

## **МЕНУЭТ В КЛАВИРНОЙ СОНАТЕ ГАЙДНА**

Проблема стилевой интерпретации произведений барокко и классицизма, и в частности, – фортепианных сонат Гайдна – представляет определённые трудности для теоретиков и практиков исполнительства. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности становится препятствием для включения произведений Гайдна в концертные программы, и, в то же время, составляет определённую трудность для интерпретации его сочинений современными исполнителями. Произведения Гайдна часто прочитываются с позиций «романтического пианизма» – и в плане образно-эмоционального содержания, и относительно исполнительских универсалий. Это сказывается в преувеличенной динамике, а также в пристрастии музыкантов к излишне «выразительному и певучему», иногда и бравурно-аффектированному исполнению, что противоречит индивидуальному авторскому стилю и стилистике эпохи.

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

Основу интонационной лексики составляют устойчивые интонационные обороты, имеющие различную природу и происхождение, легко узнаваемые и используемые в текстах на протяжении длительного исторического времени. Существование подобных «мигрирующих интонационных формул» (Л. Шаймухаметова) объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства – с речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами. В каждом случае характерным следствием употребления таких формул является конкретизация музыкального содержания, поскольку эти единицы обладают семантическим потенциалом и определяют стилевую характеристику произведения. В результате использования знаково-семиотического подхода содержательные константы музыки Гайдна становятся воспринимаемыми не только на чувственно-интуитивном уровне, но и на уровне конкретных приёмов и способов воплощения.

Менуэт в фортепианных сонатах Гайдна выступает, прежде всего, как часть цикла с вынесенным в заголовок названием танца, то есть пьеса, написанная в стиле и в жанре менуэта. Такая форма возникла и определилась в результате озвучивания «па» и различных фигур танца. В музыкальном тексте танцевальные движения представлены

соответствующими грамматическими элементами: срединный и заключительный каданс, предъём, задержания, мелизмы. С их помощью организуется восприятие интонационной лексики пластического происхождения – элементы «шагов», «приседаний», «поклонов». Причем, очевидно, что сложившаяся в процессе бытования танца вопросно-ответная схема музыкального сопровождения 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, обольщения, 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 формулы» («женский» и «мужской» реверансы) [10; 12]. В ней 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.

Во второй части Сонаты № 6 (13) G dur в верхнем голосе «изображаются» грациозные «шаги», «поклоны» и «приседания» (пример № 1). В указанном примере представлена семантическая фигура женского реверанса (т. 4; 9-10), обозначенная графически задержанием и одновременно, – «галантная фигура» – характерный мотив пластического происхождения, одна из наиболее распространённых мигрирующих формул словаря галантной эпохи (т. 1, 3, 5, 6). Их сопровождают учтливые «шаги кавалера» и «фигура мужского реверанса» в заключительном такте басовой партии. Характеристика героев сцены галантного «танца» – пластического диалога – предполагает исполнительскую артикуляцию, подчёркивающую учтливость кавалера лёгким штрихом *non legato* и изысканность дамы – точностью и звонкостью украшений, лёгким, без излишнего «нажима», *legato*.

Пример № 1

Й. Гайдн. Соната № 6 (13) G dur, II ч.

Minuet

«Галантная фигура» в данной сонате играет роль ключевой интонации и выступает в лирической функции, подчёркивая сюжетную ситуацию изысканных любовных отношений. Украшенная форшлагом, галантная фигура не должна «утяжелиться» в исполнении, сохраняя свою лёгкость и «ажурность».

В Сонате № 14 (16) D dur (пример № 2), где менуэт также обозначен в тексте, мы видим типичный танцевальный диалог изысканной «дамы» («поклоны» и «приседания» в верхнем голосе) и учтивого кавалера («шаги» и «этикетная формула баса»). Функция аккомпанемента, которая обычно «присваивается» нижнему голосу, заменяется здесь задачей воплощения сюжета с участием героя придворного танца.

Обращает на себя внимание также и следующий момент. Со второго такта появление пассажей шестнадцатых рисует непременно участницу галантного танца, сопровождающую танец, – флейту. Возникает картина изображения придворного танца, который обычно исполняется с сопровождением струнных и деревянных духовых инструментов, что наиболее соответствует теме лирического галантного общения.

Действующими лицами пластического диалога могут стать и «кавалеры». Тему из Сонаты 25 (40) B dur возможно представить именно таким дуэтом мужественных и доблестных участников. Характерно, что основой реплик является галантная фигура, но её изысканное секундовое «приседание» заменяется твердой, мужественной восходящей квартой.

Пример № 2

Й. Гайдн. Соната № 14 (16) D dur, II ч.

Menuet

6

Важен и фанфарный пунктир сигнальных интонаций во втором предложении. В последующем изложении эмоциональный «тон» сцены меняется, что явно связано со вступлением «нежных флейт» (пассажи шестнадцатых и терции «ленточного двухголосия», т. 8 -15 примера № 3).

Пример № 3

Й. Гайдн. Соната № 25 (40) B dur, II ч.

Tempo di Menuet

6

11

Третья часть Сонаты № 49 (59) Es dur обозначена Гайдном как менуэт (пример № 4), но здесь нет прямого изображения танца и его «танцующих персонажей». Анализ интонационной лексики позволяет предположить иную ситуацию, чем та, которая композитором лишь намечена, а именно – сцену совместного музицирования «для услаждения душ знатоков и истинных любителей». В данном фрагменте менуэт выступает не как изображение реального танца, а во вторичной – художественно-обобщающей функции, – как знак ситуации галантной пасторали, и «эмблема» менуэта сосуществует в союзе с другими атрибутами пасторальной стилистики.

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», партнёров. «Любовные терции» ленточного двухголосия (т. 12-13) и фиоритуры мелодического орнамента, воспроизводящие типичные флейтовые интонации, позволяют предполагать присутствие «инструментальных» участников пасторальных «событий» – «нежных» флейт в свирельном «дуэте двух сердец». «Мерцание» знака *corni* (повторяющийся звук ми-бемоль) – 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.

#### Пример № 4

#### Соната № 49 (59) Es dur, III ч.

Finale  
Tempo di Minuet

5

10

Очевидно, что грамотная исполнительская артикуляция способна воспроизвести тонкости таких quasi-тембровых звучаний. Характеризуя особенности фортепиано, Нейгауз отмечал, что «некоторая отвлечённость его звука по сравнению со звуками других инструментов, чувственно гораздо более «конкретных» и выразительных, прежде всего таких, как человеческий голос, валторна, тромбон, скрипка, виолончель и т.д., – даже сама эта «отвлечённость», «умопостигаемость» <...> есть в то же время его несравненное высокое качество, его неоспоримая собственность: он самый интеллектуальный из всех инструментов и потому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы» [6, с. 62].

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 многообразие «пониманий» и, соответственно, интерпретаций.

Медленная часть фортепианной сонаты оказывается наиболее специфичной сферой для сочетания, с одной стороны, придворного танца, с другой, – диалога, «беседы для двоих». И то, и другое – необходимые атрибуты пасторали. При этом поступь церемонного менуэта, с его «глиссирующим» шагом, определяет танцевальную основу тех тем, природу которых исполнители обычно неверно определяют как «вокальную, певуче-распевную». Но оказывается, что появляясь в этих случаях лишь как аллюзия, танец вносит свои уточнения в стилистику музыкального текста – ритмическая определённость танцевального метра «просвечивает» через импровизационность замедленных пассажей и декламационность патетических фигур. Ритмика танца оказывается своеобразным «организующим регламентом» исполнительской артикуляции.

Мы можем наблюдать указанную ситуацию в ряде примеров. Так, в Сонате № 49 (59) Es dur (пример № 5) видно, как в нетипичном, слишком медленном для исполнения менуэта темпе метрические и интонационные его знаки («ритмоформула дактилического шага», «этикетные формулы», «приседания» и «поклоны») превращаются из жанровых признаков танца в своеобразные «знаки стиля».

## Пример № 5

## Соната № 49 (59) Es dur, II ч.

В теме из медленной части Сонаты № 39 (52) G dur (пример № 6) танцевальность присутствует в кадансовых реверансах и размеренности ритмического движения, подчёркивающей церемонную поступь танца. Ситуация пасторали воплощена здесь в наибольшей степени в присутствии различных семантических фигур – сигнальной и пластической природы. Идиллическая «лира» представлена в приветственном начальном аккорде и в разложенных арпеджио, аккомпанирующих флейтовому соло. Звучат и «свирельные» параллельные терции, сексты и «скрытый» в них сигнал «золотого хода валторн». Темп *adagio* в данном случае не вступает в противоречие с содержанием менуэта и играет роль, объединяющую семантические фигуры по смыслу. Пасторальная амурная сцена, средоточие томных «чувствований» наиболее тонко воплощается в темпах, позволяющих неспешно воспроизвести всю гамму оттенков и деталей. И в этом случае в музыкальном тексте проступают очертания танца, уже лишённого четкой жанровой характерности. Присутствие скрытой танцевальности выступает как предмет лирики, пластические менуэтные «знаки» создают тождество представлений: «галантно-прекрасное, возвышенное, изящное».

Танцевальная менуэтная основа, в сочетании с лирикой ключевых интонаций темы, «сглаживает», нивелирует патетичные интонации, и драматический аффект первоначально воспринимаемой патетики приобретает лирико-возвышенный, изысканный оттенок.

По-иному звучат в контексте скрытого менуэта «патетические фигуры». Интонации узнаваемы – несомненно, они представляют героя, но герой этот – учтиво-благородный, он – герой «галантных бесед», скорее, рыцарь, чем персонаж трагедии и революционной драмы. Это герой театра классицизма – театра грациозной игры актёров между собой, где «персонажи рисуются издали, ... они не декламируют, не высказывают громко свои чувства и мысли зрительному залу» [13, с. 59].

Конкретная ситуация, «раскодированная» с помощью семантического анализа, регламентирует и делает более ответственными действия исполнителя. Расшифровка ключевых интонаций определяет стилевую установку исполнителя, помогает пробудить художественное воображение.

При этом смысловые структуры могут быть явными и «скрытыми», и главное в интерпретации – разделить основное и второстепенное, рельефно выявить одно или другое в исполнении. Мерцание значений-интонаций, среди которых – структуры пластической, живописной или театрально-образной природы, аллюзии звучания музыкальных инструментов – складываются в единую образно-смысловую картину. И именно богатство

сочетаний и детальное их воплощение в исполнительской артикуляции создают ценность интерпретации.

#### Литература:

1. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. – М., 1998.
2. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. – Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVII-начала XVIII веков. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996.
4. Кириллина Л. Метаморфозы менуэта // Муз. академия. – 1998. – № 1. – С. 133-136.
5. Конен В. Театр и симфония. – М., 1975.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987.
7. Рубаха Е. Танец и симфония // Муз. академия. – 1998. – №1. – С. 136-139.
8. Тропп В. Клавирные сонаты Гайдна и Моцарта. Истоки, параллели, взаимовлияния // Моцарт. Проблемы стиля: сб. трудов / РАМ им. Гнесиных. – М., 1996. – Вып. 135. – С. 89-111.
9. Туано Арбо. Оркезиграфия, или Трактат о танце в форме диалога // Муз. академия. – 1991. – №1. – С. 135-142.
10. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.
11. Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII веков // Семантика старинного уртекста. – Уфа, 2002.
12. Якимович А. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / Ред. В. Прокофьев. – М., 1980. – С. 41–79.