

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

ПАСТОРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В МЕНУЭТЕ КЛАВИРНЫХ СОНАТ ГАЙДНА

УДК
781.62:786.2

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

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

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

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

дения изначально ассимилировала пластический диалог.

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

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

в ней преобладает эффект quasi-тембрового звучания.

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

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

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



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

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

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

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

Пример № 2 Соната № 6 (13) G dur

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

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

Пример № 3 Соната № 6 (13) G dur

Очень часто в тексте фортепианных менуэтов музыкальное сопровождение танца пред-

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

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

Пример № 4 Соната № 2 (11) B dur

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

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

многообразии «пониманий» и, соответственно, интерпретаций.

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

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

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

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

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

³ О классификации см. литературу, указанную в примечаниях.

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

Асфандьярова Амина Ибрагимовна

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



A. I. ASFANDIAROVA
*Ufa State Academy of Arts
named after Zagir Ismagilov*

PASTORAL IMAGES IN THE MINUETS
OF HAYDN'S KEYBOARD SONATAS*

UDC
781.62:786.2

Despite their popularity and facility of performing, Haydn's piano sonatas present unique artistic world. They are a mystery for both music theorists and performers. The lacking of manifested emotional contrasts and sound density often creates the obstacles for interpretation and results in exclusion of Haydn's sonatas from the concert programs. Very often Haydn's music is played with Romantic sound, «expressive and songful», in a pompous and overly affective fashion.

In this respect, it seems important to apply semiotic methods, the study of relationship of musical text and its performer in general, and the musical lexicography and etymology of musical meanings in particular.¹ The Russian scholarship of the recent decades operates with the notions of intonational lexic, semantic figure, and lexeme.²

As a result of application of semantic analysis the content of Haydn's music becomes perceptible not only on the empirical and intuitive level, but on the level of concrete approaches and methods of realization.

Minuet in the keyboard sonatas of Haydn is, first of all, the part of a larger composition, the one with its own subtitle (the name of the dance), written in a certain style and genre. In the musical text of Haydn's sonatas the dance motions are represented by corresponding grammatical elements: the middle and concluding cadences, anticipation, suspension, and various melisma. These elements help organizing the intonational lexic of plastic character: the elements of «steps», «sinks», and «bows». It is obvious that the question-and-answer scheme was formed in the course of development of this dance and as such it has assimilated the structure of the «plastic» dialogue.

The dialogue may take place between the «lady» and the «gentleman», between «two gentlemen», or «two ladies». In these cases the dance plays the role of a sign of specific situation, characteristic of the system of images of the pastoral. Consequently, it displays the characters of such «events» (the scenes of introduction, seduc-

tion, dispute, and peaceful agreement of lovers, with the exchange of gazes and utterances). The basis of such «plastic dialogue» is the intonational lexic of the minuet, which includes 1) the rhythm of measured steps, 2) the rhythmic formula of the step and sink (the half and quarter note combination, so-called dactylic step), 3) etiquette cadences (masculine and feminine bows).³ These elements assimilated the typical plastic of the ancient ceremonial dance: the measured rhythm depicts the steps and bows of a gallant gentleman, the octave leaps in the bass reflect his deep bows, while the intonations of feminine endings represent plastic motion of a dame, her gracious sinks and bows.

A significant role in creating the pastoral is played by the images of musical instruments. Collective music making and dance were inseparable. They were the obligatory attributes of the love relationships of the people of the gallant era. Therefore, in the minuet movements of sonatas the realization of the pastoral is impossible without the images of musical instruments. It can be both the indoor music of the aristocratic saloon, with its graceful sounds of harpsichord and flute, and the string quartet or orchestra sounding on the plain air, with the presence of village drone and the imitations among different groups of instruments.

In such scenes of music making the dance is not the main component of the image, the prevalent component here is the effect of so-called quasitimbral sound. These effects of quasitimbral sound in the scene of music making are the attributes of certain plots. They can be: 1) the realization of the pastoral by means of depiction of orchestral and ensemble sound («music inside music»); 2) realization of the pastoral through the situations of the «image of dance» or «theatrical stage», on which the actors are not only dancers and theatrical characters, but the musicians as

* Translated from Russian by Dr. Ildar Khannanov.

well; 3) realization of the images of musical instruments as the attributes of the pastoral.

Our first example is the third movement of Haydn's Sonata HobXVI/49(59) in E flat major.⁴ Haydn gives it the subtitle *Tempo di Minuet*. However, there is no depiction of either dance or dancing characters. The analysis of intonational lexic allows assuming that the situation is different here. It is the scene of collective music making (see example 1 on page 73).

The «flute» solo and the "harpsichord» accompaniment (or, one may say, the bright sound of cither) are quite recognizable and typical as the attributes of gallant musical «conversations». This is a paradox: there is the minuet, but neither dancing, nor dancing characters, partners, are in sight. The «love thirds» of the ribbon doubling (LH, mm. 12–13) and the *fioritura* of the melodic voice, the representation of typical flute intonations, allows to assume the presence of «instrumental participants» of the pastoral events. Glistening of the *sign of corni* (the repeated E flat) alludes to the posthorn signal. It underlines the presence of nature as a symbol of harmony and ideal beauty. This distinction is very important for the performer of this sonata. The intonations of musical instrumental imagery are realized by entirely different means than the intonations of plasticity of a dance. In this case it is appropriate to reproduce the quasitimbral sound and to imitate the approaches of the solo flute and harpsichord accompaniment. The intonational lexic, present in this theme, allows determining the layers and planes of this particular musical-choreographic situation. One plane which is quite distinct here is the «scene of music making», with the typical choice of instrumental timbre. Another plane is peripheral; it alludes to the dance. Both these planes interact and create the effect of polyphony of meanings, the situation in which one or another can be emphasized by articulation. The performer should keep in mind the plastic intonations while focus on the main task of creating the scene of music making. This combination corresponds with the typical picture of *les fêtes galantes*, inseparable from the entourage of Arcadia. On the background of an aristocratic conversation, the novels of poetic love yield their place to the dances accompanied by the sounds of lute and flute.

In other examples of the situation of «music inside music» in the minuets of the piano

sonatas the themes present explicit quasi-orchestral sounds. In such cases it is easy to detect the orchestral effects: entrances of different groups of instruments, imitation of the sound production on different instruments, flute passages, string ritornelli, «tuning of violins», etc. The switch from one imaginary orchestral group to another is especially colorful in the trios of the minuets. One example of such trio, the powerful realization of the principle of «music inside music», is the theme from the second movement of the Sonata HobXVI/6(13) (see example 2 on page 74).

This trio represents a typical «pastoral action» with the indispensable images of «tender» flutes and shepherd's pipes. Plastic intonations of the minuet are present here only as an attribute of style, the norm of behavior, the aspects of etiquette. They do not determine the musical content.

Quite often the dynamic contrasting opposition creates an impression of a dialogue between the orchestra and the soloist, or among orchestral groups (as in the example 3). In fact, this contrast is created not by means of dynamics, but by purely textural (timbral) opposition. In this respect, the role of the articulation and the sense of registral contrast are difficult to overestimate (see example 3 on page 74).

Very often the accompaniment in the minuet presents the utterances of different instruments, the sudden inserts into the depictions of dance, or into the «theatrical scene». The example of such minuet comes from the Sonata HobXVI/2d (11) in B flat major, where the intonations of the opening measures belong, apparently, to the «brave gentlemen». Solemn fanfares, bold leaps on the wide intervals, firm steps of the bass create the effect of knightly «entrances» (see example 4 on page 74). The following triplets represent the sounds of flutes—an indispensable participant of event of the royal court, accompanying the minuet. In this case the images of instruments and images of dance form two parallel subject lines.

Evidently, the inclusion of musical aspects of the scenes of music making and quasi-timbral orchestral sounds reflect Haydn's first-hand experience in popular musical tradition of his time.

It is possible to compare the situation in the Example 4 to that in the paintings of the «conversation scenes» of the 18th century, namely, in the works of Terborch, Gainsborough, and Hogarth (see example 4 on page 74). There, some

characters present the poses of the dancers, while others participate in aristocratic conversations. One can always see the musicians on the background. In the keyboard sonatas of such «divertimento» character it is often difficult to categorize the intonations of instrumental, plastic and theatrical nature. This is happening because they are metaphoric, their meanings are veiled, they do not dictate, but hint at the possible multiplicity of interpretations.

The minuets commonly display the intonational formulae (semantic figures) which reproduce instrumental images of non-keyboard nature. One of them is a stable sign of the shepherd's pipe which exists in two versions: the so-called flute cliché and the ribbon doubling in thirds or sixths. Besides that, in the pastoral scenes of Haydn's minuets one can find very characteristic textural cliché of the stringed instruments, such as violin solo pronouncements, imitations of the quartet texture and the emulation of the chords of the lyre (or cither, kithara, lute, or guitar). The texture of the harpsichord is also present, since it is an irreplaceable participant of a gallant dance. The *sign of corni* is also important as the expression of harmony and beauty.

The deciphering the meaning bearing structures of the text, including the situations of «text inside text» and «genre inside genre», as well as the understanding of meanings of semantic figures allows finding the keys to the understanding of the language of the period, the keys which, as we know, have been lost. Such reading of the decoded intonations will ensure the intelligent and convincing interpretation based on the definitions of style, expressivity and the spirit of music.

The concrete situation, decoded by means of semantic analysis, provides additional constraints and makes the performer more responsible. Deciphering the key intonations defines the stylistic task for the performer and allows him or her to evoke artistic imagination.

Glistening meanings — the structures of plastic, visual, and theatrical character, the imitation of the sounds of instruments — form an integral picture. The rich combination of all these elements and their precise realization by the performer creates the true value of the interpretation within the author's text.

NOTES

¹ Mark Aranovsky pioneered the investigation of the mechanisms of «intonational stereotypes». He has also identified their status as the problem of lexic form and the field which studies them as musical-historic lexicography. See, Aranovsky, Mark, *Musical Text, Structure and Character*. Moscow: Composer, 1998. The technique of semantic analysis of the musical theme is presented in the books by Ljudmila Schaimukhametova, see her *Semantic Analysis of the Musical Theme*, Moscow, 1998, and *Migrant Intonational Formula and Semantic Context of Musical Theme*, Moscow, 1999.

² In this article, the author applied the semiotic concept and terminology used in the laboratory of Musical Semantics

of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov.

³ On classification, see the literature in the Notes.

⁴ Here and further the numeration of sonatas follows Anthony van Hoboken's catalogue (Hoboken, A. van. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz: 1957). The numbers in parentheses refer to the numeration in Haydn, Joseph. *Sämtliche Klaviersonaten*. Ed. Christa Landon; Fingersätze von Oswald Jonas. — Wien: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica, 1964.

Asfandiarova Amina Ibragimovna

Candidate of Arts

Professor of Piano

Dean of Student Affairs

Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov

