

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

И. А. СТРЕЛКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЕДЛЕННЫЕ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Изучение классических сонат, предусматриваемое курсом общего фортепиано, занимает важное место в системе подготовки музыканта-профессионала. Программными требованиями оговаривается наличие в репертуаре соответствующих произведений крупной формы – как правило, быстрых частей сонатных циклов Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Медленные части указанных сонат включаются в учебный репертуар гораздо реже, хотя их высокие художественные достоинства и доступность изложения заслуживают более пристального внимания со стороны педагогов.

На факультетах, где уровень фортепианной подготовки студентов довольно высок, подбор репертуара и его качественное исполнение не вызывают особых затруднений. Иная картина складывается на факультетах, где технические возможности студентов зачастую не позволяют исполнять подвижные части сонат в надлежащих темпах, из-за чего «разваливается» форма, утрачивается подлинный дух музыкальной классики. Это – одна из основных причин заметного сужения круга произведений крупной формы, используемых в учебном процессе.

Медленные части фортепианных сонат В. А. Моцарта могут служить альтернативой быстрым сонатным *allegri*, так как многие из упомянутых медленных частей написаны в сложной форме с элементами сонатности¹. Кроме того, следует учитывать: при всём разнообразии творческого наследия Моцарта, им создано немного фортепианных произведений малой формы. Медленные части моцартовских сонат могут восполнить этот «пробел» в качестве развёрнутых кантатенных пьес.

При изучении общего курса фортепиано студенческие представления о художественно оптимальном звучании конкретного произве-

дения зачастую не совпадают с фактической их реализацией на инструменте. Указанные трудности подстерегают как недостаточно подготовленных учащихся, чьи достижения в пианистической сфере заведомо скромны, так и весьма квалифицированных музыкантов, отличающихся широтой кругозора. Основной причиной этого несовпадения является чрезмерная концентрация на технической стороне исполнения в ущерб вдумчивой работе со звуком. Музыкальная ткань медленных частей моцартовских сонат безусловно благоприятствует глубокому проникновению в смысловой подтекст сочинения. Интерпретатору предоставляется возможность сосредоточенно вслушаться в музыкальный материал, проинтонировать его, должным образом темброво окрасить звучание, не «оглядываясь» на виртуозные трудности. Стилистический анализ различных выразительных средств, начиная с мельчайших деталей нотного текста, позволит студенту конкретизировать интуитивное восприятие образного строя произведения. Такого рода «предварительные операции» должны сопровождаться использованием ранее полученных знаний по истории музыки, гармонии, инструментоведению. Решение технических проблем будет опираться на чёткое представление о конечном звуковом результате, а медленный темп создаст благоприятные условия для реализации исполнительского замысла.

Близость фактуры фортепианных сонат Моцарта оркестровому изложению, сама инструментально-игровая природа моцартовской музыки позволяют уподобить изучаемый нотный текст «клавиру-дирекциону» квартетного, симфонического или оперного произведения, своеобразному «инструментальному театру». Восприятие моцартовской фактуры в русле «воображаемой оркестральности», с под-

чинением интонационно-тематических компонентов музыкальной ткани игровой логике [5, с. 230], – наиболее продуктивный путь освоения упомянутых сонатных форм. Предлагаемые параллели с оперным действием или инструментальной программностью дают исполнителю некий ключ к постижению истоков тематизма и образности в творчестве Моцарта, пробуждают слуховое воображение – способность мысленно слышать «голоса» различных инструментов и их сочетания. Рассмотрение медленных частей сонат в подобном контексте, несомненно, заинтересует студентов оркестрового факультета – струнников, духовиков, исполнителей на народных инструментах, чья профессиональная деятельность связана с навыками партитурного слышания музыкальной ткани, расширяющего ассоциативно-слуховой опыт.

Генетическая связь фортепианной музыки Моцарта с его оперным и симфоническим творчеством, развивавшимся в русле традиций классической эпохи, отмечается многими исследователями. Так, В. Конен подчёркивает, что «...в творчестве Гайдна и Моцарта интонационный строй эпохи облекается в ту стройную, идеально соответствующую ему выразительную форму, которая ознаменовала рождение классической сонаты–симфонии» [2, с. 18].

Согласно представлениям современной музыкальной науки, интонационный строй моцартовской эпохи характеризовался определёнными сопряжениями устойчивых мелодических оборотов, сформировавшихся в недрах оперы. Эти сопряжения обуславливались типизацией образов и сюжетов в оперных постановках, порождаемой требованиями классической эстетики – «творить по правилам». Популярность оперных театров способствовала необычайно широкому распространению узнаваемых интонационных типажей, а поэтические тексты и сюжетные стереотипы закрепляли в общественном музыкальном сознании упомянутый «фонд» образов-символов.

В инструментальной музыке XVIII века выработывается определённая система выразительных средств, в основе которой – конкретная образность и театральность, произрастающие из оперы. Не ограниченная сценическими условиями инструментальная музыка обладает большей свободой в обработке исходного материала, большей обобщённостью в выборе средств, подчиняясь уже собственным жанровым законам. Господство мелодического начала в симфонической музыке классиков, родство соответствующего тематизма со структурой и фактурой оперных арий и «ещё более значи-

тельная, родовая связь» с кругом образов трагической скорби, возвышенной героики, жанрово-комическими и нежно-чувствительными типажими [2, с. 108] – всё это относится и к содержательно-смысловой стороне фортепианных сонат Моцарта. Вышеизложенное позволяет рассматривать медленные части указанных сонат как фрагменты или эпизоды условного театрально-инструментального действия, «зашифрованного» в нотном тексте. Опираясь на выявляемые знаковые и смысловые формулы, благоприятствующие словесному выражению содержания конкретного произведения, исполнитель может приблизиться к интерпретации изучаемого музыкального текста.

Образная сфера вторых частей сонат – это, как правило, художественный мир лирических героев, которым присущи те же черты, что и аналогичным оперным персонажам: преувеличенная чувствительность, патетичность, благородство, изящество, галантность. Прекрасные образцы подобного рода находим в первых частях сонат №№ 5 (KV 283), 6 (KV 284), 7 (KV 309), а также во второй части (Andante) сонаты № 1 (KV 279), написанной в сонатной форме². Рассмотрим её более подробно, опираясь на театрально-игровые и инструментальные ассоциации в процессе выявления сюжетных мотивов и линий.

Как и в опере, интонационно-тематический «портрет» героини «формируется» на протяжении всего произведения. В качестве её «репрезентативной арии» может выступать любой элемент музыкальной ткани (тема, краткий мотив-интонация, мелодический оборот, фактурное клише) или композиции (один такт, предложение, период). В данной сонате «героиня» представлена тематическим материалом двух разделов – главной и связующей партий (тт. 1–10). Общее пластическое движение, в меру подвижное и грациозное, проистекает из жанрового сплава менуэта и сицилианы. Гармонический эффект терцовых подголосков является неременной чертой народно-бытовой полифонии. Движение мелодической линии по аккордовым звукам, простые гармонические созвучия (тт. 1–6), мягкие и, вместе с тем, настойчивые терцовые обороты (тт. 3–5) – все указанные выразительные средства характерны для интонационного «облика» субретки.

В тематизме главной и связующей партий обнаруживаются ярко выраженные параллели с оперной «арией-жалобой»: повтор одного тона (т. 1), нисходящие скачки (тт. 2, 4), секундовые задержания. Однако мажорный лад, появление утвердительных интонаций на *f* (тт. 7–8) придают душевному состоянию «персонажа»

своеобразную «окраску» – данная «героиня» во все не привыкла жаловаться и постарается выйти победительницей из сложной ситуации.

Фактура главной и связующей партий чётко дифференцирована: мелодическую линию – «жалобу героини» – сопровождает сначала ворчливый «говорок» триолей, затем краткие октавные реплики (тт. 7–8). В операх частым собеседником субретки является буффонный бас. Если представить мелодию и аккомпанемент как дуэт двух «партнёров», наделяемых различной сценической функцией, то индивидуальность голосов предстанет вполне очевидной. Указанные партии можно «инструментировать», подобрав соответствующие тембровые краски.

Ю. А. Фортунатов в лекции «Оркестр Моцарта» отмечает: «Оркестровка, которую создавал Моцарт, прежде всего определяется тем, что она заставляет задуматься: а зачем это и каков смысл того или иного инструмента, что он должен делать в партитуре (ну, как реальное действующее лицо, допустим, драмы или комедии)?» [6, с. 60]. Далее цитируемый автор приводит интересное высказывание Б. Л. Яворского: «...у Моцарта струнные – это всегда “что”, а деревянные – это скорее “как”, “при каких обстоятельствах” и “каким образом”. Деревянные или медные служат для характеристики момента, характеристики обстановки, а струнные – это собственно тематизм, который в смысле тембра почти нейтрален» [6, с. 62].

В оперных спектаклях появление на сцене субретки часто сопровождается звучанием гобоя, поэтому в главной партии *Andante* представляется уместной имитация печального тембра этого духового инструмента при исполнении темы верхнего голоса на фоне фигураций аккомпанирующих струнных (альт, виолончель). С упомянутой «оркестровкой» соотносятся ясное, певучее, с небольшой атакой кончиков пальцев и не слишком громкое интонирование мелодии правой рукой и легатное, но отчётливое произнесение триолей левой при минимуме педали. Расшифровка форшлагов (т. 1) за счёт основного звука с лёгким подчёркиванием задержания придаст некоторую настойчивость «просящей» интонации секунды *си – до*.

Связующая партия – это начало диалога «субретки» и баса: последний отвечает категорическим «нет» на все просьбы «героини» (тт. 7–9). В этом эпизоде можно представить терцовые ходы верхнего голоса как дуэт гобоя и кларнета, что позволяет воссоздать параллельное развёртывание двух линий и оттенить неожиданные смены динамических оттенков тембровыми «штрихами». Исполнителю следует обратить внимание на артикуляционные особенности

мотивного строения мелодии, а также чёткое снятие октав перед паузами и штрих *portamento* в октавном ходе баса (т. 8).

Побочная партия – наиболее развёрнутая в экспозиции (тт. 11–26). Она содержит два раздела, на протяжении которых театрально развивающееся действие заметно драматизируется и приводит к конфликтному столкновению двух основных «фигурантов» сюжетной линии. В первом разделе половинные ноты *соль* с форшлагами, взятыми на сильную долю, повторяют в увеличении интонационную фигуру начала главной партии (тт. 11–13), но характер звучания резко меняется. Здесь уже «гневные» возгласы «героини» сдерживаются «успокаивающим» триольным движением сопровождающих голосов. Резкие динамические контрасты в этом фрагменте можно усилить запаздывающей pedalю, взятой на основной тон (после украшения) и снимаемой на вторую долю. Восходящее движение восьмых в правой руке (т. 14) должно быть сыграно без *crescendo* и с небольшой цезурой перед сильной долей следующего такта – тогда исполнителю удастся ярче оттенить внезапное появление *f* (т. 15). Для того, чтобы придать тембровое разнообразие этому построению, можно представить, как в звучание струнной группы неожиданно вторгаются духовые инструменты – валторна, гобой.

Хроматический «виолончельный» ход в басу подводит ко второму разделу побочной партии (тт. 18–26). Здесь верхний голос (партия «субретки») теряет свою напевность и лидирующее положение; на первый план выходит интонационный материал, связанный с буффонным «персонажем» (тт. 22–25): короткие мотивы, похожие на грозные восклицания (ход октав в басу воспринимается попарно из-за чередования *f* и *p*), повторения одного и того же звука, уплотнение звучности дополнительными «оркестровыми» голосами. В этом разделе фактуру сложно разделить на мелодию и аккомпанемент. Партии обеих рук представляются равноправными, но ситуативно верх берёт партия баса: его восходящие секундовые интонации приходятся на основные доли такта, а реплики «героини» становятся краткими, прерывистыми – она словно подчиняется приказу (или делает вид, что подчиняется). В этой сценке «пререканий» двух подразумеваемых персонажей прямая педаль, взятая на *f*, усилит динамический и регистровый контраст. В момент короткого затишья – «перемирия» (т. 20) – необходимо провести на *p* четыре голоса, подобрав для каждого свою инструментально-тембровую окраску: певучие средние голоса – звучащие в терцию гобой и кларнет, верхний – выразительные

«вздохи» скрипки и мягкая реплика фагота в басу. В партии правой руки секундовые попевки верхнего голоса не должны сливаться с четвертными нотами среднего – в противном случае исчезнет нужная интонация.

Временное согласие «сторон» неожиданно прерывается ярким взрывом эмоций (т. 21): «действующие лица», продолжая спор, словно поменялись ролями. Теперь решительные высказывания «героини» подчёркнуты короткими, взятыми на сильную долю форшлагами, а «бас» лишь вторит ей. Но вот ведущий голос начинает звучать реже, слабее на фоне «примирительных» аккордов в левой руке, имитирующих трио валторн. Они должны быть сыграны чётко и слаженно; здесь рекомендуется использовать очень лёгкую полупедаля (тт. 22–25).

Заключительная партия представляет собой краткое «инструментальное» завершение экспозиции. Его драматургическая функция состоит в том, чтобы еще раз утвердить «тезис» главной партии, поэтому данный фрагмент должен прозвучать динамически более ярко. Следует отметить, что трели в упомянутом эпизоде исполняются с основного тона (тт. 26–28).

В разработке, на протяжении которой варьируются тематические элементы главной партии, происходит углубление лирического начала. Звучание мелодии в относительно высоком регистре придаёт ей удивительную женственность и хрупкость. Здесь *f* должно быть скорее звонким, нежели громким. В этом небольшом ариозо «героини» раскрываются её душевные переживания – отклик на предыдущие события. Интересно представлена модуляция из мажорной сферы в минорную путём постепенной трансформации гармонической основы и характера звучания мелодической линии. Постоянно повторяющаяся нота *соль* в мелодии сначала уверенно и ярко звучит как квинта до-мажорного трезвучия, затем чуть менее ярко – как прима доминантовой тональности, и уже совсем робко – как прима субдоминанты к ре минору. Новая тональность «пытается» закрепиться, но каждый раз на сильную долю такта вместо ре-минорной тоники вводится на *f* доминантовый септаккорд, воспринимаемый подобно диссонирующему «вторжению», прерывающему плавное течение лирической музыки. В такте 37 вместо ожидаемого разрешения в ре минор возникает уменьшённый септаккорд к *соль* минору (прерванный каданс), и с появлением последнего завершается «сольный» эпизод в разработке. Следующая за ним «инструментальная» связка – каденция (тт. 38–42) – подготавливает вступление основной тональности. Здесь общее развитие как бы приостанавливается: переключки

разных голосов («инструментов») и нарочитое «кружение» на *соль*-минорном арпеджио создают иллюзию неуверенных поисков главной тональности – Фа мажора.

В разработке примечательны выразительные штриховые и артикуляционные моменты, на которые следует обратить внимание: *staccato* в тактах 29, 33, 35 выполняет функцию акцента, а не сокращения длительности звука (об этом подробнее см.: [1, с. 329]), в тактах 38–39 лиги в правой руке должны быть короче по отношению к левой. В небольшой каденции (т. 42) шестнадцатые длительности форшлага исполняются *legato*, а две последующие ноты – *non legato*.

В репризе обнаруживаются интересные перестановки тематического материала – своеобразные игровые «перверсии» в духе оперных сюжетных «путаниц». Так, вместо связующей партии в тактах 48–49 проводятся мотивы из побочной (см. тт. 22–24 экспозиции), а перед заключительной партией почти целиком излагается связующий эпизод из экспозиции (тт. 68–71 в репризе). Нельзя не согласиться с мнением А. Эйнштейна об этом сочинении: «...здесь ничто не повторяется механически... преобразуется материал непрерывно, изменения касаются любой детали, например, динамики в *Andante*, которое во всём остальном кажется типично “итальянским”» [8, с. 32]. Частая смена динамических оттенков, характерная для указанной части Сонаты, может доставить некоторые затруднения исполнителю, вызвав у него желание «сгладить» контрасты, однако делать этого не следует – лучше поискать различные варианты выразительного «преподнесения» этих контрастов.

Необходимо упомянуть и о выборе правильного темпа. Современные представления о быстрых и медленных темпах несколько отличаются от принятых в XVIII веке: медленные тогда трактовались подвижнее, а быстрые – сдержаннее. *Andante* из моцартовской Сонаты № 1 относится к группе умеренно спокойных темпов, причём слишком медленное исполнение представляется нежелательным как противоречащее танцевально-пластичному характеру движения, привносимому жанровыми «формулами» менуэта (трёхдольность, расчленённость мотивов, «приседания» на сильную долю) и сицилианы (триольное деление четвертей). Излишне подвижный темп чреват суетой в передаче мелких деталей текста и тонкостей нюансировки.

Изумительное по красоте и глубине переживаний *Andante* из Сонаты № 2 (KV 280) раскрывает внутренний мир лирической «героини». Основой сонатной формы указанной части³ являются две темы, контрастные по объективным

признакам: жанровые истоки (главная партия – сицилиана, побочная – ария), лад (соответственно минор – мажор) и фактура (имитационно-подголосочная, гомофонно-гармоническая), – однако весьма органично дополняющие друг друга в рамках «сюжета». Главная партия – своего рода «инструментальная» интродукция, в которой представлены образ «героини» и ситуация, в которой находится данный «персонаж». Побочная партия – сольное высказывание «героини».

Тематизм главной партии сочетает в себе образно-смысловые черты, присущие двум разноплановым женским оперным амплу, и подобный «...сплав различных значений, существование различных уровней в структуре содержания вообще характерны для музыкального языка Моцарта» [7, с. 149]. С одной стороны, ритмический рисунок сицилианы, терцовые удвоения мелодических попевок – явные признаки простонародного «персонажа», с другой, – замена умеренного темпа сицилианы более медленным, утяжелённая подголосками фактура, скорбные и, вместе с тем, властные интонации верхнего голоса позволяют предположить, что не всё в этой музыкальной характеристике так однозначно. На первый взгляд, прослеживается вполне традиционная оперная сюжетная коллизия, когда одна героиня выдаёт себя за другую («госпожа» переодета в одежду «служанки»), но в данном случае речь может идти не о легкомысленной театральной любовной интриге, а, скорее, о драматической ситуации, в которой оказалась глубоко и искренне страдающая условная «героиня».

Одно из подтверждений этому – выбор тональности. В XVIII веке фа минор считался родственным ре минору (одноимённый минор к параллели) – тональности скорби и смерти у Моцарта. В первых же тактах использован авторский «знак скорби», нередко сочетаемый с фа минором в произведениях Моцарта, – нисходящий ход *фа–ми–бемоль–ре–бемоль–до* (тт. 2–3). Ритмический рисунок фактуры – триольное движение восьмых в медленном темпе – в подобных бемольных тональностях связывался с воплощением идеи таинства смерти, покорности судьбе (об этом подробнее см.: [7, с. 234]). Вместе с тем, здесь присутствуют и элементы иной сферы – любовной. Гармоническая формула T–II₆–D (тт. 1–3), опора на квинту тонического трезвучия (тт. 1, 3, 5, 7) являлись в XVIII веке элементами семантики «любви земной». Черты хоральности – аккордовая фактура, скупая мелодическая линия – относились к «любви возвышенной», скрепляемой священными узлами брака [7, с. 196]. С этими же мотивами

связан и способ репрезентации тематического материала главной партии: развёртывание ядра – ритмоинтонационной формулы (т. 1) – с помощью секвенций, имитаций, расширений (прерванные кадансы).

Фактурный склад главной партии – ярко выраженное «инструментальное» четырёхголосие, которое можно представить в звучании струнного квартета. Это позволит рельефно показать протяжённость горизонтальной линии в проведении голосов, их тембровую созвучность. Другой вариант связан с интерпретацией данного раздела подобно квартету духовых – например, гобоя, кларнета, валторны, фагота. Духовые инструменты у Моцарта, как известно, по универсальности не уступают струнным, а в его операх ансамбль деревянных и медных инструментов нередко используется для характеристики обстоятельств или момента действия. Кроме того, появление на сцене «серьёзной» героини зачастую сопровождается звучанием кларнета.

При любом варианте интерпретации представляется несомненным одно: применение красочных возможностей фортепиано в целях тембровой дифференциации голосов способствует рельефному показу «оркестрового» многозвучия фактуры и более выразительному исполнению *Andante*. Педаль здесь должна применяться как вспомогательное средство, поддерживающее аккордовую вертикаль в начале каждого такта.

Между главной и побочной партиями отсутствует переход – связующий раздел, и только паузы на фермате отделяют одну тему от другой. В побочной партии «героиня» показана в ином состоянии – несломленной и горящей желанием действовать. Стилистика упомянутого высказывания перекликается с оперной «арией мести»: мажорный лад, использование кварто-квинтовых интонаций в мелодии, преобладание восходящего движения, небольшая «колоратурная» каденция (тт. 19–20). Присутствует здесь и характерная для подобных арий ритмическая формула, но в более смягчённом, триольном варианте (тт. 9, 11). Подобная ритмика во времена Моцарта имела определённый смысловой подтекст и расшифровывалась как биение сердца, душевное волнение. Такая семантика вполне соответствует избранной сюжетной линии – «героиня» повествует о чём-то сокровенном. Примечательно, что побочная партия сразу начинается в параллельном *Ля–бемоль* мажоре, но тоника в мелодии опирается на доминантовый устой в сопровождении (звук *ми–бемоль*), что вызывает ощущение незавершённости,

поиска опоры и разрешения в тонику. Последняя в основном виде утверждается только при завершении побочной партии.

Преобладание декламационных оборотов в мелодии, сочетание размеренной ритмической пульсации с фигурами вопроса (восходящие секунды в тт. 9–10) и восклицания (восходящие кварты в тт. 11–12) требуют выверенного исполнения. Отчётливое произнесение мотивов, прерываемых паузами, их краткость и, вместе с тем, почти вокальная напевность – всё это не должно помешать объединению фраз в протяжённые построения. Кроме того, необходимо обратить внимание на штрих *staccato* перед каденцией (тт. 17–18): он не должен быть слишком острым, учитывая напевно-декламационный характер темы. Форшлагги в тактах 19–20 исполняются как шестнадцатые за счёт длительности основного тона.

Партии левой руки в упомянутом разделе отведена аккомпанирующая роль. Арпеджированные фигурации, сопровождающие мелодическое *solo* верхнего голоса, следует исполнять *legato*, но чётко артикулируя, что ассоциируется с игрой на струнных инструментах. Выразительность побочной партии требует искусной педализации – короткой, не слишком глубокой и распространяемой только на опорные доли. Такая трактовка педали поможет сохранить размеренность аккомпанемента, гибко проинтонировать мелодию и сгладить контраст между звуками, взятыми на педали и без неё. Паузы в мелодии приобретут большую выразительность, если слегка сократить предшествующие им ноты, причём руку лучше снимать раньше, чем педаль. Это придаст исполнению подобающую трепетность благодаря «звучащим» паузам.

Краткая заключительная партия (тт. 21–24) объединяет в себе главные ритмические формулы экспозиции и носит характер «инструментального» завершения, сыгранного, к примеру, струнным ансамблем (чему способствует аккордовое изложение). Необходимо обратить внимание на штриховые несовпадения в партиях правой и левой рук (мотивы, обозначенные нюансом *p*, – см. тт. 21–23).

Лаконичная разработка (тт. 25–36) в основном строится на материале главной партии. В соответствующем фактурном решении прослеживается «оркестровое» начало: сольное и ансамблевое звучание деревянных духовых инструментов на *p* (тт. 25, 27), взрывное *tutti* оркестра на *f* (тт. 26–28), сменяющееся печальным диалогом струнных (тт. 29–32).

Состояние скорби в начале разработки усиливается за счёт неопределённости тонального

плана, уменьшённых гармоний, краткости и прерывистости звучания тематических мотивов. В дальнейшем это состояние усугубляется появлением си-бемоль минора – тональности, ассоциируемой с образами боли, отчаяния, – и нового тематического материала, построенного на секундовых интонациях. К однополосной мелодии добавляются имитирующие её подголоски, образуя многоголосную ткань. Хаотическое, на первый взгляд, «кружение» шестнадцатых нот в разных голосах имеет скрытую направленность: в линии баса завуалированно воспроизводится ещё одна риторическая фигура – «жестковатый ход» (*passus duriusculus*) – нисходящее движение по хроматическим звукам си-бемоль – ля-бемоль – ля-бемоль – соль – фа-диез (тт. 29–31). В барочной символике «звукового пространства» упомянутая фигура являлась знаком страдания, скорби, нисхождения в ад (см.: [7, с. 143; 3, с. 102]).

Развитие скорбных мотивов приводит к ложной репризе – появлению темы главной партии в до миноре, тональности «мрака» у Моцарта.

Дальнейшее изложение главной партии в основной тональности несколько сокращено по сравнению с экспозицией, но образный характер остался прежним. Изменения затронули в основном побочную партию: здесь она несколько расширена, утверждается минорный лад, обновляется интонационный строй, особенно в начале (тт. 43–46). Настойчивое повторение одного звука, «снижающие» секундовые интервалы, задержания, общее нисхождение в мелодической линии – всё это указывает на иной круг эмоций: «арию мести» сменила «ария жалобы».

В каденции, завершающей *solo* (тт. 53–56), возрастает роль «колоратурного» начала, усложняется гармония, вводятся хроматизмы и резкие перепады динамики. По существу, это кульминация части – в ней переплелись гнев и страдания «героини». Заключительная партия не претерпевает фактурных и интонационных изменений.

Как показывает практика работы со студентами, воображаемая «оркестровка» интонационно-тематических компонентов фактуры, целенаправленные сопоставления с известными оперными персонажами помогают активизировать внутренний слух, всколыхнуть фантазию и по-новому осветить весь процесс исполнительского освоения классической сонаты. В поисках необходимого звучания студент будет осознанно прибегать к использованию различных фортепианных красок и, опираясь на собственный слуховой опыт, выстраивать интересную и убедительную интерпретацию музыкального произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, вторые части сонат №№ 1 (KV 279), 2 (KV 280), 3 (KV 281), 9 (KV 311), 12 (KV 332) можно рассматривать как «полноценные» сонатные формы; №№ 10 (KV 330), 11 (KV 331), 19 (KV 576) изложены в трёхчастной форме с чертами сонатности.

| | | | | | | | | | |
|--------------|------------|---------|----------|----------------------------|----------|----------|----------|----------|----------|
| ² | Экспозиция | | | Разработка | Реприза | | | | |
| | Г. п. | Св. п. | П. п. | З. п. | | Г. п. | Св. п. | П. п. | З. п. |
| | т. 1–6 | т. 6–10 | т. 11–26 | т. 26–28 | т. 29–42 | т. 43–47 | т. 48–49 | т. 50–72 | т. 72–74 |
| ³ | Экспозиция | | | Разработка, ложная реприза | | Реприза | | | |
| | Г. п. | П. п. | З. п. | | | Г. п. | П. п. | З. п. | |
| | т. 1–8 | т. 9–21 | т. 21–24 | т. 25–32 | т. 33–36 | т. 37–42 | т. 43–57 | т. 57–60 | |

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бадюра-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. М., Музыка, 1972. 372 с.
2. *Конен В.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 350 с.
3. *Ланге В.* О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: сб. трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. Вып. 125. С. 97–110.
4. *Ливинцева С.* Стиль фортепианных сонат В. А. Моцарта как дидактическая проблема: дипломная работа. Ростов-на-Дону, 2000. 104 с.
5. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
6. *Фортунатов Ю.* Оркестр Моцарта // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории исполнительства: сб. науч. тр. М.: МГК им. П. Чайковского, 1998. Вып. 22. С. 51–66.
7. *Чигарёва Е.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 280 с.
8. *Эйнштейн А.* О клавирных сонатах Моцарта // Как исполнять Моцарта. М.: Классика-XXI, 2003. С. 27–41.

REFERENCES

1. *Badura-Skoda E. i P.* Interpretatsiya Motsarta: Kak ispolnyat' ego fortepiannyye sochineniya [Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Compositions]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 372 p.
2. *Konen V.* Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovaniy klassicheskoy simfonii [The Theatre and the Symphony. The Role of the Symphony in Forming of the Classical Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 350 p.
3. *Lange V.* O roli semanticheskogo analiza v interpretatsii muzykal'nykh proizvedeniy [About the Role of Semantic Analysis in the Interpretation on Musical Pieces] // Voprosy optimizatsii uchebnogo protsesssa v muzykal'nom vuze [Issues of Optimization of Educational Process at Musical High School]. Collected Articles. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1993. Vol. 125. P. 97–110.
4. *Livintseva S.* Stil' fortepiannykh sonat V. A. Motsarta kak didakticheskaya problema: diplomnaya rabota [The Style of Piano Sonatas by V. A. Mozart as Didactic Problem: Graduation Work]. Rostov-on-Don, 2000. 104 p.
5. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 320 p.
6. *Fortunatov Yu.* Orkestr Motsarta [The Orchestration by Mozart]. Instrumental'naya muzyka klassitsizma. Voprosy teorii ispolnitel'stva [Instrumental Music of Classicism Age. Issues of the Performing Art Theory]. Collected Articles. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatoire, 1998. Vol. 22. P. 51–66.
7. *Chigaryova E.* Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni. Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika [Mozart's Operas in a Context of the Culture at His Time. Artistic Individuality. Semantics]. Moscow: Editorial URSS Press, 2001. 280 p.
8. *Eynshyteyn A.* O klavirnykh sonatakh Motsarta [About Mozart's Clavier Sonatas]. Kak ispolnyat' Motsarta [How to Perform Mozart]. M.: Klassika-XXI Press, 2003. P. 27–41.

МЕДЛЕННЫЕ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННЫХ
СОНАТ В. А. МОЦАРТА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена изучению классических сонат в курсе общего фортепиано. Особое внимание уделено медленным частям фортепианных сонат В. А. Моцарта как перспективной составляющей педагогического репертуара. Упомянутые медленные части представляются в качестве фрагментов или эпизодов условного театрально-инструментального действия, «зашифрованного» в нотном тексте. Его возможная исполнительская интерпретация в указанном аспекте рассматривается на примере

Andante из сонат №№ 1 (KV 279) и 2 (KV 280). По мнению автора, данный аналитический подход благоприятствует активизации внутреннего слуха и фантазии музыканта-исполнителя в процессе репетиционной работы над сонатами В. А. Моцарта.

Ключевые слова: учебный курс общего фортепиано, классическая фортепианная соната, педагогический репертуар, В. А. Моцарт, медленные части сонатных циклов.

THE SLOW MOVEMENTS OF W. A. MOZART'S
PIANO SONATAS: AN EXPERIENCE OF EXECUTANT ANALYSIS

The article is devoted to the study of classical sonatas in the training General piano course. Special attention is given to the slow movements of Mozart's piano sonatas as a promising component of educational music repertoire. The mentioned slow movements are represented as fragments or episodes of a relative theatrical and instrumental action, «encrypted» in the note text. Its possible executant interpretation in this aspect is considered on examples of Andante from Sonata No. 1

(KV 279) and Andante from Sonata No. 2 (KV 280). In the author's opinion, this analytical approach is favourable to activation of musician's inner ear and imagination in the process of rehearsal work at W. A. Mozart's sonatas.

Keywords: the training General piano course, classical piano sonata, educational music repertoire, W. A. Mozart, slow movements of sonata cycles.

Стрелкова Ирина Анатольевна

доцент кафедры общего фортепиано

e-mail: strel_kova@mail.ru

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002, Ростов-на-Дону

