

А. И. АСФАНДЬЯРОВА

*Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова  
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК 781.62:786.2

**ЗНАКИ-ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ПАСТОРАЛЬНЫХ ТЕМ  
ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Й. ГАЙДНА**

Известно, что проблема содержательного и адекватного авторскому тексту прочтения музыкального произведения всегда актуальна и для пианистов-исполнителей, и для педагогов-практиков. Тем не менее, вопросы исполнительского интонирования зачастую остаются до конца нерешенными, о чем свидетельствуют проблемы в подготовке молодых музыкантов: трудности в расшифровке стиливых особенностей музыкальных произведений, преобладание технически весьма состоятельного, но зачастую мало-содержательного исполнения на концертной эстраде. Такое положение заставляет еще и еще раз обращаться к вопросам осмысленного, стилистически грамотного прочтения авторских текстов, выявления структуры и смысла исполнительской интонации.

Произведения Гайдна сопровождают исполнительскую жизнь пианиста с первых шагов занятия музыкой, а исполнение сочинений этого композитора часто становится критерием в определении профессионального уровня. Однако музыка Гайдна довольно редко звучит с концертной эстрады. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности становится препятствием для включения его произведений в концертные программы и в то же время составляет определенную трудность для современных пианистов.

Гайдн часто прочитывается с позиций «романтического» пианизма — и в плане образного 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. Кроме того, музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном во-

площении чувств и смыслов, поэтому его музыкальный язык требует тщательной расшифровки, а утонченный стиль — повышенного внимания к смысловым деталям текста.

В этом отношении важной представляется семиотическая разработка проблемы «музыкальный текст и исполнитель», предпринятая Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова)<sup>1</sup>. Методология семантического анализа — то есть расшифровки смысловых структур и наполняющей их *интонационной лексики* — дала возможность подойти к решению этой проблемы с позиций содержательного исполнительского интонирования.

Предметом семантического анализа в музыкальной теме, как известно, являются семантические фигуры, лексемы, сюжетно-ситуативные знаки, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Существование подобных устойчивых образований с закрепленными значениями — «мигрирующих интонационных формул» (Л. Н. 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 семантической фигуры является конкретизация музыкального содержания на уровне музыкальной темы, которая является наиболее семантически насыщенной в так называемых «регламентированных» стилях (барокко, классицизм), к которым относятся и произведения Гайдна.

Очевидно то, что исполнительская артикуляция на грамматическом уровне постижения музыкального текста (ориентация на анализ формы, фактуры, гармонии и т.д.) оказывается далекой от его собственно стиливой и содержательной харак-

теристики, так как явление стилистики связано все же, в большей степени, с пониманием *этимологии значений*<sup>2</sup> и анализом *смысловых структур* музыкального текста.

По отношению к стилю Гайдна в целом, конечно, можно применить множество самых разнообразных определений. Для него характерны драматические образы штюрмерской стилистики, свежесть и юмор крестьянского танца, выразительность сентиментализма, патетичность барочного ораторского стиля и изящество галантного рококо. И фортепианные сонаты Гайдна отличаются богатством и неоднозначностью содержания, многоплановой и насыщенной образной сферой, однако ведущую «интонационную ауру» многих его сочинений образует пастораль. Именно она обеспечивает тот особый «изыск», который с таким трудом воспроизводится современными исполнителями. Но неуловимость, зыбкость и неопределенность пасторали служили и продолжают служить препятствием для определения ее конкретных контуров и составляющих в музыкальных темах, что, в свою очередь, мешает адекватности воспроизведения авторского замысла и грамотной его редакторской расшифровке.

Присутствие пасторальных образов в фортепианной музыке Гайдна опирается на художественную модель, рожденную в других видах искусства — литературе, театре, живописи, где она имеет специфические способы воплощения. Тонкие и изысканные сочетания интонаций пластической, театрально-образной и звуковой инструментальной природы, в том числе инкрустированные в орнамент, составили особый набор интонационной лексики гайдновской пасторали, проявляющей себя специфическим образом в разных частях фортепианной сонаты.

Наиболее часто и непосредственно интонационная лексика пасторали дает знать о себе в *медленных частях* сонат, где знаки пасторали выступают в своем *прямом* значении, благодаря чему гайдновская идиллия обнаруживает себя определеннее и специфичнее. Важно, что именно в условиях медленной части использование пасторальных знаков имеет особый художественный эффект, где обилие тонких деталей, включающих самые разные внемузыкальные константы, способствует созданию особого состояния созерцания, своеобразного «движения в статике». В сюжетно-образной музыкальной картине нет какого-либо действия, но есть персонажи, которые объединены тонкими, почти неуловимыми оттенками настроения.

Характерно, что не только в различных частях фортепианных сонат Гайдна, но и у разных композиторов пастораль в музыкальных текстах имеет собственную лексикографию: 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, возникающий вследствие применения сюжетно-ситуативного «знака бурдона».

Как показали исследования, механизмами воплощения пасторали в медленных частях являются как музыкальные, так и внемузыкальные источники. При этом знаки-образы музыкальных инструментов как атрибутов пасторали составляют самый, по-видимому, древний слой в определении тем, сюжетов и ассоциаций, связанных с пасторальной стилистикой. Они являются частью художественной системы пасторали, существенным признаком (атрибутом) как идиллических сюжетов античной поэтической буколки и ренессансной пасторальной драмы, так и «галантных празднеств» живописи XVII—XVIII веков.

Пастораль как образная система имеет устойчивую традицию включения в ее художественный контекст образов музыкальных инструментов. Не случайно пастухи древнегреческих буколик — «утонченные мастера пения и игры на музыкальных инструментах» [6, с. 144], и почти во всех лирических стихотворениях пасторальные сцены подаются как музыкальное представление, разыгрываемое пастухами. Эта характерная черта действующих лиц буколических «событий» — умение петь (а иногда и слагать) песни под аккомпанемент *свирели (флейты)* или *лиры (цитры, кифары)* — утвердила в пасторали традицию исполнения лирических песен-монологов и диалогов, исполняемых в сопровождении струнных и духовых инструментов. Каждый инструмент имел свое «воздействие»: струнная музыка приносила в мир гармонию и разумное начало, деревянные духовые (сиринга, авлос) — пробуждали «чувственные страсти» и вызвали ощущения наслаждения, радости и любви.

Не избежали музыкальные идиллии галантного века и косвенного влияния пасторальной драмы Возрождения. Главные герои придворной ренессансной пасторали — *пастухи и пастушки* с чувствами, манерами и языком «избранных натур». Основной мотив такой пасторали — любовные переживания идеальных героев с особым пристрастием ко всему изящному и изысканному. «Сказание об Орфее» Полициано, «Аркадия» Саннадзаро, «Аминта»

Тассо, «Верный пастух» Гуарини — образцы пасторали, которая, по словам С. Мокульского, представляла собой самый изысканный, искусственный и «литературный» из всех жанров ренессансной драмы [4, с. 152]. Это «изысканная чистка, изысканные манеры, картинные позы и жесты — словом, весь стиль «жеманных салонов» [там же, с. 161].

Основу интонационной лексики пасторали инструментально-тембрового происхождения в медленных частях фортепианных сонат Гайдна составляет несколько групп весьма распространенных и мигрирующих из текста в текст устойчивых интонационных оборотов с закрепленными значениями. Среди них: 1) знаки-образы античной лиры; 2) знаки-образы пастушеской свирели; 3) знаки-образы роговых сигналов и «фанфар», связанных с сюжетами охоты, галантных развлечений и амурных сцен в духе XVII—XVIII веков. Рассмотрим их роль в формировании художественного контекста музыкальной темы фортепианных сонат Гайдна.

#### ЗНАКИ-ОБРАЗЫ АНТИЧНОЙ ЛИРЫ

Буколическая лирика неразрывно связана, прежде всего, со знаковыми инструментами, среди которых самой распространенной была лира. Поэтический текст, читаемый нараспев, сопровождался музыкой или звучал попеременно с музыкальными вставками, комментирующими содержание лирических монологов поэта-исполнителя.

В ряде сонат Гайдна воплощаются образы идиллического инструмента — лиры (цитры — кифары — арфы), частой участницы пасторальных сцен. Они включаются в текст с помощью семантических фигур — арпеджиато, фигурированного арпеджио, пассажей-глиссандо, пиццикатных последовательностей, имитирующих «тихую музыку струнных».

Тематизм второй части Сонаты № 50 (60) *C dur*<sup>3</sup> может считаться примером подобного сюжетно-поэтического воплощения пасторальных образов. Знаки-образы музыкальных инструментов появляются в начале каждой фразы и обеспечивают начальную реплику «лиры в диалоге со свирелью», способствуя рождению поэтической атмосферы идиллии (пример № 1). Начальный аккорд, изложенный типичным для струнных античных инструментов приемом *арпеджиато*, актуализирован в смысловом отношении динамически и представляет собой «вступительное обращение к слушателям», знак привлечения их внимания. «Аккорд лиры» появляется в начале каждой фразы (см. арпеджированный затакт к т. 3, начало т. 5

примера № 1)<sup>4</sup>. В результате чередования реплик двух инструментов: струнного и духового (представленного образом свирели), возникает некое общее идиллическое настроение, эффект «блаженной созерцательности» поэтической идиллии. Легкость и упругость аккордов в их тембральном соотношении с образами античных инструментов способствуют созданию эффекта наслаждения и неги — основных составляющих поэтической пасторали, «занятой» тонкими перипетиями любовных отношений.

Исполнительская установка, которая складывается в результате анализа смысловых структур, определяет и детали пианистического интонирования. Сама ситуация поэтической пасторальной образности не предполагает патетических высказываний, стиль сцены — тонко-чувственный, а не страстно-аффективный. В исполнительском произнесении подобных интонаций возможен изобразительный момент — воспроизведение *quasi*-тембрового звучания инструментов-образов. Вполне уместен пианистический прием — активный «подобранный» штрих (без романтического «раскатывания» арпеджио). Только так звучание сохранит необходимую ясность и прозрачность. Исполнение арпеджио в токкатной манере (обычной для учебной, а порой и для концертной практики) не только искажает колористическую сущность и смысл семантической фигуры, он направлен на разрушение стилистики авторского текста.

«Аккорды лиры» (цитры, кифары) воплощают образы идиллических инструментов и в пасторальной сцене Сонаты № 39 (52) *G dur*. Они также представлены здесь в диалоге со свирелями (начало т. 1 и т. 6 — «лира», т. 2—5, т. 7—8 — вертикальный, а затем горизонтальный дуэт свирелей (см. пример № 2).

Семантические фигуры, воплощающие образы идиллического струнного инструмента лиры, могут иметь разные структурные виды и выполнять в музыкальном тексте различные функции. Так, уже упоминавшееся *фигурированное арпеджио*, представляющее собой «разложенный» по горизонтали «аккорд лиры» (затакт к т. 3 примера № 1) создает образ-представление об античном инструменте как символе «благословенной Аркадии».

Этот структурный вид обычно наиболее очевидно представлен в клавирной сонате Гайдна в диалоге «лиры со свирелью». Примером диалога «лиры» и «пастушеской свирели» — основных участников картин меланхолической пасторали — с присутствием фигурированного арпеджио

могут служить медленные части Сонаты *e moll* № 34 (53) и Сонаты *F dur* № 23 (38).

Согласно грамматике нотного текста, тематизм Сонаты *e moll* № 34 (53) обычно прочитывается исполнителем как последовательность виртуозных экспрессивных пассажей (по всей видимости, исполняющихся «пропетым» *legato*). В расшифровке смысловых структур текста с присутствием диалогичных реплик «лиры» и «свирели» видится иное их исполнительское произнесение. Различие реплик, имеющих в своей основе образы двух инструментов, подразумевает и различие в их произнесении.

«Всплеск» фигуративного арпеджио по звукам уменьшенного септаккорда (одно из типичных для лиры исполнительских клише) в Сонате *C dur* № 48 (58) также представляет собой реплику этого инструмента, участвующего в пасторальном дуэте «флейта — лира» (пример № 3, т. 4). В пятом такте мы видим аналогичный диалогу из *e moll* ной сонаты фрагмент, когда реплика «лиры» (восходящее движение по звукам *d moll* 'ного трезвучия) плавно переходит (со звука *cis*) в виртуозный пассаж флейтового клише. Итогом «сладостной беседы» являются «любовные терции дуэта свирелей» (т. 6).

Реплика «нежной лиры» в теме из Сонаты № 50 (60) *C dur* также представлена фигуративным арпеджио. Его декоративный эффект становится одним из элементов, определяющим идиллическое настроение «блаженной неги» в атмосфере картины созерцательной пасторали.

Характерен и пример из Сонаты № 52 (62) *Es dur* (пример № 4). Фигурированное арпеджио, воплощающее «лиру» (пассажи мелкими длительностями), возникает в нем в заключительном разделе медленной части, что создает своеобразную «рамку» для сюжетно-живописной идиллической картины, ограничивая место и время пасторального «действия». Поэтическое обрамление одухотворяет картину призрачной «благословенной Аркадии», придает законченность и цельность изображаемому миру гармонии и красоты. Аналогичные варианты эффекта «рамки» встречаются в сонатах *D dur* № 37 (50), *As dur* № 46 (31), *F dur* № 29 (44) и др.

Помимо образов античных инструментов, важное значение имеет присутствие «прощального» «мерцающего тона» в заключительных тактах некоторых произведений, придающего ностальгический оттенок иллюзорной картине «сладостной пасторали». Подобную идиллическую картину с участием и «лиры», и «мерцающего тона» можно

наблюдать, к примеру, в заключении медленной части Сонаты *Es dur* № 49 (59) (такты 9, 13, 14 примера № 5).

*Пассажи-глиццандо*, имитирующие легкий «пробег» по струнам, также, чаще всего, располагаются в кодовых, итоговых фрагментах идиллического высказывания (пример № 5). Выступая как внетематический элемент, семантическая фигура в медленном темпе создает особый эффект неустойчивости, неопределенности изображаемых (или «вспоминаемых») событий. Положение ее в конце высказывания также производит эффект «повисающего вопроса», когда созерцаемое словно бы освещается светом меланхолических «грез», недостижимых мечтаний. Медленный темп лишает пассажи виртуозного «блеска», в изображаемом отсутствуют резкие грани — они стерты, размыты замедленным движением. (См. также медленные части сонат *D dur* № 42 (56), *C dur* № 48 (58), *A dur* № 30 (45)).

Присутствие «лиры» может быть выражено еще одним мигрирующим знаком-образом — *quasi*-пиццикатным сопровождением «сольной партии» героя идиллической сцены, как в сонатах *D dur* № 19 (30), *A dur* № 30 (45). Типичное для струнного инструмента исполнительское клише репрезентирует любовную серенаду — атрибут галантной поэтической идиллии.

В ситуации галантной пасторали клавирной сонаты Гайдна инструментальные клише, имитирующие аккорды античной лиры, часто имеют вид клавишинного аккомпанемента. Так, в теме из Сонаты № 23 (38) *F dur* клавишинная фактура служит сюжетно-ситуативным знаком места действия «галантной пасторали» — придворного салона.

В такой ситуации можно предположить совмещение двух знаков: пространства — *места действия* (придворный салон) и *образа действия* (античная лира). Изысканный клавишин в этих случаях сопровождает «галантную беседу», как одну из «радостей сердца» обитателей благословенной Аркадии, аристократической «страны нежностей» (О. Дюфре).

#### ЗНАКИ-ОБРАЗЫ ПАСТУШЕСКОЙ СВИРЕЛИ («ЗНАК СВИРЕЛИ», «ФИГУРА НЕГИ»)

Наблюдения показывают, что создание пасторальных образов в сонатах Гайдна достигается во многом благодаря прямым значениям одного из самых ярких элементов идиллического языка — «знака свирели»<sup>5</sup>.

Свирель — наиболее знаковый и отмеченный еще со времен Феокрита и Вергилия инструмент.

Он служил неизменным атрибутом пастушеской идиллии — суммы специфических мотивов из жизни героев, таких, как влюбленность, пение, особый «пастушеский» быт и пейзаж. В основе сюжетной композиции, как правило, находился любовный «конфликт» — состязание влюбленных пастухов в пении с последующей победой-наградой. Главное действующее лицо «нежной пасторали» — типичный герой идиллии: «он влюблен, он страдает, поет песнь той, которую любит и играет на сиринге» [6, с. 150]. Исполнение стихов-песен профессиональной древнегреческой буколки было неразрывно связано с сопровождением свирелью — пастушеской флейтой. В профессиональном искусстве она сменилась специально приглашаемыми флейтистами (или флейтистками), иногда и сам поэт играл в перерывах между декламируемыми поэтическими произведениями.

В музыкальном тексте клавирных сочинений Гайдна образ свирели проявляется через имитацию особенностей звучания и звукоизвлечения солирующей флейты, для которой характерен ряд типичных исполнительских клише. Встречающиеся в сонатах Гайдна характерные инструментальные клише часто воспроизводят *флейтовые итрихи* и способы звукоизвлечения — чередование коротких мотивов с типичной мелизматикой (форшлаг, трель, группетто), гаммы и фигурации в высоком регистре, трель («долгую» или «расшифрованную»), а также иные темброво-акустические приемы звучания.

Такого рода клише наблюдаем в пасторальном сюжете тематизма второй части Сонаты № 49 (3) *Es dur* (пример № 6), где свирельный «пастушеский» образ в контексте галантной пасторали воспроизводится *quasi*-флейтовыми звучаниями мелодии. Мелодический рельеф флейты, ее «печальный и томный стиль» создает особый тембровый пасторальный колорит.

«Кочующий образ» пастушеской свирели способствовал рождению особого элемента интонационной лексики пасторали — томных и изысканных хроматических восходящих и нисходящих последовательностей, также принадлежащих флейте (у Гайдна они чаще всего появляются в каденциях). В них выражается поэтическое восприятие нереальной действительности, свойственное пасторали, стремление уйти в царство мечты и безмятежности, «изящных грез». Подобные семантические фигуры (назовем их «*фигуры неги*») — излюбленные знаки-образы флейты-свирели в гайдновской пасторали. Эти интонационные обороты часто появляются в песнях Гайдна на соответствую-

щих словах: «нега», «лень», «благодать», «истома», включаясь затем в контекст инструментальной темы. Они вызывают соответствующие представления — атмосферу упоения и наслаждения красотами природы. Пространство (сельская природа) и время (лето, полдневные часы) обуславливают типичный для литературной буколки мотив: «как приятно в полдневный зной лежать в тени деревьев и предаваться сладкой дреме или игре на свирели».

Семантические «фигуры неги» в тематизме II части Сонаты № 49 (59) *Es dur* участвуют в создании особого колорита картины, который можно определить как «возвышенное созерцание, удаленное от земных страстей», «нега и безмятежность». Уместно предположить, что лига выставлена композитором здесь для логического выделения этой смысловой структуры. Артикуляция предполагает подчинение ее заданному автором значению, что достижимо при помощи неглубокого, без излишнего «нажима», *legato*.

Заметим, что *legato* Гайдна, соответствующее звуковому идеалу его времени, существенно отличается от звукового идеала барокко и романтизма: глубина звучания, прикосновения в исполнительских традициях классицизма была ограничена своеобразным пределом. Пафос и аффекты барокко уступают место «чувствительности», передаче тонких ощущений человека другого времени. «В каждую эпоху, — замечает по этому поводу С. Фейнберг, — господствует та или иная манера игры. Экспрессия, характерная для одного времени, может превысить меру выразительных средств, свойственных другой эпохе» [7, с. 54].

Кроме того, в тематизме сонаты в виде ситуативного знака, обозначающего время и место происходящих (или, скорее, созерцаемых) событий, звучит аллюзия менуэта, его размеренная поступь и узнаваемая ритмоформула. Медленный темп выступает своеобразным регулятором, который окрашивает идиллическую картину в меланхолические краски, лишая происходящее событийной действительности. Ее участники, скорее, наблюдают, неспешно созерцают, нежели совершают поступки или высказываются.

Другой вариант лексики образа свирели — «ленточное двухголосие» — не менее часто представлен в лирических эпизодах фортепианных сонат Гайдна. Семантическая фигура обязана своим происхождением прообразу дуэта свирелей, ставшего неотъемлемой частью буколической поэзии, а затем и лирики «галантного века».

Этот образ связан с содержанием лирических литературных произведений и выражен, прежде всего, наличием поэтического символа — дуэта влюбленной пары, определенного места действия, обязательного музыкального сопровождения пения «влюбленных пастухов». Диалог может быть представлен присутствием персонажей: чаще — двух влюбленных, (а иногда, возможно, и в виде тонкой ассоциации с формой так называемого «амбейного», то есть «переменного» пения соперничающих пастухов). Сцена порой разворачивается в различных стилевых окрасках (лирической, трагедийной или комической, с пародийным, насмешливо-ироническим оттенком).

Значение такой структуры закрепилось в условиях появления в текстах различных арий, романсов, дуэтов с характерной темой амурных отношений. Подобные знаки были понятны современникам Гайдна благодаря появлению их в опере, мадригале, кантате в ситуации, связанной первоначально со словами и действиями.<sup>6</sup>

Присутствие «ленточного двухголосия» обнаруживается и в вокальных произведениях самого Гайдна с характерным содержанием, например, в его песнях «Первый поцелуй», «Песня пастушки» и др. «Любовные» терции «ленточного двухголосия», включенные в лирический дуэт «дамы» и «кавалера», в галантной пасторальной сцене из второй части Сонаты № 52 (62) *Es dur* отражают безмятежное представление об идеальном бытии и возвышенных отношениях. Они «умеряют» патетические возгласы, смягчая их и придавая им оттенок легкой меланхолии. Интонации «звучания свирелей» в этом случае являются главным атрибутом сюжета галантной идиллии, фоновые же ситуативные знаки — аллюзия менуэта, скрытое звучание «знаков *corni*» («золотого хода» и «сигнала выдержанного тона») создают особую ауру пасторали — своеобразную элегическую «завесу», через которую наблюдающий созерцает идиллическую картину.

В данном случае выбор лексики в ее первичном значении соответствует установке на сюжетную ситуацию — любовный пасторальный дуэт. И хотя здесь нет персонажей и мы не наблюдаем прямого изображения героев в их «действии», все же инструментальный атрибут ситуации в виде знаков-образов музыкальных инструментов присутствует в контексте галантной идиллической сцены. Естественно, что в таком случае воспроизведение тембра инструментов дополняет и уточняет смысл музыкальной интонации, участвует в рож-

дении музыкальной темы как содержательной структуры текста.

Сцену идиллии, возникающую с помощью интонаций «любовных терций», символизирующих своеобразный пасторальный «дуэт двух сердец», можно наблюдать и в Сонате № 29 (44) *F dur*. Живописная картина созерцательной пасторали создается в данной сонате присутствием и иных семантических фигур — пунктирных фанфарообразных интонаций роговых сигналов, характерными ритмическими мотивами «галантных фигур», мерцанием «сигнального тона» в басу. Темп *adagio* преобразует активность фанфар, замедляет танцевальные движения, смягчает «роговость» сигнального тона. Ленточные структуры «знака пасторали» естественно включаются в эту идиллическую картину.

Интонации «ленточного двухголосия» формируют переносные значения звучащих свирелей и в теме II части Сонаты № 21 (36) *C dur* (т. 1—2 примера № 7). Появление их в начальном такте с дальнейшей диагональной проекцией в нижний голос сразу определяет основные образы идиллической картины и служит воплощению состояния гармонии, покоя и идеальной любви. Тембр солирующей флейты обнаруживается и в обильном декоре — мелизмах, диминуциях, стремительных пассажах и т. д. Важным для создания картины пасторали является и присутствие элементов пластического происхождения. Наиболее яркая из них — «галантная фигура», появление которой в конце каждой фразы придает изысканность и элегантность идиллическим событиям (т. 2, 4, 8).

Характерной иллюстрацией применения интонационной лексики, знаки которой вызывают представления о сцене музицирования, может служить тематизм Сонаты № 21 (36) *C dur* (пример № 8). Диалог (он может быть диалогом двух «соперничающих» свирелей-флейт) выражен полифоническими приемами, имитирующими «сердечную беседу».

Попеременное звучание двух флейт, символизирующее пасторальный «дуэт двух сердец», в заключительном разделе сливается в «примиряющихся любовных терциях». Определенный тип изложения — типичный для духовых инструментов регистр, чередование коротких мотивов, интонации «ленточного двухголосия» — позволяет утверждать, что знак, участвующий в воплощении идиллии, заключает в себе образы «свирельного» дуэта.

Оба звуковых плана в тематизме медленной части Сонаты № 20 (33) *c moll* представляют собой

знак-образ свирельного звучания (пример № 9). Характерное изложение верхнего голоса — «флейтовые» (замещающие свирель) короткие мотивы, украшенные трелями, — сопровождается параллельными терциями ленточного двухголосия. Изысканность ритмического «несовпадения» партий левой и правой рук, томность «кружащихся» хроматизмов в медленном темпе создают эффект неотчетливых, призрачных событий, невысказанных вопросов и невыраженных чувств.

Характерно для гайдновской пасторали изложение темы Сонаты № 6 (13) *G dur*, II ч., где свирельный образ представлен несколькими инструментальными клише — короткими характерными мотивами с мелизмами, «долгой» трелью, ленточным двухголосием. Тембр «звнящей» флейтовой трели, виртуозное начало которой смягчается медленным темпом, в сочетании со «сладкими терциями» ленточного двухголосия творит ауру идиллического пространства, наполненного особой чувственностью и негой.

#### ЗНАКИ-ОБРАЗЫ РОГОВЫХ СИГНАЛОВ И ФАНФАР

В медленных частях обнаруживаются и иные, связанные с образами других инструментов, семантические фигуры. Среди них наиболее распространен так называемый «знак *corni*»<sup>7</sup>. Эта семантическая фигура также имеет непосредственное отношение к сфере пасторали, и ее присутствие в музыкальном тексте важно для исполнительского воплощения стилистики произведения.

Роговые сигналы присутствуют в музыкальном тексте как «знаки природы», где валторна — инструмент, символизирующий их единство. «Золотой ход валторн» и его структурно-семантические разновидности в тематизме сонат Гайдна воспроизводят картинно-живописный образ через связь с сюжетами охоты и рогом как ее атрибутом.

«Золотой ход валторн» — своеобразная дань традициям классицистского века, в котором все самые лучшие чувства и деяния человека связаны с прекрасной природой как фоном, где разворачиваются любовные отношения «идеальных» и «благородных». Только рядом с ней человек той эпохи чувствует свое совершенство и свою «естественность». Природа галантных идиллических образов — мирная и «прекрасная», облагороженная, в ней нет ничего некрасивого, тривиального, обыденного.

Семантическая фигура рогового сигнала возникает на функциональном уровне гармонического чередования характерных аккордов доминан-

ты и тоники в соответствующих тональностях (*F dur*, *B dur*, *Es dur*). В своем основном виде знак *corni* («золотой ход валторн») — последовательности терции, квинты и сексты — почти не встречается в медленных частях гайдновских сонат (в отличие от быстрых частей, где его присутствие более определено). Но он все время присутствует в других смысловых и структурных модификациях: в *неполном виде* — как сочетание двух интервалов, как «мерцающий (повторяющийся) тон» или как выдержанный *звук-сигнал*. При этом он может быть то более узнаваемым в своем «обычном» облике (последовательности терции, квинты и сексты), то завуалированным в менее знакомых вариантах. Весьма распространены также различные сочетания разновидностей знака *corni*.

Частое появление «золотого хода» в тематизме медленных частей сонат Гайдна устанавливает стойкую ассоциацию: счастье любви мыслится в образе идиллии, в близости к природе, отсюда возникает пасторальная стилистика. Умиротворенный же, безмятежный пейзаж, как упоминалось, является неотъемлемой спецификой пасторали со времен древнегреческих буколик и римских идиллий, в которых восприятие и описание природы чаще всего дается с искренним восхищением ее красотами.

Знак *corni* в идиллических сценах почти обязателен, сочетание его со звучанием флейты — «пастушеской свирели» или со «звонкой цитрой» — усиливает живописный эффект пасторальной картины. Эти семантические фигуры настраивают на воспроизведение картинных сюжетов — галантных сцен на лоне природы или — косвенно — на определенные настроения, эмоции. С помощью подобных интонаций, путем установления связей через многообразные знаки «наведения внимания» (Б. Асафьев) формируется представление об образе, сосредоточенном в музыкальной теме, о содержании тех или иных смысловых сегментов. Поиск такого рода «кодов» (которые чаще всего не могут быть выражены в словесно-логической форме) конкретизирует и уточняет исполнительскую задачу.

Сигнальный повтор одного звука («мерцающий тон») — самый частый вариант знака *corni* в медленных частях сонат, однако, исполнителями в этих случаях он наименее «определяем», например, «мерцающий» тон в Сонате № 29 (14) *F dur* в нижнем голосе. Трудность, с которой сталкиваются пианисты в подобных случаях, — неумение найти штрих для исполнения этой характерной детали. В результате ей отводится роль «акком-

панемента», исполняющегося обычно «средним», бескрасочным звуком. Представив звучащее окрашенным тембром духового инструмента — ясным, «бархатным», как бы «мерцающим» в пространстве пленэра, исполнителю легче найти и технический прием для исполнения «знака *corni*». Его правильная артикуляция обусловит необходимую для образной ситуации звуковую краску, где «мерцающий тон» создает эмоциональное напряжение, наполняющее лирикой и поэзией условную галантную сцену. Несмотря на то, что тембр фортепиано никогда не будет тождествен тембрам других инструментов, осознание присутствия роговых звучаний обогатит звуковые поиски пианиста, придаст исполнению колористичность и красочность, а верность определения смысловой структуры уточнит стилистику.

Еще раз заметим, что неполные (а иной раз скрытые) варианты произнесения «тона» наиболее часто встречаются в тексте сонат; они не всегда сразу уловимы, и художественное воздействие их тонкое, не прямолинейное. Именно в таких едва уловимых деталях, в тонкости полутонов, зыбкости аллюзий и получает свое выражение «нежная» пастораль.

В тематизме второй части Сонаты № 52 (62) сочетаются две разновидности знака *corni* — *выдержанный тон* в басовом голосе и акустическая аллюзия «золотого хода» (параллельные сексты, квинты и терции в двух верхних голосах). «Валторновый» ход и завуалированный выдержанный «звук-сигнал» создают атмосферу радости общения с природой, упоения и красоты — атмосферу чувственную, но изящную, без преувеличений и патетики. В исполнительской артикуляции они требуют разного звукового воплощения, разграничения в динамике и штрихе.

Во второй части Сонаты № 49 (59) *Es dur* знак *corni* представлен в сочетании трех своих разновидностей, при этом он не выступает в своем полном виде, поэтому его действие в «эмоциональной» партитуре мало заметно, но от этого не менее впечатляюще. В партии левой руки звучит выдержанный тон и один из мелодических вариантов-аллюзий «золотого хода» (т. 1 примера № 6). Во 2-м такте он развернут в лексическую форму трезвучного сигнала. Во всех случаях знак выступает не в первоначальном

своем «сигнальном» значении — как «призыв к охоте», а как своеобразный «знак природы», и имеет лирическую окраску. Сочетание знака *corni* с грациозными «менуэтными» окончаниями вносит в лирику галантный оттенок.

Появляясь в разных обликах во многих сонатах Гайдна, знак *corni* создает определенное эмоциональное напряжение; присутствие его пронизывает текст как знак эмоциональной, психологической наполненности ситуации, что обуславливает и исполнительскую артикуляцию. Эмоциональное напряжение — отнюдь не в духе романтической эмоции: оно — тонкое, лиричное, галантно регламентированное, оно не может быть открытым, насыщенным. Нежелателен выход за звуковую грань, допустимую стилем: излишняя экспрессия интонирования «вносит добрую порцию агрессивности или сентиментальности» [85, с. 113].

Характерно появление «мерцающего тона» в заключительных разделах тем. *Quasi*-валторновые звучания создают пространственную перспективу и эффект восприятия близкого и дальнего плана, в чем проявляется живописная основа воплощения пасторальных образов. Звучание «роговых сигналов» в высоком регистре как бы раздвигает рамки живописной картины, наполняет



Клавесин XVIII века. Из коллекции  
Венского исторического музея искусств



«воздухом» сцену «галантного праздника» на лоне прекрасной природы.

Семантическая фигура «фанфары» участвует в создании образов придворного ритуала, рыцарского начала в галантной пасторали клавирной сонаты. Восходящие пунктирные интонации в теме Сонаты № 52 (62) *Es dur*, звучащие в *C dur*'е (тональность фанфары), рисуют облик такого рыцаря-кавалера и привносят в изложение театральные, сценический эффект (т. 2 примера № 10).

В семантическом наполнении лексемы «фанфары» присутствуют два элемента, которые проявляют себя как по отдельности, так и в сочетании — пунктирная ритмическая основа и выстроенность по звукам трезвучия. В тематизме Сонаты № 50 (60) *C dur* обнаруживает себя характерный фанфарный пунктир (пример № 11, т. 2), звучащий как отдаленный призыв, определяя пространственность пасторальной картины.

В тематизме Сонаты № 42 (56) *D dur* (пример № 12) интонации с характерным пунктиром, выстроенные по звукам трезвучия, становятся основой своеобразного монолога, придавая рыцарский, возвышенный «тон» высказыванию. И в том, и в другом случае воинственность, активная действенность «фанфары» преобразуется медленным темпом. В этой ситуации она воплощает блеск и аристократичность идиллических картин.



Музыкальная гостиная во дворце Эстергази

Таким образом, одним из способов воплощения пасторали в фортепианных сонатах Гайдна является формирование восприятия идиллии через ее музыкальные атрибуты — образы типичных для ситуации пасторали инструментов. Они, в свою очередь, непосредственно связаны с поэтическими, живописными, театральными и другими «внемusикальными» источниками. Осознание таких связей значительно расширяет и стилистически конкретизирует восприятие гайдновской музыки, а расшифровка этимологии значений семантических фигур уточняет постановку исполнительской задачи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Информацию об этом см.: Лаборатория музыкальной семантики: аннотированный библиографический указатель / Уфимская государственная академия искусств. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Уфа, 2007.

<sup>2</sup> Одним из первых исследование механизмов типизации «интонационных стереотипов» начал М. Арановский, впоследствии обозначив их как проблему музыкальной лексикографии. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. Техника семантического анализа музыкальной темы представлена в монографиях Л. Шаймухаметовой, см.: [8; 9]. Один из первых обзоров проблемы становления теории значений в изучении музыкального языка принадлежит Г. Тараевой. См. подготовленные ею изд.: Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка: обзорная информация / Гос. библиотека им. В. И. Ленина. — М., 1988. — Вып. 1; Проблемы музыкальной семантики // Там же. — Вып. 2. По данной проблеме

см. также: Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. — 1985. — №9. — С. 59—66; Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего образования: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1977. — С. 86—108.

<sup>3</sup> Двойная нумерация сонат приводится: первая цифра — по каталогу А. ван Хобокена (*Hoboken A. van. Thematische-bibliographisches Werkverzeichnis*. — Mainz, 1957), вторая цифра — по изданию: *Haydn J. Samtliche Klaviersonaten / Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken / Hrsg. von Crista Landon / Fingersätze von Oswald Jonas*. — Wiener: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica.

<sup>4</sup> Здесь и далее примеры приводятся по так называемому «Венскому уртексту» сонат Гайдна под редакцией К. Лэндон (*Haydn J. Samtliche Klaviersonaten / Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken / Hrsg. von Crista Landon /*

Fingersatz von Oswald Jonas. — Wiener: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica).

<sup>5</sup> Основная терминология заимствована из работ Л. Шаймухаметовой [8; 9]. Автор отмечает, что интонационные формулы «знака свирели» сформировались в музыкальных текстах через имитацию тембров деревянных духовых инструментов и их связь с внемузыкальными представлениями — литературными, живописными, театральными.

<sup>6</sup> Отметим, что так называемое «ленточное голосоведение», как и любой музыкальный знак, способен выполнять и

грамматическую, и семантическую функции. Например, в трио-сонате ленточное голосоведение далеко не всегда является элементом пасторального языка, а проявляет себя как грамматическая формула — дублирование голосов двух инструментов (сольных или аккомпанирующих). Подобным примером совпадения внешних признаков грамматики и семантики может служить лексема «фанфары», в основе которой — движение по звукам трезвучия, хотя, как известно, не всякое трезвучие должно быть «фанфарой».

<sup>7</sup> Термин Л. Шаймухаметовой. Подробно о семантике и структуре роговых сигналов («знаков *cogni*») см.: [9].

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Соната № 50 (60) C dur, II ч.

Adagio

Пример № 2

Соната № 39 (52) G dur, II ч.

Adagio

## Пример № 3

## Соната С dur № 48 (58), II ч.

90 Adagio

94

## Пример № 4

## Соната № 52 (62) Es dur, II ч.

38 Adagio

41

45 *crescendo*

## Пример № 5

## Соната Es dur № 49 (59), II ч.

116 Adagio e cantabile

120

## Пример № 6

Соната № 49 (59) Es dur, II ч.

Adagio e cantabile

## Пример № 7

Соната № 21 (36) C dur, II ч.

Adagio

## Пример № 8

Соната № 21 (36) C dur, II ч.

Adagio

## Пример № 9

## Соната № 20 (33) c moll, II ч.

Andante con moto

## Пример № 10

## Соната № 52 (62) Es dur, II ч.

Adagio

## Пример № 11

## Соната № 50 (60) C dur, II ч.

Adagio

Пример № 12

Соната № 42 (56) D dur, II ч.

**Andante con espressione**

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асфандьярова А. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Гайдна / УГАИ им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2006.

2. Асфандьярова А. О способах воплощения медузета в фортепианных сонатах Гайдна: очерк / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. — (В помощь слушателям ФПК).

3. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна: методическая разработка / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2001. — (В помощь слушателям ФПК).

4. Мокульский С. О театре / сост. и ред. Н. Литвиненко. — М.: Искусство, 1963.

5. Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова / УГАИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГАИ, 2004.

6. Попова Т. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981. — С. 96—177.

7. Фейнберг С. Пианизм как искусство. — М.: Классика-XXI, 2003.

8. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания, — М., 1999.

9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.

### **Асфандьярова Амина Ибрагимовна**

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



## ABSTRACTS

SMIRNOVA N. M.

### NOTATED MUSIC TEXT AS MUSICAL SCORE FOR THE PERFORMER

The problems of musical interpreting of some authorial music scripts are considered in the article. Special attention is paid to general characteristics of pre-classical music texts, to tempo and metro-rhythmic peculiarities of L. Beethoven's compositions, to various artistic means of deciphering R. Schumann's scripts and to J. Brahms' piano pieces texture analysis.

urtext of Haydn's piano sonata by the performer. A prominent place in the sonatas is occupied by the pastorelle.

The intonational vocabulary of the pastorelle is grounded in several groups of semantic figures, which are migrating from text to text. Among them there can be pinpointed sign-figures of the antique lyre; sign-figures of the shepherd's pipe; sign-figures of the horn signals and «tantara», which stand for themes of hunt, of gallant amusements and amorous scenes, as it common for the stylistic of the 17th-18th centuries.

ASFANDJAROVA A. I.

### SIGN-FIGURES OF MUSICAL INSTRUMENTS AGAINST THE ARTISTIC CONTEXT OF JOSEPH HAYDN'S PASTORELLE SONATAS

The author of the article applies the method of semantic analysis and practically illustrates some instances of an adequate way of reading the original

