда нужно "не столько "петь", сколько "танцевать" [15, с.176], и, возможно, ориентироваться не столько на вокальное, сколько на инструментальное звучание, соответствующее танцевальным аллюзиям музыки. Темп *Adagio* при этом позволяет интерпретировать фрагмент с долей импровизации и исполнительской свободы, что лишней раз позволит подчеркнуть колорит и чувственность амурной сцены. Свобода высказывания не подразумевает видимых ритмических отклонений и *rubato*, но незаметные ритмические "успокоения" возможны в

"проговаривании" мелизмов, в создании иллюзии замедления движения во время исполнения галантных поклонов.

По утверждениям авторов ученых трактатов о танцевальном искусстве, танец – род "немой риторики", способ речи, который способен возбуждать аффекты: иногда гнев, иногда жалость или скорбь, иногда ненависть, иногда любовь. Причем, непременным условием музыкального сопровождения было соответствие каждому звуку или группе звуков в мелодии определенного танцевального движения или фигуры. Таким образом в музыкальном выражении танца "кодировались" аффекты, душевные движения и чувства.

Танцевальные аллюзии представлены не только "совершеннейшим из танцев" - менуэтом и лирической сицилианой. В медленных частях фортепианных сонат Гайдна присутствует и сарабанда (вторая часть Сонаты D-dur). Известно, что ритмоформулы сарабанды и чаканы в музыке XVII-XVIII веков также выступают как атрибут аффекта любви, любовные же отношения составляют основу пасторальной образности. Известно и то, что поэтическая пасторальная лирика имела в некоторых случаях трагедийный оттенок – в древнегреческих идиллиях встречаются и некие "трэносы" – плачи о погибшем пастухе. В этом случае можно предположить, что использование ритмоформул сарабанды и чаканы служат воплощением именно таких, более традиционных для современного восприятия образно-эмоциональных сфер. В некоторых фрагментах музыкального текста обнаруживаются и риторические фигуры, и мотивные символы (мотивы креста, "жестковатый ход" и т.д.).

Ощущение пластических интонаций, движения, жеста может создать и ирреальную сцену, где воплощено воспоминание о танце как мечта о счастливом и безмятежном бытии. Менуэт в этом случае выступает как "внешнепластическое представление о прекрасном и возвышенном", в его интонациях – "поэтика и пластика танцевального в музыке", при этом танец, вернее, его аллюзия, очерчивает строгие рамки классицистской рациональности, порядка и аристократической условности.

Пастораль - своего рода второй план, идеал, образ прекрасного мира, где царит гармоничный человек, совершенный духом и телом. Это единственное воплощение лирики в век классицизма, век размеренного, подчиненного разуму искусства,

резво выверенных контрастов и "расписанных", регламентированных чувств, не терпящих экспрессии и экзальтации. Чувственную стихию пасторали разум классицизма вводит в строгие берега, при этом рациональная четкость мысли и лирическое вдохновение, логика и поэтическая фантазия сливаются в единое целое. Это сочетание и составляет основную сложность при исполнении музыки Гайдна, где глубокое "чувствование" должно проявляться в строгой и стройной форме. Именно ощущение пластических интонаций и танцевальных "схем" выступает как рациональное начало, определяет рамки узаконенного этикетом "регламента".

Считается, что "пастушеская" тема была утверждена в эклогах - литературном жанре буколической поэзии античности (Феокрит, Вергилий) и раннего Возрождения (Петрарка и Боккаччо). Она заняла на удивление устойчивое положение в "идиллиях" едва ли не всех европейских народов. Участниками поэтической пасторали были, наряду с пастухами и нимфами, герои античной мифологии. Сюжет ее складывался как сумма некоторых специфических мотивов из жизни героев – влюбленность, пение, специфический быт и пейзаж. В основе композиции – любовный конфликт, состязание влюбленных пастухов в пении с последующей победой-наградой.

Сюжетные поэтические аналогии – прямые и косвенные - можно обнаружить и в музыкальном тексте Гайдна. Прежде всего, это присутствие *диалога*: чаще - влюбленной пары, а иногда, возможно, и в виде тонкой ассоциации с формой так называемого "амбейного", то есть "переменного" пения соперничающих пастухов, представленный в различной стилевой окраске (лирической, трагедийной или комической, с пародийным, насмешливо-ироническим оттенком). Часто встречаются в тексте сонат фрагменты, где диалог представлен полифоническими приемами, имитирующими "сердечную беседу" с любовным примирением безмятежных героев (т.13 примера № 7 и т.12 примера № 5).

Идеалы древнегреческих буколик стали основой пасторальной драмы эпохи Возрождения, которая, в свою очередь, была образцом для пасторали XVIII века. Поначалу ренессансная пастораль – небольшая пьеса, часто входившая в программу придворных празднеств. В них идиллически изображалась

условная сельская жизнь галантных пастушков и пастушек, наделенных чувствами, манерами и языком придворных аристократов.

Пасторали, с их изнеженными героями, олицетворяли благородство "избранных натур". Исключительный интерес пасторали – любовные треволнения, отчуждение от реального и грубого и пристрастие ко всему изысканному. «Сказание об Орфее» Полициано, «Аркадия» Саннадзаро, «Аминта» Тассо, «Верный пастух» Гуарини – образцы самого изысканного, искусственного и "литературного" из всех жанров ренессансной драмы. Это "изящная читка, изысканные манеры, картинные позы и жесты – словом, весь стиль "жеманных салонов" [16, с.161]. Герои и персонажи являются зрителю в грациозных, изящных позах, но за галантной игрой кроется высокая поэзия чувств.

Принадлежность пасторали гайдновских сонат именно такому кругу образов – куртуазно-аристократических, светско-картинных - определяется присутствием "этикетных формул". Так называемая "галантная фигура", связанная с пластикой изящных танцевальных движений (такты 1, 2, 4 и 9 примера № 4), изображает "любовную игру" светских кавалера и дамы. Часто повторяясь, она вносит изысканный оттенок в патетические интонации фрагмента, "уравновешивая" и умиротворяя их пафос. Рафинированная элегантность этой интонации становится основой следующего фрагмента (т.9 и далее), где сопровождением выступает соответствующий аристократически-изысканной "беседе" клавесин. Во фрагменте из второй части Сонаты C-dur (такты 2, 4, 6, 8, 10, 12 примера № 7) "галантная фигура" также пронизывает музыкальную ткань, меняя свой облик, становясь все более "декорированной", украшенной форшлагами, мордентами и томными хроматическими интонациями. Такой "декор", все более усложняющаяся мелизматика придает изысканность и утонченность изложению.

Под жанром "галантных празднеств" в культуре XVIII века понимается не просто изображение светского времяпрепровождения с флиртом на лоне природы, а "праздник искусства", жизнь людей, способных тонко чувствовать и красиво страдать. Тем не менее, чувства их не имеют ничего общего с «необузданной страстью... Умеренность, деликатность и благородство – вот обязательные качества эмоций, допускаясь

"галантным кодексом". Хрупкое, утонченное чувство (охлажденное разумом и мерой) было высшей ценностью» [4, с.79].

Часто язык образов пасторали многие еще склонны переводить на жеманный язык, для которого "пастушки, овечки и сельские боги" составляли только условный фон галантной любви и чувствительных переживаний. Но это - упрощенное понимание. Непритязательные пасторальные картины, тем не менее, полны множеством оттенков смысла. Пастораль – идеал, и, потому она - определенная схема, отвечающая требованиям и запросам века рационалистического, регламентированного. Но заданные границы наполняются дыханием жизни, и сквозь условности манер эпохи прорастают искренность и глубина переживаний.

Через пастораль в классический век воспринимались идеалы античности: страдания любви, пастушеская идиллия, неожиданная разлука и нежная скорбь, счастливая развязка. В "галантной" пасторали XVII века все смягчено, лиризовано и даже чуть рафинировано – согласно вкусу времени. Особенно притягательными для пасторали классицизма стали любовные переживания, своеобразный проникновенный "артистизм чувств", преподносившийся без психологических и эстетических крайностей. Любовь, по словам Фонтенеля, «не должна быть бурной, ревнивой, отчаянной, страстной, но нежной, простой, деликатной, верной... Ваше сердце наполнено, но не потрясено; вы озабочены, но не обеспокоены; вы взволнованы, но не до отчаяния» (цит. по:[18, с.55]).

Обращение к образам пасторали – своеобразное стремление создать представление о действительности, как о царстве мечты, безмятежного и невинного бытия. Еще Вергилий, почитавшийся одним из отцов "пастушеской" поэзии, в своих нравоучительных «Буколиках» призывал просвещенного, утонченного горожанина сменить надоедливую цивилизованную суету на "тишину трианонов". В классицистском же XVIII веке "вечная комедия" светской жизни приобретает черты театрализованной иллюзии, аристократическое общество "играет" в благословенную "Аркадию". Грубую реальность стремятся заменить воображаемой жизнью среди девственных лесов, гротов, бурных водопадов. Поэтому пасторальные образы так часто связаны с сопоставлением обыденного и нереального, естественного и

искусственного, действительности и мечты – то есть, с игрой. При этом театральная природа пасторали как нельзя лучше вписывалась во все тонкости игры героев "страны нежностей", где жизнь – игра, сон, а искусство – реальность сна. Пастораль "галантного" века – это "заменитель" жизни, более надежный, чем сама жизнь.

Жанровая ситуация пасторали всегда получает театральнo-условный характер, превращается в сцену-игру, сцену-маскарад. Такая трактовка пасторали характерна и для изобразительного искусства того времени - дамы и кавалеры на картинах Ватто эфемерны, нереальны, движения их - регламентированные позы актеров классицистского театра, костюмы – не бытовые, а театральные, зритель словно находится у рампы театральной сцены и наблюдает игру театральной труппы. Сценичность, зрелищность пронизывала искусство того времени, и такого влияния не могло избежать и формирование музыкальной интонационной сферы. В театре XVII века, например, сформировалась строгая система передачи аффектов в интонации и жесте. Каждый аффект имел свои эмблемы и атрибутику, которая легко поддавалась прочтению. В музыке различная природа аффектов (а в классицистском искусстве уже не аффектов, а "чувств") находит выражение в различии способов передачи их музыкальными средствами.

По наблюдениям, театральнo-образная пастораль часто появляется в гайдновских текстах, где представлена присутствием театральных героев – благородных доблестных кавалеров, изящных и чувствительных дам. Их реплики рельефны и узнаваемы – патетические интонации арий *lamento*, возгласы и нежные "вздохи", рыцарские поклоны и изящные приседания. В приведенном фрагменте из второй части Сонаты *Es-dur* (пример № 1, т.1 и т.2) патетические реплики в пунктирном ритме, с "драматическими" скачками на диссонансирующие интервалы в мелодии имеют явно много общего с ариями благородных и мужественных оперных героев; а трепетные, беспокойные интонации принадлежат изящной и кокетливой, капризной героине оперной сцены (т.3 и т.4). Театральная пасторальная "сцена" словно изображена пуссеновской кистью – "патетические жесты, развевающиеся ткани, блестящие шлемы, увлекательное зрелище в пышном интерьере". Тем не менее, "изображаемые",

условные "характеры и нравы" героев условных куртуазных сцен, их "позы" и "манеры" далеки от экспрессии романтиков и бетховенских драматических коллизий. "Узнаваемость" пасторали – не в вокально-речитативном, аффектированно-романтическом изложении, а в *картинности, изобразительности тонких "чувствований"*, культивировании деталей. "Сверхзадачей" исполнения выступает воссоздание лирических, интимных переживаний, выразительности и искренности эмоции в рамках регламентированного, неэкспрессивного изложения, в галантной манере "из манжет". Неуместным в этом случае будет привнесение в исполнение выразительных средств другого стиля, например, широкой и "сочной" романтической кантилены.

Ощущение театральной природы пасторали - непростая задача для исполнителя. Сложность заключается в совмещении лирического, интимного высказывания и театрального аффекта с "возвышенными страстями". В мягкой танцевальной пластике звучат драматические интонации "высокой лирики", а после "ламентозной" патетики – "этикетный" менуэтный каданс. Эти тонкие детали, выражающие "неназываемое", "нечто осязаемое, но не выразимое", и при этом в высшей степени условном театрально-игровом преломлении – признаки эпохи, глубоко созвучные устремлениям композитора.

Театральная сцена с присутствием "страдающего героя" изображена и в эпизоде из второй части сонаты Es-dur (пример № 2). Лamentозная мелодия с "говорящими" интонациями и жалобными возгласами звучит как своеобразный монолог в сопровождении разложенных аккордов "цитры-кифары-арфы" (или "галантного" клавесина), бурные "волны" которого передают возбужденный характер любовного объяснения.

Интересно воплощение признаков героической образности в пасторальных музыкальных "сюжетах". Чаще всего это появление "доблестного кавалера" с неизменными интонациями "фанфары" (обычно в восходящем движении), аккордовой мелодикой и пунктирными ритмами. Такие "рыцарские" атрибуты героической пасторали являются своеобразным аккомпанементом главному действию, они комментируют, уточняют ситуацию, подобно сопровождению героической арии блестящим звучанием духовых инструментов. Восходящие пунктирные интонации, звучащие в до-мажоре (тональность "фанфары") рисуют облик такого

кавалера и привносят театральный, сценический эффект в изложение (пример № 3, т.2). Возникает параллель с сюжетным воплощением картин художников XVIII века, на которых рядом с веселящимися аристократичными пастухами и пастушками изображены боевые доспехи и оружие как намек на присутствие благородных, воинственных героев.

Со Славой, Доблестью и Любовью – главными ценностями героической пасторали - связана сфера героики, что отображается в музыке определенными интонациями, чаще всего связанными с изображением аффектов – не только радости, гнева, любви, но и нежности, галантности, меланхолии. Героика в театре и в литературе часто выступала как аллегория галантных отношений, которые, в свою очередь, часто трактовались как соревнование, поединок. В театре XVIII века герои изъясняются в чувствах, «прибегая к формулам войны и рыцарского турнира... победа, завоевание, добыча... – этот лексический ряд... в литературе эпохи равно принадлежит сфере военной и сфере галантной» [4, с.77]. Понятие галантности, аристократичности включает в круг своих идеалов много важных понятий: и доблесть, подчас граничащую с воинственностью, в их числе. Придворно-аристократический менуэт, например, часто отличался некоторой помпезностью, переходящей в суровость и воинственность. Для такого менуэта типичны пунктирный ритм, трезвучные и квартовые мелодические обороты, использование труб и литавр в оркестре. Но "героический" кавалер камерной сонаты Гайдна остается условным героем галантно-блестящих звуковых "бесед", и его интонации все-таки остаются "галантными", в пределах вкуса "элегантной" эпохи, без неуместной аффектации и эмоциональных крайностей. По словам современника Гайдна Гете, искусство композитора «близко к античному идеалу умеренности в выражении патетичности и содержит в себе (а равно и возбуждает) чувство, независимое от рефлексии и лишённое страсти» (цит. по: [11, с.288]).

В воплощении пастушеских идиллий может присутствовать и тонкая лирическая ирония, а, иногда и пародия, тоже имеющие театральную природу. Например, исполнение фрагмента из Сонаты Es-dur (пример № 1) может иметь комический акцент. "Кавалер" из "благородного" превратится в излишне напыщенного

в своей патетичности, а "дама" – из изящной и грациозной - в капризную и манерную.

Поэтическое восприятие нереальной действительности, стремление уйти в царство мечты и безмятежности часто выражаются в музыкальных интонациях – "томных" и изысканных хроматических (восходящих и нисходящих) последовательностях, которые чаще всего появляются в каденциях. Пространство (сельская природа) и время (лето, полдневные часы) обуславливают такой типичный для литературной буколки мотив: «как приятно в полдневный зной лежать в тени деревьев и предаваться сладкой дреме или игре на свирели». Музыкальные интонации также создают особый колорит сцены, который можно определить как возвышенное созерцание, удаленное от земных страстей, нега и безмятежность.

Ленточные структуры "знака пасторали", параллельные "любовные" терции также живописуют состояние покоя, гармонии и любви, чаще всего в ситуации меланхолических, созерцательных настроений. Это неременный, один из наиболее "устоявшихся" атрибутов пасторали - мир "двух сердец", мир чарующей красоты и возвышенной поэзии в изображении любовной сцены.

В фрагменте из Сонаты G-dur (пример № 5) в условиях меланхолической, созерцательной пасторали мы можем увидеть и услышать наиболее типичные атрибуты музыкальной пасторали. Арпеджированные аккорды – изображение цитры, или кифары, (или гитары) – частых участников пасторальных сцен, сопровождавшихся "тихой музыкой струнных". В исполнительском произнесении подобных интонаций возможен изобразительный момент – воспроизведение звучания этих инструментов, во всяком случае, исполнительский прием в данном случае – активный "подобранный" штрих "щипком", без романтического "раскатывания" арпеджио; звучание не должно терять ясности и прозрачности. Сама ситуация галантного "действия" не предполагает патетических высказываний, стиль сцены – тонко-чувственный, а не страстно-аффективный.

Во фрагменте из Сонаты F-dur (пример № 4, т.7) трепетные хорейские интонации, цепочки нисходящих секунд – изображение переживаний влюбленного. Такого рода интонации часто появляются в песнях Гайдна на словах: "беспокойно сердце бьется" и т. п., а в инструментальной сонате - в самые трепетные

моменты лирических "объяснений в любви". Эти интонации повторяют фразировку мотива "вздоха" и интонационно связаны с классическими ариями *lamento* и нежно-меланхолических арий "галантно-чувствительного" стиля.

Изложение в сонатах часто обильно украшено. Орнамент – "утончающее выразительное средство" – имеет различный художественный эффект в ситуации пасторали. Во фрагменте из Сонаты F-dur (пример № 6) многочисленные трели и морденты словно изображают неприменную участницу пасторальных действий – флейту, знак-образ пастушеских свирелей. Возникает сцена, типичная для пасторального сюжета – присутствия "двух сердец" и аккомпанирующих ему "сладкозвучных флейт и нежных цитр". Флейта (свирель, сиринг) сопровождала еще сцены древнегреческих состязаний пастухов в пении, по утверждению же авторов старинных трактатов о музыке ее "печальный и томный стиль" имеет особое воздействие на слушателей. В данном случае возможна имитация флейты – ее "серебристого" звучания с помощью исполнительского штриха – легкого, точного, "мелкого" прозрачного стаккато. Многочисленные же мелизмы, подчеркивающие и украшающие танцевальные интонации, имеют другой художественный эффект – они подчеркивают изысканность, галантность, утонченность любовной сцены.

Пасторальное "действие" невозможно без музыкального сопровождения. Флейты и свирели, арфы и кифары – его неприменные участники. Галантную беседу сопровождает клавесин (воспроизведение клавесинной фактуры часто присутствует в тексте сонат – см. пример № 4, т.9 и пример № 5 т.8). Музицирование, наряду с чтением и приятной беседой, составляют те "маленькие счастья", которые могут заменить человеку недостижимые иллюзии "прекрасного идеального бытия".

Существует и изложение другого рода, которое обычно не принято относить к орнаментальным структурам. Оно часто воспринимается как мелодическая линия, и исполняется, естественно, как кантилена, с обязательным ее "пропеванием" (такты 2, 5 и 9 примера № 7). В гайдновских текстах подобные структуры – один из видов орнамента. Мелкие длительности, инкрустированные в мелодический "каркас", являются своеобразным декором, невычурным и изысканным выражением

нежных лирических чувств, настроений, неопределенных душевных движений в ситуации утонченной картины счастливой любви. Штрих в исполнении причудливой "вязи" подобных орнаментов – не глубокое, "романтическое" легато, но ясное, легкое прикосновение "живых" пальцев.

Орнаментальная природа фрагментов музыкальной ткани соотносится с литературной основой музыкальной пасторали – буколическими произведениями древнегреческой поэзии. Для них характерен, например, такой поэтический прием, как экфраза – вставное детальное описание какого-нибудь предмета прикладного искусства, насыщенного мелкими деталями, штрихами, подробностями. Цель этого приема – орнаментальная, суть его – в поэтизации быта и внутренней душевной жизни героев, в выражении тончайшей психологии их любовных увлечений.

В такого рода орнаментальных структурах, на наш взгляд, возможно представить один из способов воплощения пасторальных образов в фортепианных сонатах Гайдна, имеющий живописную природу. Отсутствие действия, сюжета, ярких персонажей не мешает, тем не менее, определить ситуацию – картину тонких эмоциональных переживаний – влюбленности, наслаждения слиянием с прекрасной природой, упоения ее красотой. Орнамент в этом случае выступает в своей "первоначальной" функции – украшения, то есть разнообразия в едином, с привнесением новых эмоциональных оттенков.

Можно предположить, что живописная основа воплощения пасторальных образов проявляется и как присутствие пространственной перспективы, то есть наличия близкого и дальнего плана. Этот эффект часто достигается присутствием роговых сигналов, звучание их в разных регистрах как бы раздвигает рамки живописной картины, наполняет воздухом сцену "галантного празднества" на лоне прекрасной природы.

Надо отметить, что перечисленные интонации в ситуации "пасторального действия" – пластического происхождения или имитирующие роговые сигналы и флейтовые наигрыши и т. д. – не изобразительны, они не "интерпретируют" определенный сюжет, не описывают происходящее, они только выразительны. Менуэт "не настоящий", звучит в медленном, "не своем" темпе, что создает только аллюзию танца, а не изображение его (примеры №

3 и № 5). "Знак *corni*" не имитирует непосредственно роговой сигнал, а вносит только определенные смысловые и эмоциональные оттенки (примеры № 3 и № 4). Эти интонации создают определенный образный строй, который, благодаря различным "интонационным формулам", легче поддается определению. Пейзаж, ситуация, место действия только "намечены", главное внимание - чувствам, эмоциям, особенным «поэтическим переживаниям во всей их тонкости, изменчивости, неуловимости» [14, с.331]. Подобно тому, как в прославленных "галантных празднествах" Ватто, где дамы и кавалеры располагаются на лоне природы. Они беседуют, музицируют, почти повернувшись спиной к зрителю, не обращая на него никакого внимания, всецело поглощенные своими интересами, их движения грациозны и естественны. В картинах почти отсутствует какое-либо действие, персонажи объединены тонкими, почти неуловимыми оттенками настроения.

Так и в музыкальном тексте. По характерным штрихам-знакам легче устанавливается образ-эмоция, образ-смысл. Подобные знаки были понятны современникам Гайдна, они «легко, без усилий различали смысл этих образов, благодаря появлению их в опере, в мадригале, в кантате в определенной ситуации, со словами и действиями, ...возникла ...сумма художественных ассоциаций ...связанных с бытовой музыкой (жанр, танец), с многократным использованием подобного, близкого интонационного материала в вокальных жанрах...» [14, с.190]. Гайдн пользовался хорошо усвоенными слушателями интонациями, "обрабатывал" и "дорабатывал" их. Зная поэтическую и музыкальную лексику того времени, можно составить образно-смысловую картину – примерную исполнительскую "схему", в которой "мерцание" значений, штрихов, нюансов позволит создать содержательную интерпретацию.

Известно, что особенно непростой задачей при обращении к музыке Гайдна является задача адекватного в стилевом отношении исполнения. В медленных частях фортепианных сонат, при отсутствии ярких, виртуозных эффектов, в строгом и соразмерном исполнении, необходимо чуткое воспроизведение тонких оттенков "чувствований". Поэтическая лирика выразительной, эмоциональной интерпретации, в которой нет места ни

преувеличенным "страстями" и манерности, ни сухости и ложно понятому "академизму". Идиллическая, пасторальная обстановка переносит центр тяжести с занимательных, драматических событий на внутренний мир героев. Важно ощущение выразительности штрихов, тонкости динамики; сочетание томной, чувствительной выразительности и мягкой танцевальной пластики.

В музыкальном тексте в ситуации пасторали, так же, как, например, в живописном искусстве XVIII века, важную роль играют не только композиция, драматургия, но и изысканный колорит, построенный на тончайших градациях цвета, мерцающего, переливающегося множеством оттенков, что создает тонкую, поэтическую атмосферу (вспомним палитру тонких жемчужных оттенков в изображении роскошных одежд дам и кавалеров на полотнах Ватто). Колорит музыкальной "сцены" создается такими же тонкими оттенками смысла, заключенными в интонациях музыкальной речи, в гайдновском "языке чувств". Они то более явные, например, шаги и приседания галантного менуэта, то скрыты и еле уловимы, как аллюзия "знака corni" на фоне интонаций ламентозной арии. Звучащий только как тонкая аллюзия, роговой сигнал может привнести в разыгрываемую оперную сцену свой, тонкий смысл, и она зазвучит как воспоминание, или элегическое раздумье о призрачности надежд, недостижимости прекрасных иллюзий об идеальных отношениях.

Ситуативные знаки - грациозная пластика менуэта, мерцание аллюзий роговых сигналов, нежные фиоритуры "свирелей" не только создают поэтическую картину. Благодаря расшифровке этих интонационных формул легче поддается определению образный строй, содержание музыкального фрагмента, увеличивается количество "смыслов" – интерпретация приобретает многомерность и глубину. 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, «последние уходят в область невербальной семантики, погружаясь в глубину невыразимого словом смысла» [19, с.265].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Соната Es-dur, II часть

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano introduction. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand enters with a fortissimo (*sfz*) dynamic, playing a melodic line that eventually softens to piano (*p*). The second system starts with a triplet of eighth notes in the right hand, with a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand provides a steady bass line. The third system continues the melodic development in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic, while the left hand remains in a piano (*p*) dynamic.

Пример № 2

Соната Es-dur, II часть

1. 2.

p *espr.*

3. *cresc.*

5. 3

7. *f* *poco* *poco*

9. *dim.*

Пример № 3

Соната Es-dur, II часть

5

7

Пример № 4

Соната F-dur, II часть

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a trill (*tr*) on a note, followed by a melodic phrase. The lower staff continues with a steady accompaniment of eighth notes and chords.

The third system shows further development of the melodic and accompaniment parts. A trill (*tr*) is present in the upper staff. The bass clef staff maintains the rhythmic accompaniment.

The fourth system introduces a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff continues with the accompaniment.

The fifth system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The upper staff contains a complex melodic passage with many sixteenth notes and a trill (*tr*) at the end. The lower staff provides a supporting accompaniment.

Пример № 5

Соната G-дур, II часть

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The lower staff features a piano (*p*) dynamic. The music is in 3/4 time and includes various articulations such as slurs and accents.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a forte (*f*) dynamic. The lower staff includes a piano (*p*) dynamic. The music continues with complex rhythmic patterns and articulations.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a forte (*f*) dynamic. The lower staff includes a forte (*f*) dynamic and a *legato* marking. A sixteenth-note figure in the upper staff is marked with a '6' and a fermata.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a trill (*tr*) and a sixteenth-note figure. The lower staff includes a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by intricate rhythmic patterns.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a sixteenth-note figure and a piano (*p*) dynamic. The lower staff includes a piano (*p*) dynamic. The music concludes with a final cadence.

Пример № 6

Соната F-dur, II часть

The musical score is presented in five systems, each with a piano (piano) and violin (violin) staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with dynamic markings like *dolce*, *mf*, *p*, and *cresc.* The violin part includes trills (*tr*) and slurs. The score is marked with various performance instructions and fingering numbers (6, 3, 3).

1. Алексеева И. Интонационная лексика бассо-остинатных жанров в западноевропейской музыке XVII-XVIII веков / Серия «В помощь слушателям ФПК». –Уфа, 2001.
2. Асфандьярова А. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания.-М., 1999. - Вып.156. - С.136-150.
3. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна / Серия « В помощь слушателям ФПК». – Уфа,2001.
4. Булычева А. Аффект и чувство в лирических трагедиях Ж.-Б. Люлли // Муз. академия.- 1997. - № 1.- С. 74-82.
5. Гарипова Н. Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов / Серия « В помощь слушателям ФПК». –Уфа, 2001.
6. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVII-начала XVIII веков. - М., 1996.
7. Кириллина Л. Метаморфозы менуэта // Муз. академия.- 1998.- №1. С. 133-136.

8. Кириченко П. Интонационные этюды в классе общего фортепиано / Серия «В помощь слушателям ФПК». - Уфа, 2001.
9. Кириченко П. Семантические аспекты работы с музыкальным текстом в классе общего фортепиано // Историко-теоретические проблемы музыковедения. – М., 1999. – Вып. 156. - С. 150-166.
10. Конен В. Театр и симфония. - М., 1974.
11. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. - М., 1972.
12. Кривошей И. Вербальные компоненты в романсах Рахманинова / Серия «В помощь слушателям ФПК». – Уфа, 2001.
13. Кузнецова Н. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.С.Баха в классе общего фортепиано / Серия «В помощь слушателям ФПК». – Уфа, 2001.
14. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. - М., 1977.
15. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. -М., 1991. - С.155-188.
16. Мокульский С. О театре. - М.; 1963.
17. Туано Арбо. Оркезиграфия, или трактат о танце в форме диалога // Муз. академия. - 1999. - №1.- С. 135-142.
18. Чегодаев А. Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века. -М., 1980. - С. 46-68.
19. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. - М., 2000.
20. Шаймухаметова Л. Основы музыкального интонирования: Программа для студентов фортепианных отделений музыкальных вузов. - Уфа, 1998.
21. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. - М., 1998.
22. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.