

М. А. Гареева

*Уфимская государственная академия искусств
Лаборатория музыкальной семантики
Россия, г. Уфа*

Margarita A. Gareeva

*Ufa State Academy of Arts
Laboratory of Musical Semantics
Russia, Ufa*

**Герой как структурная категория текста ранних
клавирных сонат В. А. Моцарта**

**Character as a structural category of the text of
W. A. Mozart's early keyboard sonatas**

В статье рассматриваются лексические признаки героя как компонента театральной организации музыкального текста клавирных сонат В.А. Моцарта,

написанных до 1777 г. Анализируются атрибутивные и сюжетно-ситуативные смысловые структуры, формирующие в сонатах устойчивый круг образов, сложившихся в комической опере первой половины XVIII века. При характеристике интонационного воплощения героев в тексте сонат проводятся параллели с ранними операми Моцарта.

The lexical signs of character as a component of theatrical organization of the musical text of W.A. Mozart's keyboard sonatas, written not later than 1777, are considered in the article. The attributive and situational semantic structures, which form in the sonatas the fixed circle of images, created in the comic opera of the first half of the 18th century, are analyzed. While the intonational incarnation of the characters in the sonatas' text is characterized, the parallels with the early Mozart's operas are drawn.

Ключевые слова: музыкальная поэтика, семантический анализ, музыкальный текст, музыкальное содержание, музыкальные семантические фигуры, клавирные сонаты Моцарта, театральность в музыке, герой и персонаж в клавирной сонате

Keywords: musical poetics, semantic analysis, musical text, musical content, musical semantic figures, Mozart's keyboard sonatas, theatricality in music, character and personage in the keyboard sonata

Исполнение клавирных сонат Вольфганга Амадея Моцарта предусмотрено большинством программ современного музыкального образования. Как показывает практика, при осуществлении содержательного анализа этих произведений в классе фортепиано педагог обращает внимание учащегося, в первую очередь, на их стилевую принадлежность и общее «настроение», в то время как структурно-смысловая составляющая остаётся незатронутой. Между тем, музыкальная лексика и принципы её организации в тексте моцартовских сонат обладают богатейшим потенциалом для создания множества оригинальных и грамотных исполнительских вариантов.

Существенное влияние на содержание инструментальных произведений эпохи классицизма – в первую очередь, сонат и симфоний, призванных к всестороннему изображению человеческой жизни, – оказало продолжительное господство оперы в музыкальной культуре. Одним из принципов организации музыкального текста оказалась театральность, которая проявилась в ряде устойчивых смысловых образований: «героя», совершаемого им «театрального действия», «сценического эпизода» и т. д., – характеризующихся собственными лексическими признаками. Этой особенностью обладают и клавирные сонаты В. А. Моцарта.

Широкий круг образов театральных героев экспонируется уже в ранних моцартовских сонатах. Имеются в виду первые части Сонат № 1 C dur KV 279, № 3 B dur KV 281, № 4 Es dur KV 282 и № 5 G dur KV 283 (1775), а также I часть Сонаты № 7 C dur KV 309 (1777)². Первоисточником этих образов стал устойчивый состав итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*) XVI–XVII столетий: «благородная» пара Дамы и Кавалера («влюблённые»), хитрые и ловкие Служанка и Слуга (дзанни), смешной Холостяк (купец Панталоне или болонский Доктор). Как известно, образы перечисленных *героев-масок* были конкретизированы в обликах *персонажей* комической оперы XVIII века³, две основные группы которых – *seria* и *buffa* – воплотили типичные для народного театра образные сферы «возвышенного» и комического. В круг таких опер, написанных до 1775 года, входят, в частности, «Влюблённый брат», «Служанка-госпожа» и «Фламинио» Дж. Перголези; «Деревенский философ» и «Трое смешных влюблённых» Б. Галуппи; «Притворная простушка» самого Моцарта и его же «Мнимая садовница», созданная в одно время с «циклом» из первых шести клавирных сонат.

В моцартовских сонатах образы Дамы и Кавалера, Служанки и Слуги, а также Холостяка, суммировав многие черты, приобретённые ими в традициях комической оперы, вновь получили обобщённо-условное воплощение, соответствующее категории *героя*. Лексическими признаками героев в музыкальном тексте сонат являются *семантические фигуры*, имеющие разную этимологию. Наличие в структуре мелодичных моцартовских тем большого количества устойчивых вокальных и речевых клише, имитирующих их высказывания (буффонная «скажочка», «виртуозные колоратуры», «восклицания», интонации *lamento* и т. д.), свидетельствует о непосредственной связи образов с оперной музыкой. Наряду с «вокальными» репликами, в музыкальной характеристике героев участвуют признаки «оркестрового сопровождения», присутствующие в тексте сонат. Другую группу смысловых структур, обозначающих героя, составля-

² Нумерация клавирных сонат В.А. Моцарта приводится по первому указателю Л. фон Кёхеля – в соответствии с изданием уртекстов, выпущенным Русским музыкальным издательством в 2009 г. [5] и воспроизводящим оригинальное немецкое издание, выпущенное издательством «Barenreiter Kassel» в 2000 г. под редакцией Вольфганга Плата и Вольфганга Рема.

³ «Персонажем» в теории театра именуется действующее лицо конкретного художественного произведения [6], в то время как «герой» рассматривается в качестве обобщённого понятия.

ют устойчивые обороты, выступающие в качестве репрезентантов среды, в которой он действует. К ним относятся, в первую очередь, интонации пластического (танцевального) происхождения и музыкально-риторические формулы эпохи⁴.

Большое количество устойчивых интонаций с закреплёнными значениями «мигрируют» из сонаты в сонату и выполняют функцию «маркировки» героя в музыкальном тексте, его *атрибутивных* лексических признаков. Образ героя формируют *сюжетно-ситуативные* знаки, изображающие *театральные действия* героя в конкретных времени и пространстве и в определённых ситуациях, в том числе, при взаимодействии с другими участниками действия: он «выражает недовольство», «оправдывается», «ворчит» и т. д.⁵ Смысловые структуры, создающие образ героя, могут принимать разные значения благодаря воздействию темпа, динамики и артикуляции («регуляторов смысла» – Л. Н. Шаймухаметова), а также под влиянием других семантических фигур.

Образ Дамы с «волевым характером», соответствующий таким оперным персонажам Моцарта, как Розина из «Притворной простушки» или Сандрина из «Мнимой садовницы», угадывается в I части Сонаты № 4. Другая ипостась благородного женского образа представлена в I части Сонаты № 7, где Дама вместе с Кавалером и Служанкой участвует в конфликтной сцене с сюжетным развитием. Здесь в характере героини на передний план выходят скромность, мягкость и нежность.

Для создания образа Дамы в клавирных сонатах Моцарт использует широкий круг «галантной» музыкальной лексики, сложившейся в рамках придворных танцевальных жанров XVII–XVIII веков, с одной стороны, и признаки «серьёзной» (драматической или лирической) женской арии, – с другой. Так, многочисленные вокальные интонации *lamento* (хореические задержания) насыщают мелодию, открывающую I часть Сонаты № 4 (такты 2–3 примера № 1); её продолжение составляют богато орнаментированные виртуозные колора-

⁴ Интонационные обороты с закреплённым значением различного происхождения подвергаются подробному анализу, классификации и систематизации в исследовании Л. Н. Шаймухаметовой «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы», а также в других работах сотрудников Лаборатории музыкальной семантики [7–10]. В настоящей статье для обозначения семантических фигур используется терминология, принятая в лаборатории.

⁵ Теоретическая разработка атрибутивных и сюжетно-ситуативных признаков героя в музыкальном тексте содержится в диссертации Р. М. Байкиевой «Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара» [1].

туры, сопровождаемые типичным аккомпанементом лирической арии, основанным на «альбертиевых басах» (такты 4–6).

Пример № 1

Соната № 4 Es dur KV 282



С другой стороны, обращает на себя внимание наличие в музыкальном тексте (такты 1–3) большого количества явных и скрытых «волевых» оборотов: восходящие квартовые скачки, пунктирная ритмоформула, фигура предъёма. Неожиданно и размещение изящных лангентозных интонаций в несоответствующем им динамическом контексте *forte*. На основе противоречащего друг другу смысла семантических фигур построены неожиданные комбинации формулы «героического жеста» (интонация предъёма) и «галантной фигуры», обозначенных резкими переходами от *forte* к *piano* (такты 4–6). Привлечение динамических обозначений вызвано желанием автора обратить внимание исполнителя на противоположность первичных значений этих структур и их индивидуальную значимость в характеристике различных черт характера героини.

Парадоксальность сочетания «волевой» и «изящной» лексики» (такты 1–6), нарочитого противоречия «утончённых» интонаций и «решительного» *forte* (такты 1–3) усиливается под воздействием медленного темпа как регулятора смысла: в контексте *Adagio*, в отличие от более размеренного и нейтрального *Andante*, каждый элемент музыкального текста приобретает особую значимость. Так, при раскрытии внутреннего состояния героини создаётся ситуация драматичности, обусловленная, вероятно, любовной коллизией: на это указывают пасторальные структуры «ленточного двухголосия», сопровождающие мелодию (такты 1–3) в контексте несоответствующей им динамики *forte*.

Образ Кавалера в клавирных сонатах Моцарта экспонируется эпизодически: как правило, в ситуациях диалога с Дамой, в соответствии со стереотипом аристократической влюблённой пары Дамы и Кавалера как неотъемлемого компонента большинства сюжетов XVIII века: Джачинта и Фракассо («Притворная простушка»); садовница Сандрина (переодетая маркиза) и граф Бельфьоре, Арминда и Рамиро («Мнимая садовница»). Большая часть реплик Кавалера построена на благородных героических интонациях, ведущих происхождение от воинственных сигналов. Например, «фанфарная» реплика героя, основанная на звуках тонического трезвучия и пунктирном ритме, открывает I часть Сонаты № 7 (такты 1–2 и 8–9 примера № 2). Под воздействием динамики *forte* и в сопоставлении с последующими «высказываниями» Дамы она приобретает сюжетно-ситуативное значение «Кавалер сердится»; в то время как робкие поклоны Дамы, её прерывистые интонации «вздохов» и «жалоб» (такты 3–7 и 10–14) в условиях *piano* соответствуют театральному действию «Дама оправдывается» (конфликтный диалог).

Пример № 2

Соната № 7 C dur KV 309



Благородным образам Дамы и Кавалера в клавирных сонатах (как и в операх) Моцарта противопоставлена комедийная влюблённая

пара Служанки и Слуги: Нинетта и Симоне («Притворная простушка»), Серпетта и Нардо («Мнимая садовница») и т. д. В условиях доминирующего положения женских образов в содержании моцартовских сонат Служанке, как и Даме, могут поручаться развёрнутые «сольные номера» (I часть Сонаты № 1). Нередко также её участие в «ансамблях», что обеспечивает присутствие образа героини в большинстве сонат («дуэт со Слугой», «дуэт с Холостяком», «сцена с господой и господином» в первых частях Сонат № 3, № 5, № 7); в то время как образ Слуги представлен, в основном, в ситуации «дуэта со Служанкой».

Интонационная характеристика Служанки и Слуги устроена сложнее, чем в случае с «аристократическими» образами. Она включает в себя признаки вокального буффонного высказывания в сочетании с оборотами, характеризующими внешний облик героев, и одновременно – элементы лексики Дамы и Кавалера. Под воздействием быстрого темпа как «регулятора смысла», мажорной тональности (преимущественно, «жизнеутверждающего и простого» C dur) лексические признаки «благородных» героев в репликах Служанки и Слуги приобретают значение «подражания господам» и производят комический эффект.

Так, образ Служанки, традиционно наделяемый оперными композиторами грациозностью, лукавством, сметливостью и энергичностью, в I части Сонаты № 1 формируется в результате совмещения двух групп интонаций. К ним относятся изысканные обороты пластического происхождения, принимающие в контексте «неугомонного» Allegro значение «подражания Даме», и фигурации, имитирующие быстрые движения и взволнованную, эмоциональную речь героини.

Стереотипы «галантной фигуры» и «интонации приседания» на фоне аккомпанемента «альбертиевых басов», характерного для лирической арии, на протяжении четырёх тактов составляют интонационное ядро главной темы в I части Сонаты № 1, посвящённой образу Служанки (такты 5–8 примера № 3). В следующем такте эти структуры «перебивает» стремительная интонация «бега» на остром staccato. Возвращение к «галантной» лексике (такт 10) означает, что героиня вспоминает о необходимости внешнего соответствия «благородному» образу. Под влиянием предшествующих семантических фигур интонация бега «сглаживается» с помощью legato, утрачивая первичное значение под воздействием артикуляции как регулятора смысла. В дальнейших музыкальных построениях неугомонная натура Служан-

ки одерживает верх. Резкие «восклицания», подчёркнутые динамическими контрастами, сменяются развёрнутым эмоциональным высказыванием – «многословной скороговоркой», которая неожиданно завершается изящной интонацией «интонации приседания» (такты 12–16).

Пример № 3

Соната № 1 C dur KV 279

Комический эффект, основанный на несоответствии «галантной лексики» контексту её употребления, усиливают чрезвычайно обильно используемые Моцартом «аристократические» интонационные стереотипы мелизмов. Нагромождения форшлагов, трелей и мордентов в условиях быстрого темпа сообщают репликам героини сбивчивость, повышенную возбуждённость (такты 1–4 примера № 4). Важную роль в развитии образа Служанки также играют многочисленные речевые повторы, выраженные в грамматической форме секвенций, и интонации «репетиций» в её «скороговорках» (такты 5–8 примера

№ 4). Эти структуры, типичные для вокальной партии Служанки в опере *buffa*, соответствуют представлениям о таких чертах характера героини, как настойчивость и упорство.

Пример № 4

Соната № 1 C dur KV 279



«Волевые обороты», свойственные музыкальному облику Дамы, в репликах Служанки преобразуются в сюжетно-ситуативные знаки, маркирующие её «действия». Например, в «дуэте Служанки и Холостяка», составляющем содержание I части Сонаты № 5, «волевые интонации», чередуясь с галантными стереотипами «женских приседаний», формируют ситуацию «Служанка настаивает на своём и одновременно ласково уговаривает, хитрит» (такты 1–7 примера № 5).

Пример № 5

Соната № 5 G dur KV 283



В типичном для моцартовской эпохи сценическом эпизоде «ссоры Дамы и Кавалера», запечатлённом в I части Сонаты № 7, проникновение «волевых оборотов» в «возмущённые восклицания» и «скоороговорки-аргументы» соответствует стремлению Служанки «оправ-

дать свою госпожу» и свидетельствует о её неустрашимости (такты 15–20 примера № 2). Примечательно, что Служанка – наиболее «популярный» герой сонат Моцарта – играет в этой сцене главную роль, о чём свидетельствует её включение в действие уже с первых тактов, задолго до появления «на сцене» через косвенные признаки: тональность C dur и темп Allegro.

Характерные интонации героини проникают и в лексику влюблённого в неё Слуги. Так, развёрнутое «высказывание» Служанки, открывающее I часть Сонаты № 3 и неизбежно включающее в себя элементы галантности, подражания Даме, гордо и жизнеутверждающе звучит на forte (такты 1–4 примера № 6). В это время Слуга рассеяно повторяет в низком регистре на piano первую реплику Служанки, сопровождаемую «ленточным двухголосием» как знаком любовного дуэта (такты 5–6).

Пример № 6

Соната № 3 B dur KV 281



Основу самостоятельных «высказываний» Слуги составляют «героические» фигуры Кавалера. Под воздействием быстрого темпа как «регулятора смысла» эти структуры, с одной стороны, приобретают типично буффонное значение бахвальства, а с другой, – свиде-

тельствуют о мужественной воинственности героя. В соответствии с традициями комической оперы, лаконичные реплики Слуги противопоставляются развёрнутым «скароговоркам» Служанки (такты 12–14 примера № 6). При этом в условиях *staccato* «фанфарные» интонации Слуги, разложенные в *arpeggiato* по звукам тонического и доминантового трезвучий, приобретают дополнительное значение аккомпанемента серенады, исполняемого на гитаре, арфе и т. п. Создаётся ситуация «подыгрывания Служанке», явно занимающей в диалоге ведущую позицию. Похожую оперную сцену композитор в развёрнутом виде воссоздаст, в частности, одиннадцать лет спустя, в знаменитой Интродукции – дуэте Сюзанны и Фигаро.

Состояние волнения, которое испытывает Служанка, скрыто в аккомпанементе, основанном на очень частой остиной пульсации (такты 8–11 примера № 5). Подобное сопровождение характерно для буффонного оперного номера, что возможно, связано с преобразованием в условиях быстрого темпа «задумчиво-печальной» ритмоформулы шествия, распространённой в аккомпанементах медленных «серьёзных» арий. В первичном значении интонации таких аккомпанементов Моцарт воссоздаёт в медленных темпах при иллюстрации облика благородных героев: например, Дамы (пример № 7).

Пример № 7

Соната № 4 Es dur KV 282



К группе героев *buffa* примыкает смешной Холостяк, образ которого в сонатах Моцарта представлен фрагментарно, в типичных для сюжетов XVIII века сценах споров со Служанкой. Он находит музыкальное воплощение с помощью интонационных стереотипов, имитирующих вокальные высказывания «буффонного баса». Аналогичные персонажи задействованы во многих моцартовских комических операх: это Кассандро из «Притворной простушки», а также ряд действующих лиц из более поздних опер (Осмин, доктор Бартоло и др.). Прерывистая буффонная скороговорка, усиленная октавной дублировкой, маркирует «запыхавшегося» от негодования героя в I части Сонаты № 5, одновременно выступая в роли сюжетно-ситуативного знака его действия: «Холостяк ворчит» (пример № 8).



Негодующие «восклицания» Холостяка, характеризующие его упрямство, воплощаются через остинатные фигуры массивных аккордов (такты 1–3 примера № 9).



Воинственные интонации, звучащие в «высказывании» Холостяка в момент его «праведного гнева в споре со Служанкой» в необычно высоком для него регистре, усиливают комичность образа (такты 4–5 примера № 10).



Примечательно, что аналогичную интонационную характеристику описанные образы получают в операх Моцарта: в частности, в «Притворной простушке» и «Мнимой садовнице». Наиболее отчётливо эта связь прослеживается на примере героев buffa. Так, внешний облик Служанки, «копирующей знатную даму», иллюстрируют первый и третий разделы арии Нинетты № 23 «Sono in amore» C dur («Притворная простушка»), оформленные сообразно канонам менуэта – своего рода компендиума галантной лексики XVIII века (пример № 11).

Пример № 11

«Притворная простушка»,
Ария Нинетты № 23 «Sono in amore»

Tempo di Menuetto.

Sono in a - mo - re, vo - gli o ma - ri - to, se fosse il pri - mo, che - passe - rà;—

Им противопоставлены третий и четвёртый разделы, где истинная «неугомонная» натура героини воплощается посредством буфонной скороговорки, репетиций и восклицаний в вокальной партии, усиленных стремительным «ритмом бега» (оркестровая партия, пример № 12).

Пример № 12

«Притворная простушка»,
Ария Нинетты № 23 «Sono in amore»

Allegro.

rà; guai chi mi stuz - zi - ca ò mi mal - trat - ta, gli salto a - gli oc - chi come u - na gat - ta, gli salto a - gl

Аналогичный принцип противопоставления «внешней» и «внутренней» составляющих образа *buffa* определяет строение арии Серпетты № 10 «*Arrena mi vedon*» («Мнимая садовница»), состоящей из двух контрастных разделов.

«Героические» обороты, включаясь в контекст «ритма бега», чередуются с буффонными скороговорками в бравурной арии слуги Симоне № 2 «*Troppa briga a prender mogile*» *C dur* («Притворная простушка»), одновременно иллюстрируя внешний облик хвастливого вояки и его внутреннюю сущность. Другая составляющая образа Слуги представлена в любовно-лирической арии Симоне № 22 «*Vieni, vieni, o mia Ninetta*», объединённой с речитативом Нинетты и Симоне, а также арией Нинетты № 23 в большую амурную сцену влюблённых слуг, целиком выдержанную в той же тональности *C dur*. Здесь героико-буффонные разделы перемежаются с музыкальным материалом любовных признаний, в котором «галантные» обороты Служанки, подражающей госпоже, звучат в замедленном темпе в низком регистре Слуги (пример № 13).

Пример № 13

«Притворная простушка»,
Ария Симоне № 22 «*Vieni, vieni, o mia Ninetta*»

Un poco Adagio.

Corn. in F.

Violino I.

Violino II.

Viola.

SIMONE.

Bassi.

Vieni, vieni, o mia Ninetta, o mia Ninetta, che hò gran fretta di sposar.

sar, che hò gran fretta di sposar, che hò gran fretta di sposar, che hò gran fretta di sposar. L'hangiu.

Аналогично выстраивается экспонирование образа камердинера Нардо в «Мнимой садовнице»: преобладание «героических» формул и буффонной «скороговорки» в его бравурной арии № 5 «*A forza di martelli*» *C dur* и повторение в низком регистре «галантного» музыкального материала каватины Серпетты № 9a в аналогичной любовно-лирической каватине № 9b «*Un marito, oh Dio*». Музыкальная характеристика Нардо в опере на этом ограничивается, в то время как амурная сцена Серпетты и Нардо переходит в развёрнутую и интонационно разнообразную арию Серпетты № 10. Следовательно, принцип «доминирования женского образа», характерный для клавирных сонат Моцарта, так же определяет закономерности музыкального развития его опер.

Проведённый структурно-смысловой анализ нескольких клавирных сонат Моцарта свидетельствует о наличии в числе их смысловых структур атрибутивных и сюжетно-ситуативных признаков героев, вступающих в различные взаимоотношения, и, как следствие, «театральной» организации музыкального текста этих сонат. Выявленные закономерности могут учитываться при создании вторичного текста (исполнительского сценария) в процессе работы пианиста над произведениями, построенными по принципу «театр в музыке».

Литература

1. Байкиева Р. М. К разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 229–233.
2. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. – М.: АН СССР, 1954.
3. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974.
4. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века: монография. – Л.: Музыка, 1981.
5. Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано: в 2 т. / подг. текста и комм. В. Плата и В. Рема. – М.: Русское музыкальное издательство, 2006.
6. Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 4: Советская энциклопедия. – Стб. 322.
7. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог в классической музыкальной теме» // Музыкальный текст и ис-

- полнитель / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория муз. семантики УГАИ. – Уфа, 2004. – С. 17–39.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 18–26.
 9. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. – Уфа, 2004. – С. 3–17.
 10. Юльякшина З. М. Музыкальный театр «Венских сонатин» Моцарта (на примере Рондо С dur) // Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2014. – С. 67–77.