

Я. Ю. Данилова

Уфимская государственная

академия искусств

им. Загира Исмагилова

Лаборатория музыкальной

семантики

СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ В ТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ МОЦАРТА

Клавирные сонаты Моцарта являются неотъемлемой частью репертуара музыкантов-исполнителей, учащихся ДМШ, ССУЗов и ВУЗов, перед которыми ставится важнейшая задача – создать художественно целостную, стилистически выверенную интерпретацию, адекватную авторскому замыслу. При этом исполнители часто руководствуются узкограмматической ориентацией в анализе текста, а также собственной интуитивной трактовкой содержания, которая не всегда соответствует, а иногда и противоречит сюжетной организации сонат Моцарта. Существенную помощь музыкантам-практикам может оказать расшифровка смысловых структур текста, позволяющая представить полную картину богатого образного строя произведений. Недостаточная освещенность данного вопроса в музыковедческой литературе заставляет вновь обратиться к изучению клавирного творчества композитора с позиций семантического анализа.

В фортепианных сонатах Моцарта содержится целый художественный мир образов, героев, персонажей и различных семантических ситуаций, зародившихся в оперной и инструментальной музыке. Так, в результате межтекстового взаимодействия герои и персонажи из различных оперных произведений, а также знаки-образы музыкальных инструментов мигрировали в клавирные тексты композитора и образовали новые полиструктурные значения. Следствием последних явились семантические ситуации «текст в тексте» («музыка в музыке»), «тембр в тембре», «жанр в жанре» – признаки внемзыкальных и внутримзыкальных текстов. По-

добные мигрирующие смысловые структуры относятся к категории музыкальных знаков и «допускают значительную вариативность внешнего облика, не переставая нести одну и ту же информацию» [4, 98]. Выявление знаковых сегментов и правильная расшифровка их значений имеет практическое применение в сфере исполнительской интерпретации, создание которой базируется на анализе смысловых, а не грамматических структур текста.

Семантическая ситуация «*текст в тексте*», как правило, возникает благодаря «проникновению» в содержание сонат кочующих оперных персонажей, мизансцен, а иногда и целых сцен с участием двух и нескольких героев. В клавирном тексте они могут воплощаться в форме театрального (сценического) или пластического (танцевального) диалога. В качестве героев театральных сюжетов сонат Моцарта часто выступают кочующие персонажи из комедии dell'arte, а также из собственных опер Моцарта («Мнимая простушка», «Мнимая садовница», «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» и других). Сюжетное и тематическое взаимопроникновение клавирной и оперной музыки Моцарта обусловлено, прежде всего, тем, что хронологически работа над сонатами и операми велась практически одновременно. Это привело к образованию интратекстуальных связей музыкальных текстов, в которых тематические и ситуативные инварианты формировались как в операх, так и в сонатах Моцарта. Симптоматично, что на связи клавирной музыки с театральными воплощениями ни раз обращали внимание биографы и исследователи оперного творчества композитора. Так, по справедливому замечанию В. Конен, «выразительная функция» мотива скорби, возникающего в главной партии до минорной сонаты (KV 457), берет своё начало в оперных ариях скорби, утвердившихся в середине XVII века [5]. В монографии П. Луцкера и И. Сусидко отмечается тематическое родство каватины Розины из «Свадьбы Фигаро» и мюнхенской фортепианной сонаты KV 282 [6]. Е. Чигарева указывает на

сближение интонационных оборотов, характерных для комической образной сферы, в произведениях зрелого периода творчества композитора (средний раздел финала сонаты KV 570, увертюра и квинтет № 5 из «Волшебной флейты») [8].

О театрализации как главенствующем принципе сюжетно-ситуативной организации многих клавирных сонат Моцарта неоднократно упоминает в своих работах Л. Шаймухаметова. Кочующие оперные образы-персонажи и театральные сцены (мизансцены) автор определяет как театральные диалоги, выделяя в текстах сонат композитора «сцены ухаживания» (III часть сонаты KV 279), конфликтный диалог (Соната KV 457), контрастный диалог (Соната KV 576), «сквозные комические сцены» (Соната KV 309) и т.д. [8, 9, 10].

Таким образом, среди значительной области *театральных диалогов* в текстах сонат Моцарта можно обнаружить три категории сюжетной организации: моносцены, диалоги и полилоги. В *моносценах* из большого числа мигрирующих женских образов-характеров оперных произведений композитора часто предстают грациозные персонажи аристократического происхождения, а также их молоденькие служанки, пытающиеся копировать светские манеры госпожи. Интересно, что интонационная лексика «знатных дам» и «служанок» различна.

Интонационными признаки образа Графини стали «галантные фигуры», «фигуры вращения», «женский реверанс», интонации «перечисления» и «приседания», обилие внутренней и внешней орнаментики. Кроме того, характерным признаком женских аристократических портретов в тексте также являются «альбертиевы» басы в партии нижнего голоса. Примером тому могут служить экспозиции первых частей Сонаты № 13 (К. 333) и Сонаты № 16 (К. 545), а также рефрен из рондо Сонаты № 15 (К. 494).

Образ Служанки зафиксирован в текстах сонат обилием тират в быстром темпе, резких «выкриков», прерывистых интонаций, изображающих

импульсивный характер комического персонажа. При этом, даже находясь в одиночестве, Служанка постоянно старается походить на знатную особу. Об этом свидетельствуют возникающие в репликах персонажа «галантные фигуры», интонации задержания, каскады из трелей и т.д. (первые части Сонаты № 1 (К. 279) и Сонаты № 10 (К. 330), рондо Сонаты № 8 (К. 311)).

Нередко в семантических ситуациях монологических сцен можно выявить мужские образы-характеры. Они также предстают в двух основных ипостасях: воинственный Граф и комический Слуга, прообразом которого служит характер беззаботного Фигаро. Образ Графа воплощается в текстах сонат лексикой фигуры «поклона кавалера», этикетной формулой баса, повелительными интонациями с пунктирным ритмом, интонацией рогового сигнала. Подобная лексика употребляется Моцартом в финалах Сонаты № 9 (К. 310) и Сонаты № 10 (К. 330).

В финале Сонаты № 16 (К. 545) изображен другой мужской характер – активный и беспечный молодой весельчак – типичный Фигаро. Лексика комического персонажа представлена сопоставлением интонаций насмешки» (поступенное движение мелодии в диапазоне кварты) и легких «прыжков» с фигурами «поклона кавалера» и этикетной формулой баса.

Широкий спектр разнообразных мигрирующих оперных персонажей Моцарта выявляется в сюжетах клавирных сонат, смысловая структура которых передает обстановку сценических *диалогов*. Прообразы героев подобных диалогических сцен обнаруживаются в характерах комических персонажей хитрой Розины и пожилого ловеласа Дона Полидоро, светской пары Графа и Графини, а также слуги Симоне и горничной Нинетты из оперы «Мнимая простушка». Так, например, претворение мигрирующей семантической ситуации разговора комической пары влюбленных слуг выявляется в текстах финала Сонаты № 2 (К. 280) (38-67 такты) и первой части Сонаты № 18 (К. 576) (1-16 такты). Комический эффект обеспечивается совмещением интонационной лексики, типичной для характеристики раскованного поведения выходцев из народа и лексики, свойственной пред-

ставителям аристократических кругов. В репликах Слуги сочетаются сигнальные интонации, «салют и поклон кавалера» с резкими «восклицания» и импульсивными «междометиями». Реплики Горничной также основываются на парадоксальном сопоставлении интонаций «приседания», *Lamento* с экспрессивными «выкриками» и «скороговорками» в быстром темпе.

Отличительной особенностью театрализации сюжетов фортепианных сонат Моцарта является то, что нередко в них представлены буйфонные сцены с участием нескольких героев. Наиболее типичной для оперы *buffa* стали конфликтные *полилоги* с участием Графа, Графини, а также Слуги или Горничной. Часто в подобных сценах изображается ситуация недоверия Графа к супруге, выйти с достоинством из затруднительной ситуации Графине помогает изворотливая Горничная. Пример – сюжетная организация Рондо из Сонаты № 7 (К. 309). Реплики Графини полны изящества и грации и в то же время в них присутствуют интонации «восклицания», торопливой речи, восходящий каскад из фигур группетто, выдающие тревогу героини. Настойчивость Графа выявляют интонации героического жеста, «этикетная формула» баса. Интонационная лексика реплики Горничной, которая торопливо оправдывается и пытается успокоить Графа, определяется свойственными её темпераменту интонациями «скороговорки», отрывистыми «междометиями», частыми повторами интонаций.

Гораздо реже в текстах фортепианных сонат Моцарта можно встретить семантическую ситуацию «текст в тексте» с изображением танцевальных движений человека. Как правило, они выражены в *пластических диалогах* и зиждятся на противопоставлении смысловых структур «женского» и «мужского» танца. Знаками танцующих героев в текстах («Кавалер-Дама») выступают интонационные стереотипы. Присутствие в сюжете светской Дамы знаменуют «женский реверанс», интонации «вздоха», «приседания», «фигура вращения». Наличие галантного Кавалера выявляют атрибутивные смысловые структуры текста: этикетные формулы баса, интонационный стереотип предъема. Подобную функцию выполняет ин-

тонационная лексика в Менуэте I из Сонаты № 4 (К. 282) и в менуэте из начального построения разработки первой части Сонаты № 12 (К. 332). Кроме интонационной лексики, репрезентирующей танцующую пару героев «Кавалер-Дама», эпизодически в текстах возникают жанровые признаки придворного барочного танца – ритмоформула менуэта.

Часто в содержании клавирных сонат Моцарта встречаются кочующие образы различных музыкальных инструментов, используемые с целью воспроизведения «сцен музицирования». Художественным результатом подобного интертекстуального взаимодействия смысловых структур становятся семантические ситуации «*тембр в тембре*» (воплощение в клавирном тексте инструментального ансамбля с различным составом солистов) и «*жанр в жанре*» (часто представленный в сонатах Моцарта в виде инструментального концерта для виртуоза-солиста (или нескольких солистов) с оркестром). Как правило, подобные сюжеты воплощаются композитором по принципу сопоставления смысловых оппозиций в форме тембровых и концертных диалогов.

Атрибутами *тембровых диалогов* в тексте являются quasi-оркестровые или quasi-ансамблевые эффекты с участием различных инструментальных групп имитируемого оркестра. Фиксируются они в нотной графике часто с помощью модели смысловых оппозиций в вертикальном сопоставлении партий solo – continuo или solo divisi – continuo divisi. Так, например, интонационную основу партий solo divisi финалов Сонаты № 5 (К. 283) и Сонаты № 15 (К. 533) составляют клише флейты («знак свирели»), признаками которого становятся терцово-секстовое ленточное двухголосие, типично флейтовые отыгрыши, обилие трелей и фиоритур развернутого орнамента. Интересно, что в партии Continuo divisi финала Сонаты № 5 помещен «бурдонный знак», в сочетании со «знаком свирели» воплощающий пасторальную тематику.

Жанровыми признаками инструментального концерта в «сценах музицирования», представленных в форме *концертных диалогов*, оказывается

противопоставление образа солиста-виртуоза (одноголосное solo – Ripiento) с образом quasi-оркестра или quasi-ансамбля, имитируемого партией развернутого Concertino. Такая сюжетная канва создает семантическую ситуацию «жанр в жанре», где внутри жанра фортепианной сонаты обнаруживаются признаки жанра инструментального концерта. Стоит также отметить, что часто тексты клавирных сонат Моцарта, изображающие сцены концертного музицирования, включают эпизоды с признаками тембровых диалогов, и наоборот (первая часть Сонаты № 9 (К. 310)).

Смысловые структуры концертного диалога соотносятся как в вертикальной, так и в горизонтальной проекции. Вертикальное соотношение реплик участников концертного диалога можно проследить на примере Adagio из Сонаты № 4 (К. 282) и Andante из Сонаты № 5 (283). В данных примерах в партиях Ripiento (верхняя строка нотной графики) представлена интонационная лексика знака-образа «флейты», а в партиях Concertino (нижняя строка нотного текста) – *divisi* «струнных инструментов».

Признаки концертного диалога в горизонтальном сопоставлении партий solo и continuo обнаруживаются в тексте финала Сонаты № 12 (К. 332). Интересно, что в данном случае интонационная лексика солирующего «фортепиано» делится на более мелкие вертикально соотносящиеся смысловые структуры текста – мелодию и аккомпанемент. «Мелодическая линия» партии Ripiento содержит продолжительные потоки виртуозных пассажей с большим количеством хроматических звуков и каскады скачков на широкие интервалы, а функцию «сопровождения» выполняют массивные аккорды, исполняемые на динамике *f*, сменяющийся песенно-романсовым аккомпанементом типа «бас-аккорд». Партия Concertino в музыкальном тексте репрезентирует знак-образ «tutti».

Рассмотренные примеры семантической организации текстов клавирных сонат Моцарта позволяют выделить определенную иерархичность взаимодействия смысловых структур. На вершине иерархической ступени функцию смысловых структур могут выполнять родовые, видовые и жан-

ровые признаки в тексте, образующие семантические ситуации типа «музыка в музыке», «жанр в жанре», «тембр в тембре». К смысловым структурам меньшего масштаба можно отнести знаки-образы музыкальных инструментов, звуковые сигналы, различные интонации речевой этиологии, «этикетные формулы» пластического происхождения и т.д. Определение границ и семантики смысловых структур текста раскрывает многообразие видов сюжетной организации сонат Моцарта и ориентирует на их практическую реализацию адекватную авторскому замыслу.

Библиографический список

1. Байкиева Р. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки, 2008 / 1(2). – С. 203-209.
2. Гервер Л. *Ars combinatoria* в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. М., 1998.
3. Гордеева Е. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.С. Баха // Проблемы музыкальной науки, 2008 / 1(2). – С. 198-202, нот.
4. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люли до наших дней / Сост. В.Дж. Конен. – М.: Музыка. 1967. – С. 93-104.
5. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974. – 376 с., нот.
6. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 624 с., нот., ил.
7. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – М.: Музыка, 1963. – 433 с., нот., ил.
8. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. – Изд. второе, стереотипное. – М.: УРСС, 2001. – 279 с., нот.
9. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999. – 311 с.

10. Шаймухаметова Л., Кириченко П. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 132 с., нот.
11. Шаймухаметова Л., Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель / Отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 132 с., нот.