

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

М. А. ГАРЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова

«QUASI-ПАРТИТУРЫ» ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В. А. МОЦАРТА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Фортепианные сонаты В. А. Моцарта неоднократно рассматривались в музыковедении как закономерное звено в эволюции формы и драматургии сонатного цикла. Как правило, творчество Моцарта традиционно встраивается в ряд общих достижений предшественников и современников, а также композиторов-романтиков. Однако моцартовские сонаты отмечены индивидуальными и уникальными особенностями смысловой организации текста. В частности, в них отражена исполнительская культура XVIII века благодаря воплощению образов играющего ансамбля/оркестра¹. Эта особенность моцартовских сонат так или иначе постоянно отмечается в музыковедческих работах, но описания, чаще метафорические, обычно не предполагают специальных обобщений.

Между тем, наблюдения над фортепианными сонатами Моцарта показывают, что ансамблевые (оркестровые) образы представлены в них через феномен редуцированной quasi-партитуры, вбирающей ряд смысловых признаков неклавирной этимологии. Необходимость выявления и идентификации этих структур для обеспечения грамотной интерпретации сонат формирует круг задач, решаемых в настоящей статье с помощью семантического и сравнительно-исторического анализа музыкального текста.

Особенности проявления партитурных признаков в клавирных произведениях с точки зрения теории текста изучались музыковедами в связи с барочными пьесами для домашнего музицирования. Клише, репрезентирующие акустические образы музыкальных инструментов, и диалогические модели, воссоздающие сцены ансамблевой игры, выявлены Л. Н. Шаймухаметовой, Н. Г. Селиванец [11], К. Н. Репиной [8] на материале сонат Д. Скарлатти; Н. М. Кузнецовой [5], Е. В. Гордеевой [3] на примере инструктивных

сочинений И. С. Баха. Исследователи обнаруживают в барочных клавирных двустрочниках феномен «свёрнутой» партитуры, подлежащей развёртыванию и преобразованию любительским ансамблем как субъектом домашнего музицирования, адаптирующим текст для имеющегося инструментального состава. Этот процесс соответствовал барочной тенденции к поливариантности исполнения, которая, как отмечала И. А. Барсова, во многом обусловлена традицией редуцированной записи партитуры [2, с. 197].

Сонаты Моцарта, также предназначенные для игры в ситуации домашнего музицирования², унаследовали от барочных текстов принцип включения в клавирный текст инструментальных клише и диалогических моделей. Однако вследствие распространения нового инструмента фортепиано, способного имитировать звучание ансамбля или оркестра, предполагаемым исполнителем сонат выступал сам композитор или пианист-профессионал, участвующий в домашнем концерте. В этой связи, с помощью динамических и артикуляционных обозначений Моцарт фиксирует в сонатах инструментальные структуры в виде интонационных инвариантов, тогда как в барочных клавирных текстах аналогичные структуры подлежали вариантному переинтонированию любительским ансамблем³.

Одновременное отражение в моцартовских сонатах барочной и классико-романтической традиций домашнего музицирования обуславливает функционирование в этих текстах двух групп инструментальных клише. К первой группе принадлежит лексика, происхождение которой обусловлено техникой звукоизвлечения при игре на том или ином инструменте. Так, «пиццикатное» staccato, продолжительные пассажи, гармонические фигурации с широким расположением тонов, элементами скрытого двухголосия и «двойными нотами», арпеджиро-

ванные фигурации, пульсирующий тон, тремоло репрезентируют приёмы скрипичной игры. Короткие мотивы с мелизматикой, виртуозные фиоритуры, гаммообразные пассажи, репетиции и трели в высоком регистре образуют «флейтовую» мелодию.

Вторую группу инструментальных клише в сонатах Моцарта составляют символические знаки-образы музыкальных инструментов, мигрировавшие из внемузыкальных сцен – охотничьих, пасторальных, праздничных – в ансамблевые и оркестровые произведения XVII–XVIII веков и получившие устойчивость и узнаваемость в результате дальнейшей миграции из одного музыкального текста в другой. К ним относятся знак дуэта пастушеских свирелей (ленточное двухголосие), «золотой ход валторн», знак фанфары – лексическая структура, основанная на интонации мажорного трезвучия и (или) пунктирном ритмическом рисунке, – и т. д.⁴ Проникновение этих смысловых структур в фортепианный текст объясняется появлением нового художественного приёма. Он заключается в воплощении в процессе игры на одном инструменте образов других инструментов и характеризует зарождающуюся традицию сольной фортепианной игры.

Диалогические модели, в барочных клавирных текстах служившие основой для распределения музыкального материала между инструментами играющего ансамбля, в сонатах Моцарта способствуют воссозданию сцен ансамблевой или оркестровой игры средствами фортепиано. Музыкальные диалоги известны музыковедению по вокально-хоровым и инструментальным произведениям XVI–XVIII столетий. И. А. Барсова в числе признаков диалога называет пространственный, регистровый, тембровый, а также зачастую динамический контраст в звучании его участников [2, с. 309]. В структуре клавирного текста XVII–XVIII веков как «свёрнутой партитуры» модели инструментальных диалогов выявлены Л. Н. Шаймухаметовой [10], создавшей терминологический аппарат для описания музыкального диалога как семантической структуры; исследования получили продолжение в работах сотрудников Лаборатории музыкальной семантики на музыкальном материале различных стилей (см.: [1; 3; 5; 8] и др.).

В текстах моцартовских сонат репрезентация сцен ансамблевой (оркестровой) игры наблюдается на основе двух типов диалогических моделей – «тембровых» и «концертных» диалогов. «Тембровые» диалоги репрезентируют взаимодействие отдельных инструментов и их созвучий. «Концертные» диалоги возникают между «группами инструментов», исполняющих партии *solo* и *continuo*, *concertino* и *ripieno*, *tutti*.

Тембровые диалоги идентифицируются в тексте сонат посредством семантико-структурных разграничений реплик «инструментов» и включают вертикальные (основанные на одновременном звучании реплик) и горизонтальные (основанные на их чередовании) конструкции. Так, вертикальные диалоги между октавным унисоном низких «струнных», «звонящим» ленточным двухголосием «флейт» и вторящим им скрытым двухголосием с характерными двойными нотами у «скрипок» образуют многослойную «оркестровую» фактуру, адаптированную для фортепианной игры с помощью приёма перекрещивания рук, в I части Сонаты № 11 (Пример 1).

Горизонтальные диалоги в тексте моцартовских сонат маркируются с помощью артикуляции и динамики как «регуляторов смысла» (термин Л. Н. Шаймухаметовой). Авторскими штрихами обозначены реплики «флейты» (короткие мотивы *legato*) и «скрипки» (*pizzicato*), вступающих в горизонтальный диалог в первой части Сонаты № 2 (Пример 2).

Знаки *solo* и *continuo*, *concertino* и *ripieno*, *tutti* воссоздают акустические образы ансамблевых групп в большинстве «камерных» средних частей моцартовских сонат. В результате взаимодействия этих групп образуются стереотипные модели концертных диалогов, восходящих к практике барочного музицирования. Так, основная вертикальная модель барочного ансамблевого текста – $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, где смысловой пласт *solo* репрезентирует партию инструмента, ведущего мелодию, а *continuo* – смысловая оппозиция *solo* – партию его гармонического сопровождения, – организует текст в средней части Сонаты № 2 F-dur (Пример 3, такты 9–12). В том же фрагменте представлен структурно-семантический вариант этой модели, образованный посредством расслоения *divisi* партий *solo* и *continuo* (там же, такты 4–8). По отношению к барочным клавирным текстам такие преобразования часто осуществлялись участниками ансамбля и зависели от инструментального состава. В фортепианной же сонате, предназначенной для сольного инвариантного исполнения, преобразования закрепляются композитором, что объясняет их структурно-семантическое разнообразие.

Основная горизонтальная модель, организующая барочный ансамблевый текст – *concertino-ripieno*, – также функционирует в фортепианных сонатах Моцарта. Взаимодействие *concertino* (солирующей группы) и *ripieno* (ансамбля) ярко выражено в средней части Сонаты № 2 (Пример 3). Исполнителем партии *ripieno* (такты 1–8) здесь может выступать «струнный квартет» с участием «флейты» или «гобая» (такты 1–3, верхний голос); партии *concertino* – солист, веду-

ций мелодию при поддержке фигурированного аккомпанемента «низких струнных инструментов» (такты 9–12). Ориентируясь на перспективу сольного фортепианного исполнения, Моцарт выписывает развёрнутый инвариант «ансамблевой» фактуры и расставляет динамические обозначения, отражая в нотной графике сцену игры ансамбля и солирующей группы.

Конструкция *tutti*, репрезентирующая звучание всего ансамбля и, в отличие от *ripieno* как смысловой оппозиции *concertino*, носящая самостоятельный характер, в текстах сонат участвует в воссоздании ансамблевого исполнения торжественных придворных танцев и шествий. В качестве атрибутов *tutti* Моцарт использует знак *forte*, аккордовую фактуру и многоголосное звучание при параллельном движении голосов: например, в Полонезе из средней части Сонаты № 6 D-dur KV 284 (205^b).

Ориентированность на новую традицию сольного фортепианного исполнения определяет воссоздание в некоторых крайних частях моцартовских сонат сцен оркестровой игры. Тексты на сюжет «играющий оркестр» свободны от привязки к конкретным структурно-семантическим схемам концертных диалогов. Атрибутами «оркестрового» изложения выступают участие большого количества разнотембровых «инструментов» и формирование разнообразных вертикальных и горизонтальных диалогических соединений – например, в I части Сонаты № 11 (Пример 1).

Наряду с инструментальными клише и диалогическими моделями, Моцарт использует в сонатах *quasi-ансамблевые* (*quasi-оркестровые*) приёмы: дублировки, регистровки, зеркальные перестановки. Они составляют технологию вариантного переложения барочного клавирного текста музицирующим ансамблем⁵. Посредством терцовых и октавных дублировок в средней части Сонаты № 2 воспроизводится звучность струн-

ного квартета; с помощью регистровки изображается сцена игры солиста и ансамбля (Пример 3). Поочерёдное исполнение ритмоформулы сицилианы в указанном примере последовательно «подключает» партии «флейты» и «инструментов струнного квартета» (такты 1–4). За счёт темброво-регистрового акцентирования ритмоформулы сицилианы регистровка участвует в воплощении пасторальной образности. Эта дополнительная семантическая функция обусловлена инвариантностью и темброво-регистровой гибкостью фортепианного исполнения.

Зеркальная перестановка, основанная на перемещении партий высокой тесситуры в низкий регистр и наоборот, трансформирует базовые концертные диалоги в семантико-структурные модификации $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, типичные для процесса барочного ансамблевого развёртывания клавирного текста – например, в первом Менюэте из средней части Сонаты № 4 Es-dur KV 282 (189^с). В текстах на сюжет «играющий оркестр» зеркальная перестановка способствует тембровой репрезентации и созданию эффекта полиинструментальной фактуры – например, образует диалог «оркестровых групп» в X вариации из финала Сонаты № 6 D-dur KV 284 (205^b).

Итак, в совокупности и смысловом взаимодействии инструментальные клише, диалогические модели, *quasi-ансамблевые* (*quasi-оркестровые*) приёмы образуют структурно-семантический феномен редуцированной *quasi-партитуры*, посредством которого в сонатах Моцарта воплощаются образы ансамбля и оркестра. При этом сонатный текст отражает две традиции домашнего музицирования: игры барочного ансамбля и зарождающегося сольного фортепианного исполнения, что также свидетельствует об уникальности его смысловой организации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие «ансамбль», которое используется для обозначения действующего субъекта сцен музицирования, воссоздаваемых в тексте фортепианных сонат Моцарта, отсылает к ансамблю струнных и (или) духовых инструментов, исполнявшему в эпоху классицизма большое количество камерной музыки. Понятие «оркестр» апеллирует к классическому симфоническому оркестру второй половины XVIII века.

² По наблюдениям П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, фортепианные сонаты Моцарта как относительно новый для своего времени жанр предна-

значались в первую очередь для игры в ситуации домашнего музицирования [6, с. 281], ограниченном пространством дружеского общения.

³ На тенденцию к детальной отделке авторского текста, стремление композиторов к тому, чтобы «запись произведения стала заключать в себе и его идеальную интерпретацию», как на нововведение эпохи музыкального классицизма обращает внимание Л. В. Кириллина [4, с. 211].

⁴ Механизм межтекстовой миграции смысловых структур раскрывает Л. Н. Шаймухаметова в исследовании «Мигрирующая интонационная

формула и семантический контекст музыкальной темы» [9].

⁵ Создание перечисленными приёмами эффекта оркестрового звучания в текстах

фортепианных произведений рассматривается А. А. Мингажеевым на материале менуэтов, багателей, сонат и других «обиходных» фортепианных опусов Бетховена [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асфандьярова А.* Пасторальные образы клавирных сонат Й. Гайдна (Интонационная лексика и исполнительская артикуляция): исслед. Саарбрюккен: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 200 с.

2. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 572 с.

3. *Гордеева Е.* Клавирные тексты И. С. Баха: Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста: исслед. Саарбрюккен: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 224 с.

4. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: [исслед.: в 3 ч.] М.: Композитор, 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. 376 с.

5. *Кузнецова Н.* Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха: исслед. Уфа: УГИИ им. Загира Исмаилова, 2015. 140 с.

6. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.

7. *Мингажев А.* Признаки quasi-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 171–174.

8. *Репина К.* Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 194–198.

9. *Шаймухаметова Л.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исслед. М.: ГИИ, 1999. 319 с.

10. *Шаймухаметова Л.* Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII веков // Семантика старинного уртекста: сб. ст. Уфа: УГИИ, 2002. С. 16–37.

11. *Шаймухаметова Л., Селиванец Н.* Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа: УГИИ, 1998. 60 с.

REFERENCES

1. *Asfand'iarova A.* Pastoral'nye obrazy klavirnykh sonat I. Gaidna (Intonatsionnaia leksika i ispolnitel'skaia artikuliatsiia) [Pastoral Images of Piano Sonatas by J. Haydn (Intonation Lexis and Performer's Articulation)]; research work. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 200 p.

2. *Barsova I.* Ocherki po istorii partiturnoi notatsii [Essays on the History of Music Score Notation]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1997. 572 p.

3. *Gordeeva E.* Klavirnye teksty I. S. Bakha: Praktika muzitsirovaniia epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta [The Clavier Music Texts by J. S. Bach: The Practice of Music-Playing of the Baroque Period and Its Reflection in Semantic Structures and Acoustic Images of Musical Text]; research work. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing, 2014. 224 p.

4. *Kirillina L.* Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in the XVIIIth – Early XIXth Century Music]: research work: in 3 vol. Moscow: Kompozitor Press, 2007. Vol. III: Poetics and Stylistics. 376 p.

5. *Kuznetsova N.* Kreativnaia rabota s klavirnym tekstem instruktivnykh sochinenii I. S. Bakha [Creative Work with Clavier Musical Text of Instructional Compositions by J. S. Bach]: research work. Ufa: Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, 2015. 140 p.

6. *Lutsker P., Susidko I.* Motsart i ego vremena [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2008. 624 p.

7. *Mingazhev A.* Priznaki quasi-orkestrovoi partitury v fortepiannykh p'esakh Betkhovena [The Signs of Quasi-Orchestral Score in the Beethoven's Keyboard Music]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2011. No. 2. P. 171–174.

8. *Repina K.* Partiturnye priznaki teksta klavirnykh sonat D. Skarlatti [The Orchestral Score Attributes of the Keyboard Sonatas Text by D. Scarlatti]. Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2010. No. 2. P. 194–203.

9. *Shaimukhametova L.* Migriruiushchaia intonatsionnaia formula i semanticheskii kontekst muzykal'noi temy [The Migrating Intonational Formula and Semantic Context of Musical Theme]: research work. Moscow: State Institute of Art Studies, 1999. 319 p.

10. *Shaimukhametova L.* Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniakh zapadnoevropeiskikh kompozitorov XVII–XVIII vekov [The Semantics of Musical Dialogue in Keyboard Compositions by West European Composers of the XVII–XVIIIth Centuries]. *Semantika starinnogo urteksta* [Semantics of an

Ancient Urtext]: collected articles. Ufa: Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, 2002. P. 16–37.

11. *Shaimukhametova L., Selivanets N.* Semanticheskie protsessy v tematizme sonat D. Skarlatti [Semantic Processes in Thematism of the Sonatas by D. Scarlatti]. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 1998. 60 p.

Пример 1

В. А. Моцарт. Соната № 11 A-dur KV 331 (300^б). Ч. I. Вар. IV

Пример 2

В. А. Моцарт. Соната № 2 F-dur KV 380 (189^с). Ч. I

Пример 3

В. А. Моцарт. Соната № 2 F-dur KV 380 (189^с). Ч. II

«QUASI-ПАРТИТУРЫ» ФОРТЕПИАННЫХ
СОНАТ В. А. МОЦАРТА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ
ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

В статье рассматривается структурно-семантический феномен редуцированной quasi-партитуры в тексте фортепианных сонат В. А. Моцарта, выступающий носителем образов играющего ансамбля (оркестра) как субъекта исполнительской практики XVIII века. С помощью семантического и сравнительно-исторического анализа музыкальных текстов выявляются «партитурные» признаки, зафиксированные в нотной графике фортепианного текста. Имеются в виду смысловые структуры неклавирной этимологии, подлежащие актуализации средствами нового инструмента фортепиано с его широкими темброво-акустическими и имитационными возможностями. В круг этих структур входят: клише, репрезентирующие звуковые образы музыкальных инструментов; диалогические модели, воссоздающие сцены ансамблевой (ор-

кестровой) игры; quasi-ансамблевые (quasi-оркестровые) приёмы, используемые в сонатных текстах. При этом устанавливается связь содержания сонат с двумя традициями домашнего музицирования – барочной ансамблевой игрой и зарождающимся сольным фортепианным исполнением, – каждая из которых находит отражение в структуре музыкального текста. Выявление и доказательство заявленных уникальных особенностей смысловой организации фортепианных сонат Моцарта представляются необходимыми для обеспечения их понимания и грамотной исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, фортепианная соната, смысловые структуры, инструментальные клише, музыкальные диалоги, редуцированная quasi-партитура, домашнее музицирование.

«QUASI-SCORES» IN PIANO SONATAS
BY W. A. MOZART IN THE CONTEXT
OF TRADITIONS OF HOME MUSIC-MAKING

The structural and semantic phenomenon of the reduced quasi-score that presents images of a playing ensemble (orchestra) as a subject of the practice of the XVIIIth century musical performance in the text of W. A. Mozart's piano sonatas is considered in the article. With a help of semantic and historical-comparative analysis of the musical texts the attributes of quasi-score rendered graphically in the piano text are identified. They are semantic structures of non-clavier origin that should be actualized by means of a new instrument piano with its wide timbre-acoustical and imitation capacities. These structures include: clichés that represent sound images of musical instruments; dialogical models that reflect scenes of ensemble (orchestra) perfor-

mance; quasi-ensemble (quasi-orchestral) devices that are used in the sonatas texts. The connection of the sonatas semantic content with the two traditions of home music-playing that are baroque ensemble playing and new solo piano performance is determined. Each of these two traditions is reflected in the structure of a musical text. To identify and prove the mentioned unique peculiarities of the semantic organization of piano sonatas by Mozart is considered to be necessary for providing their comprehension and proper interpretation by a player.

Key words: W. A. Mozart, piano sonata, sense structures, instrumental clichés, musical dialogues, reduced quasi-score, home music-playing.

Гареева Маргарита Айратовна
аспирант Лаборатории музыкальной семантики
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова
Россия, 450097, Уфа
e-mail: gareevamargo@mail.ru

Gareeva Margarita A.
postgraduate student at the Laboratory of Musical Semantics
Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts
Russia, 450097, Ufa
e-mail: gareevamargo@mail.ru

