

На правах рукописи

**ГАРЕЕВА**

**Маргарита Айратовна**

**Художественные компоненты  
смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения**

Уфа – 2017

Работа выполнена на кафедре теории музыки  
Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
**Шаймухаметова Людмила Николаевна**

**Официальные оппоненты:** **Чёрная Марина Радославовна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Российский государственный  
педагогический университет  
им. А. И. Герцена, профессор кафедры  
музыкального воспитания и образования

**Нагина Дана Александровна**  
кандидат искусствоведения,  
Российская академия музыки  
имени Гнесиных, доцент кафедры  
аналитического музыкознания

**Ведущая организация:** Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова

Защита состоится 20 февраля 2018 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <http://www.gnesin-academy.ru/node/23301>

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 года.

Учёный секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко Нина  
Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Фортепианные сонаты эпохи классицизма занимают центральное место в современном исполнительском и музыкально-педагогическом репертуаре. Однако постижение исполнителем их авторского художественного содержания и смысловой организации усложняется временной удалённостью произведений и постепенной утратой коммуникативного кода, связывавшего автора с исполнителем и слушателем. Существенное изменение пианистом авторского содержания обусловлено рядом объективных и субъективных факторов: сменой исполнительских традиций и манер, созданием многочисленных редакторских версий опусов, личным опытом и образными ассоциациями, в опоре на которые исполнитель осуществляет творческую работу над сонатой.

Неадекватность интерпретации музыкального текста авторскому замыслу может проявляться, к примеру, в выборе неоправданно быстрого темпа, отвечающего необходимым романтическим или современным представлениям о виртуозности. При этом неизбежно нивелируется большое количество важных смысловых деталей, заложенных композитором. Другим фактором часто выступает вариантная артикуляция, трансформирующая первичное значение смыслообразующих структур.

Методам, приёмам и технологиям, позволяющим достичь баланса между историко-стилевой и смысловой адекватностью игры (вплоть до её аутентичности) и реализацией творческого потенциала исполнителя, посвящают свои труды многие исполнители и исследователи: С. Я. Вартанов, Н. П. Корыхалова, Е. Я. Либерман, Г. Г. Нейгауз, С. Х. Раппопорт, С. И. Савшинский и др. И хотя в результате коллективных усилий авторов теория интерпретации в целом так и не сложилась, всё же процесс её непрерывной разработки существует как факт. Существенно и то, что при этом в качестве единственного пути взаимодействия пианиста с авторским текстом рассматривается именно интерпретация.

Между тем, уникальность фортепианных сонат второй половины XVIII века, в том числе и сонат Моцарта, заключается в полифункциональности их смысловой организации, исторически обусловленной влиянием на эти произведения барочной и классической культур домашнего музицирования. Сонаты допускают по отношению к себе не один, а два способа исполнительской работы. К ним относится не только *интерпретация* как деятельность по созданию одного из вариантов сольной фортепианной трактовки сонатного текста, но и его потенциально возможное *преобразование*, развёртывание в ансамблевую или оркестровую quasi-партитуру – с применением реальных инструментов разных групп или средствами одного или нескольких (в современных условиях – также цифровых) фортепиано.

Тем не менее второй из названных способов современными пианистами мало используется. Это объясняется во многом тем, что присутствие в сонатных текстах признаков двух исполнительских практик и обусловленная ими художественная полиструктурность сонат не всегда очевидны. Их обнаружение и смысловая расшифровка требуют специального анализа.

**Цель** настоящей работы – выявить особенности смысловой организации фортепианных сонат Моцарта с точки зрения барочной и классической традиций музицирования, отражённых в первичном (авторском) музыкальном тексте.

**Объект** исследования – художественные компоненты фортепианных сонат Моцарта в их взаимосвязи и взаимодействии.

**Предмет** исследования – проявление художественных компонентов на уровне интонационной лексики и композиционных структур музыкального текста фортепианных сонат Моцарта.

Для осуществления цели в работе ставятся следующие **задачи**:

1) проанализировать признаки quasi-партитуры (лексические клише музыкальных инструментов, тембровые и концертные диалоги, quasi-ансамблевые/quasi-оркестровые приёмы), выступающие основой

художественного компонента «музыка в музыке» в уртекстах фортепианных сонат Моцарта как составляющие «отражённого текста»;

2) определить способы воплощения пасторали, их этимологию и особенности функционирования через «ансамблевые» и «оркестровые» quasi-партитуры фортепианных сонат как признаки «дважды отражённого текста»;

3) рассмотреть структурно-семантическое выражение художественного компонента «театр в музыке» с точки зрения признаков увертюрных quasi-партитур;

4) охарактеризовать атрибуты театральности как структурно-смысловые категории: *герой, театральное действие, высказывание, монолог, диалог, сценический эпизод, событие, конфликт и его стадии, музыкально-театральная сцена, сюжет.*

**Степень разработанности темы.** Два способа исполнительской работы с клавириными произведениями получили неравномерное освещение в теоретических трудах. К проблемам интерпретации только на протяжении XX–XXI столетий обращается большое количество исследователей-практиков. В их числе – А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, С. Я. Варганов, Г. М. Коган, Н. П. Корыхалова, Е. Я. Либерман, А. В. Малинковская, В. К. Мержанов, Г. Г. Нейгауз, С. Х. Раппопорт, С. И. Савшинский, М. А. Смирнов, С. Е. Фейнберг, М. Р. Чёрная и другие.

Технология ансамблевого развёртывания клавириного текста, сформировавшаяся в практике барочного музицирования, рассматривается музыковедами применительно к современной исполнительской практике лишь в последние два десятилетия. Устойчивые признаки «свёрнутой» партитуры в клавириных текстах Д. Скарлатти, И. С. Баха и венских классиков обнаруживают и квалифицируют как «отражение» форм музицирующей практики XVII–XVIII веков Л. Н. Шаймухаметова (1998), Я. Ю. Данилова (2010), А. А. Мингажев (2011), К. Н. Мореин-Репина (2010–2012), А. И. Асфандьярова (2014), Е. В. Гордеева (2014), Н. М. Кузнецова (2015), Ф. Б. Ситдикова (2015).

Общекультурные, музыкальные и исполнительские традиции классической эпохи представлены в культурно-исторических исследованиях Е. В. Дукова, Л. В. Кириллиной, П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, Т. Н. Ливановой, Д. А. Нагиной, З. Рампе, Е. С. Чёрной, М. Р. Чёрной и др.

Признаки музыкальных и внемузыкальных художественных компонентов в инструментальном тексте XVIII века, знание которых необходимо для изучения полиструктурной смысловой организации фортепианных сонат Моцарта, так же описаны в ряде музыковедческих работ. Акустические клише музыкальных инструментов, устойчивые модели концертных и тембровых диалогов, а также типичные quasi-ансамблевые/quasi-оркестровые приёмы в клавирных текстах барокко и классицизма выявляют Л. Н. Шаймухаметова (1998), И. В. Алексеева (2010), А. А. Мингажев (2011), К. Н. Мореин-Репина (2010–2012), Е. В. Гордеева (2014), Н. М. Кузнецова (2015), Ф. Б. Ситдикова (2015) и другие исследователи.

Музыкальные атрибуты пасторали как образной системы, занимающей центральное место в культуре классической эпохи, обнаруживают Т. Н. Ливанова, Л. В. Кириллина, А. Г. Коробова, А. И. Асфандьярова. Героические, лирико-галантные, драматические и комические составляющие классицистского музыкального языка охарактеризованы Т. Н. Ливановой, В. Д. Конен, Л. В. Кириллиной, Е. И. Чигарёвой, И. П. Сусидко.

Существенным вкладом в разработку проблемы было доказательство того, что элементарными единицами в иерархии смысловых структур выступают интонационно-лексические образования с устойчивыми закреплёнными значениями, взаимодействующие в музыкальных темах как репрезентантах персонифицированного или неперсонифицированного субъекта образной системы (М. К. Михайлов, М. Г. Арановский, Ю. Н. Бычков, В. Н. Холопова). Процессы контекстуальной трансформации и закономерности образования первичных и вторичных значений лексических структур обобщены в теории межтекстовой миграции интонационных формул, разработанной Л. Н. Шаймухаметовой. Термин «отражённый текст», в котором находят

воплощение образы, сцены, сюжеты и исполнительская практика эпохи, введён в научный обиход в исследовании Е. В. Гордеевой<sup>1</sup>.

Атрибуты и закономерности функционирования героя и театрального действия как основных компонентов театральности любого художественного произведения охарактеризованы в театроведческих работах П. Пави, К. С. Станиславского, В. Е. Хализева, Ю. Н. Барбоя, И. Н. Чистюхина. Наблюдения в области игровой (театральной) логики непрограммной музыки, организующей её художественное содержание, сделаны, в частности, Е. В. Назайкинским, Т. Ю. Черновой, В. Д. Конен. Структуры театрального диалога как носителя «типических сюжетных схем» (А. Н. Веселовский) описаны на музыкальном материале в работах Л. Н. Шаймухаметовой, П. В. Кириченко, Я. Ю. Даниловой, З. М. Юльяхшиной, А. И. Асфандьяровой.

**Музыкальный материал** исследования составляют уртексты – авторские оригиналы – произведений Моцарта, опубликованные в полном собрании сочинений композитора «Neue Mozart-Ausgabe» и размещённые в открытом доступе на портале Digital Mozart Edition. Помимо восемнадцати фортепианных сонат, представленных Вольфгангом Платом и Вольфгангом Ремом, были рассмотрены оперы, чьё образно-интонационное влияние на сонаты хронологически допустимо: «Мнимая садовница», «Идоменей», «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан».

В качестве источника, иллюстрирующего процесс овладения Моцартом в детстве технологиями и приёмами развёртывания клавира в ансамблевую партитуру, используется уртекст 19 менуэтов «Нотной тетради Марии Анны Моцарт». Составленная Леопольдом Моцартом как пособие для формирования у своих детей универсальных навыков музицирования, она была подготовлена к выпуску с комментариями Вольфганга Плата и опубликована издательством «Bärenreiter Kassel» (2005).

---

<sup>1</sup> Гордеева Е. В. Клавирные тексты И. С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста: учебно-методическое пособие. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 224 с.

**Научная новизна работы** заключается в доказательстве уникальности смысловой организации фортепианных сонат Моцарта, обусловленной влиянием на них двух традиций домашнего музицирования – барочной и классической. Отражение в клавирном тексте посредством структурных моделей сцен ансамблевой и оркестровой игры демонстрирует действие барочного механизма свёртывания партитуры в клавирный текст и его обратного развёртывания в процессе игры домашнего ансамбля. Ориентированность композитора на классическую тенденцию к сольному фортепианному исполнению проявляется через воплощение в сонатах наряду с художественным компонентом «музыка в музыке» образных систем пасторали и музыкального театра. Названные особенности смысловой организации сонатного текста свидетельствуют о применимости к нему разных способов исполнительской работы: сольной интерпретации и преобразования музыкального текста в направлении развёртывания клавира в ансамблевую партитуру.

**Теоретическая значимость работы.** В исследовании охарактеризованы семантические комплексы, идентифицирующие присутствие в музыкальном тексте структурно-семантических феноменов *quasi-партитуры* и *героя* как атрибута театрального действия, определены интонационно-лексические и композиционно-драматургические способы воплощения пасторали в фортепианных сонатах. На конкретных примерах проиллюстрирован механизм функционирования «отражённого» и «дважды отражённого текста» со сложной полиструктурной и полифункциональной организацией. Изучены специфика и результат взаимодействия разных художественных компонентов в структуре таких текстов.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что понимание смысловой организации фортепианных сонат эпохи классицизма, в том числе сонат Моцарта, существенно расширит возможности исполнителя в области вариантной актуализации их множественного художественного содержания посредством *интерпретации* или *ансамблевого развёртывания* авторского



текста. Результаты настоящего исследования также могут использоваться при формировании у обучающихся креативных навыков ансамблевого музицирования в венских традициях.

**Методология.** Анализ смысловой организации фортепианных сонат основывается на положении теории музыкального текста, которое разграничивает исторически детерминированные свойства авторского (первичного) и исполнительского (вторичного) текстов и предполагает функционирование в авторском тексте смыслообразующих структур, подлежащих расшифровке и вариантной актуализации пианистом в исполнительском сценарии. Их этимология и поле значений выявляются с помощью методов семантического и сравнительно-сопоставительного анализа произведений. Традиции барочного ансамблевого музицирования и сольной фортепианной игры классической сонаты, признаки которых в авторском тексте доказывают двойственный потенциал его исполнительской реализации, определяются с помощью историко-культурологического подхода.

Используемые в диссертации рабочие **термины и понятия** суммируют представления о различных состояниях музыкального текста, отражающихся в его смысловой организации.

Образы, сцены и сюжеты, представленные в сонатах Моцарта посредством комплексов тесно взаимосвязанных и взаимодействующих смысловых структур, объединяются в *художественные компоненты*, составляющие смысловую организацию музыкального текста: «музыка в музыке», пастораль и «театр в музыке». Каждый из них обладает потенциалом для поливариантной актуализации в соответствии с барочной ансамблевой или классической сольной традицией работы исполнителя с текстом и подлежит последовательному рассмотрению в настоящем исследовании.

Смысловая организация и художественное содержание выступают атрибутами *музыкального текста*, понятие которого было впервые отграничено от понятия *нотного текста* М. Г. Арановским.

Под *первичным текстом* в работе понимается авторский текст, направленный на выражение композиторского замысла и зафиксированный в нотографии уртекста. Наблюдения над уртекстами эпохи классицизма показывают, что их художественное содержание воплощается посредством смысловых структур, обозначенных автором и подлежащих исполнительской актуализации. Значения структур при этом детерминируются их этимологией, а также воздействием «регуляторов смысла» (Л. Н. Шаймухаметова) – темпа, динамики, артикуляции, – выбранных композитором.

*Вторичный текст* представляет собой текст исполнителя, образованный в результате вариантного прочтения – *интерпретации* – авторского текста или его *творческого преобразования*, в том числе, посредством развёртывания клавира в ансамблевую (оркестровую) партитуру. При адекватном творческом понимании авторского замысла и художественного содержания произведения исполнитель в процессе создания вторичного текста акцентирует определённые смысловые компоненты и оттенки, заложенные композитором. Основой для развёртывания вторичного текста служит *исполнительский сценарий* – индивидуальный план его реализации.

В отличие от интерпретации, осуществляемой исполнителем устно и основанной на выборе из множества её возможных вариантов, *редакция* произведения заключается в инвариантной письменной фиксации вторичного текста. Как правило, в процессе *редактирования* изменению или дополнению подлежат темповые, динамические и артикуляционные штрихи, непосредственно влияющие на значения структур, составляющих авторский текст.

*Отражённым текстом* в работе называется художественный компонент авторского текста, в котором посредством редуцированной ансамблевой (оркестровой) quasi-партитуры получила структурно-семантическую репрезентацию исполнительская практика XVIII века. Понятие *дважды отражённого текста* предполагает в работе воплощение средствами quasi-партитуры образов пасторали и музыкального театра. Аналогом данному

явлению выступает языковой феномен, исследованный Ю. М. Лотманом в литературных произведениях, на участках текста, «закодированных двойным кодом».

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Фортепианные сонаты эпохи классицизма и в том числе сонаты Моцарта допускают два исторически детерминированных способа взаимодействия исполнителя с авторским текстом: вариантное развёртывание в ансамблевую партитуру и сольная фортепианная интерпретация. Их технологии сформировались в практике барочного ансамблевого музицирования и пришедшего ему на смену домашнего концерта классической эпохи как наиболее распространённой ситуации исполнения сонат соответственно.

2. Основанием к применению этих способов взаимодействия с текстом является доказательство присутствия в смысловой организации сонат особого полиструктурного и полифункционального содержания, слагаемыми которого являются важнейшие смыслообразующие художественные компоненты «музыка в музыке», пастораль и «театр в музыке». Функционирование художественного компонента «музыка в музыке» проявляется через механизм действия «отражённого текста», когда отражению подвергается свёрнутая в сюжетные модели исполнительская практика XVIII века.

3. Репрезентация двух других художественных компонентов: «пастораль» и «театр в музыке», – привносящих в текст иные образы, сцены и сюжеты эпохи, проявляется через механизм действия «дважды отражённого текста». Структурно-семантический феномен quasi-партитуры как первичный «отражённый текст» воссоздаёт в сонатах образы играющего ансамбля или оркестра. При этом содержание «ансамблевой»/«оркестровой» игры составляют смысловые структуры, репрезентирующие образы и сцены пасторали или музыкального театра как вторичный «отражённый текст».

4. В ряде сонат посредством синкретизма художественных компонентов «музыка в музыке» и «театр в музыке», выраженного через структурно-семантический феномен оперной quasi-партитуры, воплощается *музыкально-*

*театральная сцена* как «отражённый текст» с полифункциональным и полиструктурным содержанием. Её атрибутами выступают зафиксированные в тексте интонационно-лексические признаки одного или нескольких героев, композиционно-драматургические признаки театрального действия, развёртывающегося в разных структурных формах: от единичного высказывания героя до целостного сюжета, а также семантический комплекс партитурных признаков, воссоздающий «оркестровые» фрагменты текста.

5. Перечисленные художественные компоненты фортепианных сонат выражены посредством структурно-семантических комплексов, включающих интонационно-лексические и композиционно-драматургические смыслонесущие образования. Их идентификация и расшифровка пианистом позволит достичь адекватности исполнения композиторскому замыслу при использовании одного из двух возможных способов работы с авторским текстом.

**Достоверность результатов исследования** обусловлена выбором в качестве его материала уртекстов рассматриваемых произведений, в нотографии которых наиболее полно выражен именно авторский замысел. Это связано, в первую очередь, с сохранением авторских темповых, артикуляционных и динамических обозначений, обеспечивающих адекватность расшифровки значений смысловых структур музыкального текста.

**Апробация работы.** На основе результатов исследований, проведённых в области взаимодействия исполнителя с авторским текстом и его художественного содержания, были подготовлены материалы для публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК (4 статьи), в сборниках научных работ «В пространстве смыслов: текст и интертекст» (г. Петрозаводск) и «Из опыта работы педагога-музыканта» (г. Уфа); в сборниках материалов Международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия» (г. Москва), международных научно-практических конференций «Теоретические и практические аспекты развития современной науки» (г. Москва) и

«Современные тенденции в образовании и науке» (г. Тамбов). Работа неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки и в Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова.

Диссертация состоит из введения, трёх глав, где реализуются заявленные задачи, заключения, списка литературы и нотного приложения.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во введении к диссертации определяются основные установки исследования. В частности, очерчивается круг проблем в области взаимоотношений современного исполнителя с авторским текстом и расшифровки его художественного содержания. Обосновываются исторические и теоретические предпосылки к рассмотрению смысловой организации фортепианных сонат второй половины XVIII века с точки зрения отражения в ней потенциала к применению двух способов исполнительской работы. Объясняется ряд терминов и понятий, непосредственно связанных с заявленными проблемами и подлежащих использованию в настоящем исследовании.

**Глава 1 «“Quasi-партитуры” фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования»** посвящена изучению признаков двух исполнительских практик – барочной ансамблевой и классической сольной, отражённых в авторском музыкальном тексте. Обе они преломляются в структурно-семантическом феномене quasi-партитуры. Показывается, что посредством редуцированной («свёрнутой») партитуры, представленной в сонатах Моцарта через комплекс партитурных признаков, отражаются традиции и формы барочного домашнего музицирования. Его основой служило вариантное развёртывание клавирного двустрочника ансамблем музыкантов-любителей в зависимости от имеющегося исполнительского состава. В качестве исторического документа,

подтверждающего владение Моцартом технологией ансамблевого развёртывания, рассматриваются уртексты 19-ти менуэтов «Нотной тетради Марии Анны Моцарт», отражающие практику обучения Леопольдом Моцартом своих детей искусству музицирования.

В то же время сложность, разнообразие и детализированность quasi-партитур, созданных Моцартом в сонатном тексте, а также наделение их дополнительным образным содержанием свидетельствуют об ориентированности композитора и на сольное воспроизведение авторского текста исполнителем. Такая тенденция стала актуальной с вытеснением в ситуации домашнего концерта музицирующего ансамбля новым инструментом фортепиано с его богатыми акустическими и имитационными возможностями. Этот процесс хронологически совпал со временем создания сонат Моцарта: 1775–1789 годы.

**В параграфе 1.1 «Художественный компонент «музыка в музыке» и его функционирование в образном содержании сонат»** исследуются признаки quasi-партитуры, которая в фортепианных сонатах Моцарта репрезентирует исполнительские традиции XVIII века и обозначает образы и сцены игры барочного ансамбля и классического камерного оркестра, составляющие художественный компонент «музыка в музыке». Обнаруживаются три группы этих признаков: 1) лексические клише музыкальных инструментов и их сочетаний; 2) модели диалогов между инструментами и их группами; 3) quasi-ансамблевые/quasi-оркестровые приёмы, зафиксированные в нотографии сонатного текста автором и усиливающие эффект полиинструментальной звучности.

На конкретных примерах показываются две разновидности инструментальных клише, имеющих место в сонатах. Первая разновидность включает в себя лексику, отражающую технику звукоизвлечения и исполнительские приёмы при игре на том или ином инструменте. Так, в сонатном тексте выявляются акустические признаки струнных инструментов: «пиццикатное» staccato, тремоло и «пульсирующее» остинато в сопровождении,

продолжительные пассажи широкого «смычкового» диапазона, гармонические фигурации с элементами скрытого двухголосия и другие. Эти признаки наблюдаются, в частности, в 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>), во 2-х частях Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) и Сонаты № 15 F dur KV 533, во 2-й части и финале Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>)<sup>2</sup>. Демонстрируется и лексикография деревянных духовых инструментов: короткие мотивы с типичной мелизматикой, гаммообразные пассажи, трели и фиоритуры в высоком регистре – во 2-х частях сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>), № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>).

В качестве второй разновидности инструментальных клише, обнаруженных в тексте сонат, описываются символические знаки-образы флейт («фигура неги» во 2-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), «дуэт свирелей» во 2-й части Сонаты № 14b c moll KV 457), валторн («роговые сигналы», или знаки corni, во 2-й части Сонаты № 17 B dur KV 570) и других духовых инструментов («знак фанфары» в 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>)). Все они представляют собой устойчивые структуры из «словаря эпохи» (Б. В. Асафьев).

Как вторая группа партитурных признаков в сонатах выявляются диалогические структуры. На конкретных примерах иллюстрируются «тембровые диалоги», обозначающие взаимодействие отдельных инструментов и их однотембровых сочетаний в одновременном (вертикальном) и поочерёдном (горизонтальном) звучании. Примеры первой разновидности содержатся во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Примеры второй разновидности – в 1-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>), 2-й части Сонаты № 15 F dur KV 533.

Отдельно описаны «концертные диалоги» между функциональными группами инструментов. Так, устойчивые коммуникативные модели, заимствованные сонатами из барочных клавирных пьес для домашнего

---

<sup>2</sup> Нумерация по Каталогу Кёхеля здесь и далее даётся по аналогии с полным собранием сочинений Моцарта «Neue Mozart-Ausgabe»: номер опуса, указанный в первом издании каталога, приводится в качестве основного, номер, указанный в шестом издании, помещается в скобки.

музицирования, идентифицируют ситуацию ансамблевой игры. Компонентами таких моделей выступают знаки *solo* и *continuo*, *concertino* и *ripieno*, *tutti*, воссоздающие акустические образы ансамблевых групп XVII–XVIII веков. Круг «концертных диалогов», относящихся к этой разновидности, в сонатах включает конструкции  $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$  (Тема из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>)) и  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  (2-я часть Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>)), их внутрисластовые линейные модификации  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  (2-я часть Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>)),  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  (2-я часть Сонаты № 17 B dur KV 570),  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$  (Менуэт II из 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189g)) и функциональные конфигурации  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$  (2-я часть Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>)) и  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$  (2-я часть Сонаты № 14b c moll KV 457), горизонтальную модель *concertino–ripieno* (2-я часть Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>)), а также сочетание перечисленных моделей со смысловой структурой *tutti* (Менуэт I из 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189g))<sup>3</sup>. Структурно-семантический анализ сонатных текстов показал, что на основе устойчивых барочных коммуникативных моделей организовано большинство вторых частей сонат. Разнообразные диалогические конструкции, обозначающие в сонатном тексте взаимодействие между многотембровыми группами инструментов, свободные от привязки к устойчивым коммуникативным моделям и образующие многослойную полиинструментальную фактуру, создают образ *quasi-оркестровой партитуры*, делая её устойчивым художественным компонентом сонат Моцарта.

Отражённые автором в тексте приёмы его преобразования, рассматриваемые в качестве третьей группы партитурных признаков фортепианных сонат, включают *дублировки* (удвоения) «инструментальных» партий, их *регистровки* и *зеркальные перестановки*, выступавшие как универсальные приёмы поливариантного ансамблевого развёртывания

---

<sup>3</sup> Подробно об этом: Гордеева Е. В. Упом. изд., 2014; Кузнецова Н. М. Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха. Исследование. Уфа: УГИИ, 2015. 140 с. и др.



барочного клавирного текста. На примерах сонат № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>), № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>), № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) и др. демонстрируются функции этих приёмов, реализующие их общую направленность на воплощение в тексте сонат феномена quasi-партитуры и создание семантической ситуации «музыка в музыке».

В совокупности и смысловом взаимодействии охарактеризованные признаки образуют единый семантический комплекс, посредством которого в тексте сонат Моцарта воплощается феномен quasi-партитуры.

Обращение к домашним альбомам семьи Л. Моцарта, отражающим практику обучения и совместного музицирования его детей и иллюстрирующим процесс овладения В. А. Моцартом барочной технологией развёртывания клавира в ансамблевую партитуру, происходит в **параграфе 1.2 «“Музыка в музыке” в пьесах домашних альбомов семьи Л. Моцарта (инструктивные quasi-партитуры)»**. Как инструктивные quasi-партитуры, содержащие в свёрнутом виде обширную информацию о закономерностях строения музыкального текста и способах креативного взаимодействия с ним исполнителя, рассматриваются уртексты 19-ти менуэтов «Нотной тетради Марии Анны Моцарт». Все они представляют собой клавирные редукции оркестровых пьес, предназначенные для поливариантного развёртывания в процессе игры на клавире в четыре руки или на нескольких инструментах.

Многочисленные характерные для эпохи смысловые структуры, осваиваемые исполнителем при работе над менуэтами, включают устойчивые коммуникативные модели, воссоздающие сцены ансамблевого музицирования, и интонационную лексику, несущую инструментальные, пасторальные, галантно-танцевальные образы.

В ряде текстов представлены примеры вариантной актуализации структур с помощью «регуляторов смысла» и показаны универсальные приёмы ансамблевого развёртывания клавира, сформировавшиеся в барочной традиции домашнего музицирования. К ним относятся дублировка, регистровка,

зеркальная перестановка, орнаментирование, горизонтальное и вертикальное развёртывание.

В то же время менуэты обладают потенциалом для самостоятельного применения исполнителем освоенных способов и средств, в процессе которого у него автоматически формируются навыки выразительного индивидуализированного прочтения и творческого преобразования музыкального текста. Владение Моцартом технологией ансамблевого развёртывания клавирных «обиходных» пьес обусловило преломление в ряде его фортепианных сонат барочной традиции смысловой организации текста как «свёрнутой партитуры».

**В параграфе 1.3 «Художественный компонент пасторали и его воплощение в семантической ситуации “играющего ансамбля/оркестра”»** на основе систематизации атрибутов образной системы пасторали, выявленных исследователями в музыкальных текстах классической эпохи, определяются способы её воплощения в фортепианных сонатах Моцарта. Посредством сочетания двух художественных компонентов – «музыка в музыке» и «пастораль» – в смысловой организации сонат совмещаются признаки барочной (ансамблевой) и классической (сольной) традиций работы исполнителя с клавирным произведением.

На примерах из сонат показывается механизм осуществления инструментально-ансамблевого, картинно-живописного, танцевального и театрального способов воплощения пасторали средствами quasi-партитуры («дважды отражённый» текст). Часто она вбирает знаки-образы инструментов, традиционно присущих пасторальным сценам и выступающих носителями пасторального начала в разных видах искусства: лиры, пастушеской свирели, охотничьего рога, фанфары, волынки. При взаимодействии этих знаков-образов в структуре «ансамблевой» фактуры образуется семантическая ситуация игры ансамбля на лоне природы или пасторальной сцены как содержания ансамблевого исполнения. Например: во вторых частях сонат № 1 C dur KV 279, № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>), № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>), № 13 B dur KV 333

(315<sup>c</sup>), № 15 F dur KV 533, № 17 B dur KV 570 и др. В случае включения таких смысловых структур в «оркестровую» quasi-партитуру пастораль выступает в качестве условного знака и переосмысливается с точки зрения общего художественного содержания.

Посредством структурно-семантического анализа сонат обнаруживается, что клише, репрезентирующие акустические образы пасторальных инструментов, участвуют также и в воплощении картинно-живописного и танцевального компонентов пасторали. Во-первых, имитируемые инструменты создают пленэрные пространственные эффекты (2-е части сонат № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>), № 9 a moll KV 310, № 14b c moll KV 457). Во-вторых, средствами quasi-ансамбля с помощью устойчивых интонационно-ритмических комплексов часто воплощается танцевальный сюжет или претворяются признаки танцевальности. При этом танцевальный сюжет может функционировать в двух разновидностях: 1) галантный, аристократический: Менуэт I из 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>), 2-я часть Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), Тема из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>); 2) простодушный, деревенский: Менуэт II из 2-й части Сонаты № 4, Вариация VIII из финала Сонаты № 6. Театральное начало реализуется в текстах, где смысловые структуры танцевальной и вокальной этимологии, функционируя внутри «инструментальных» музыкальных тем и диалогических построений, формируют ситуацию лирического монолога (Вариация VII из финала Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>)) или любовно-идиллического дуэта (финал Сонаты № 16 C dur KV 545).

Все перечисленные тесно взаимосвязанные способы воплощения пасторальных образов и сцен в фортепианных сонатах Моцарта способствуют передаче гармонии человека с миром и самим собой как ключевой идеи пасторали.

**Главы 2 и 3** диссертации посвящены отражению в сонатах Моцарта образов, сцен и сюжетов музыкального театра. Анализу подвергается механизм воплощения в тексте героя и театрального действия, которые в соответствии с

театроведческими источниками рассматриваются в качестве основных атрибутов театральности сонат. Исследуется явление оперной quasi-партитуры, формирующееся в результате взаимодействия художественных компонентов «театр в музыке» и «музыка в музыке» в «увертюрных» текстах и их синкретизма в «музыкально-театральных сценах». При этом посредством смысловых структур разной этимологии в сонатах воплощается потенциал к применению по отношению к ним как интерпретационного подхода, так и способа вариантного развёртывания клавира в quasi-партитуру.

В Главе 2 **«Структурно-семантический феномен героя в тематизме фортепианных сонат Моцарта»** выявляются комплексы устойчивых интонаций, идентифицирующие в тексте героев аристократического или буффонного происхождения. Посредством сравнительного анализа сонат Моцарта и его опер, влияние которых на сонаты хронологически допустимо, устанавливается, что лексические структуры, характеризующие оперных персонажей, проникают в сонатный текст. При этом интонационный комплекс, обозначающий общие черты внутреннего и внешнего облика персонажей, соответствующих одному типизированному образу (амплуа), функционируя в структуре сонатной темы, репрезентирует героя как носителя этого образа. Согласно социальному положению оперных персонажей, типизированные образы и транслирующие их герои в работе получили условные названия: Дама и Кавалер, Слуга, Служанка и Холостяк.

Интонационно-лексические признаки Дамы и Кавалера как героев-аристократов определяются в **параграфе 2.1 «Атрибуции «аристократических» оперных персонажей и интонационная лексика героев фортепианных сонат»**. Показывается, что театральность их «самораскрытия<sup>4</sup>» в тематизме сонат осуществляется посредством устойчивых героико-волевых, лирико-галантных и драматических оборотов музыкального языка эпохи классицизма. Это происходит, в частности, в первых частях сонат

---

<sup>4</sup> Дихотомия «театральность самораскрытия – театральность самоизменения» принадлежит театроведу В. Е. Хализеву. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

№ 4 Es dur KV 282, № 7 C dur KV 309, № 14 c moll KV 457, во вторых частях сонат № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>), № 8 D dur KV 311 (189<sup>f</sup>), № 12 F dur KV 332. На перечисленных примерах демонстрируется задействованный в интонационной характеристике героев механизм конкретизации смысловых оттенков, реализуемых перечисленными структурами в ситуации их взаимовлияния и под воздействием темповых, динамических, артикуляционных, тональных условий.

**В параграфе 2.2 «Атрибуции буффонных оперных персонажей и интонационная лексика героев фортепианных сонат»** рассматриваются интонационно-лексические признаки Служанки, Слуги и Холостяка как героев сонатного текста, ведущих происхождение из образной сферы buffa. Выясняется, что в отличие от героев-аристократов, они наряду с театральностью «самораскрытия» реализуют театральность «самоизменения». Она выражается в том, что в характеристике буффонных героев участвует не только механизм конкретизации смысловых оттенков лексических структур, но и механизм трансформации значений героико-волевых, лирико-галантных и драматических оборотов посредством их резко контрастного чередования и сопоставления с комической лексикой, многократного настойчивого повторения, помещения в условия быстрого темпа. При этом создаётся эффект игры, пародии на возвышенное начало или подражания ему, свойственных «смеховой культуре» (М. М. Бахтин) западноевропейской оперы XVIII века. Присутствие героев – прототипов комических опер эпохи наблюдается в первых частях сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>), № 5 C dur KV 283 (189<sup>d</sup>), № 10 C dur KV 330 (200<sup>h</sup>), № 18 D dur KV 576, в финалах сонат № 1, № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) и т. д.

Механизм образования в фортепианных сонатах «увертюрного» («дважды отражённого») текста за счёт включения в quasi-партитуру интонационной лексики оперных персонажей анализируется в **параграфе 2.3 «Герои как смысловые структуры дважды отражённого текста фортепианных сонат»**. На примерах из отдельной группы сонат показывается выполнение партитурными признаками функции воплощения одного или

нескольких героев, типовых ситуаций с их участием и художественных идей, свойственных культуре XVIII века. Это наблюдается, в частности, в ряде вариаций из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>), в 1-й части Сонаты № 16 C dur KV 545, во 2-х частях сонат № 8 D dur KV 311, № 11 и № 18 D dur KV 576, в финалах сонат № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>), № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>), № 14 c moll KV 457.

**В Главе 3 «Структурные формы музыкально-театрального действия в тематизме различных частей сонатного цикла»** определяются композиционно-драматургические структуры, посредством которых в отдельной группе сонат реализуется иерархия структурных форм театрального действия: от высказывания героя до сюжета музыкальной сцены, построенной сообразно закономерностям конфликтной драматургии, характеризующейся единством места и времени действия и составляющей содержание части сонатного цикла. В структуре сцены выявляются партии «оркестрового» сопровождения и «инструментальные» фрагменты, за счёт которых актуализируется художественный компонент «музыка в музыке». Его взаимодействие с художественным компонентом «театр в музыке» приводит к формированию «отражённого текста» оперной quasi-партитуры со сложной полиструктурной и полифункциональной организацией.

Посредством его смыслового анализа, проводимого с использованием театроведческих источников, устанавливается, что музыкальная тема, репрезентирующая героя, в таких сонатах соответствует его *высказыванию* как элементарной форме целенаправленного действия. При этом цель детерминируется коммуникативной ситуацией, в которой реализуется высказывание. В монологе действие героя воспроизводит внутренний процесс сосредоточенного мышления, а в диалоге его суть заключается во внешнем, непосредственном воздействии на партнёра. Принципиальное различие внутреннего и внешнего действия объясняет дифференциацию музыкально-театральных сцен с участием одного и нескольких героев.

Развёртывание в фортепианной сонате сцены с участием одного героя на основе его внутренних (психологических) действий исследуется в **параграфе 3.1 «Музыкально-театральная сцена с участием одного героя»**. На примерах конкретных сонатных текстов анализируется структура таких сцен. Высказывания героя, передающие его рассуждения «про себя» и «оркестровые» фрагменты, транслирующие его переживания или выполняющие функцию контрастного условно-театрального окаймления, объединяются в *сценические эпизоды*. Границами между ними служат *внутренние события*, выражающие смену душевного состояния героя. Движущей силой действия, определяющей логику его развёртывания, выступают внутренние противоречия героя – «*субстанциальные*» конфликты<sup>5</sup>, или перманентные конфликтные положения, завязка и развязка которых происходят за пределами сцены. Среди примеров музыкально-театральных сцен с участием одного героя – 1-е части сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), № 4 KV 282 (189<sup>g</sup>) и № 10 C dur KV 330 (200<sup>h</sup>), 2-е части сонат № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>), № 5 C dur KV 283 (189<sup>d</sup>), № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) и № 16 C dur KV 545, финалы сонат № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) и № 15 F dur KV 533.

В сценах с участием нескольких героев, рассматриваемых в **параграфе 3.2 «Музыкально-театральная сцена с участием нескольких героев»** на материале фортепианных сонат, при наличии отдельных эпизодов внутреннего действия преобладает действие внешнее. Оно основывается на диалогическом взаимодействии героев – их обмене взаимообусловленными высказываниями, или *репликами*. Вместе с монологами и «оркестровыми» фрагментами, выполняющими те же функции, что и в сценах с участием одного героя, диалоги входят в структуру *сценических эпизодов*. Границами между ними служат не только внутренние, но и *внешние события*, основанные на изменениях в положении или взаимодействии героев: появление нового участника действия, вступление героев в конфликт или их примирение и т. д.

---

<sup>5</sup> Дихотомия «субстанциальный конфликт – конфликт-казус» принадлежит В. Е. Хализеву. Хализев В. Е. Упом. изд., 1978.

Логическая последовательность внешних действий и событий образует *сюжет*, движущей силой которого служит внешний «конфликт-казус». Он представляет собой столкновение интересов, мнений и целей героев, выражается через их взаимодействие и носит временный характер, проходя стадии завязки, развёртывания, кульминации и развязки – чаще «примирительной», чем «трагической» (П. Пави). *Сюжеты* музыкально-театральных сцен с участием нескольких героев часто восходят к «мотивам» (сюжетным формулам) или «типическим сюжетным схемам», основанным на комбинациях мотивов, музыкального театра XVIII столетия (терминология А. Н. Веселовского). К ним относятся: «комические поединки» влюблённых слуг (финал Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), 1-е части сонат № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) и № 18 D dur KV 576), спор служанки и холостяка (1-я часть Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>)), конфликтные диалоги-сцены (1-е части сонат № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>), № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) и № 14 c moll KV 457, финал Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>)) и другие типовые фабулы.

Интонационная лексика в музыкально-театральных сценах не только репрезентирует героев, но и отражает их внешние и внутренние действия. На конкретных примерах в параграфах 3.1 и 3.2 проиллюстрирован механизм приобретения лексикой ситуативных значений – в пределах её семантического поля – в зависимости от субъективных (внутренних, характерных для монолога) и объективных (внешних, свойственных диалогу) обстоятельств её функционирования.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В настоящей работе посредством исследования смысловой организации фортепианных сонат Моцарта на материале их уртекстов обоснована применимость по отношению к сонате второй половины XVIII века двух способов исполнительской работы с авторским текстом:



- вариантное развёртывание в ансамблевую партитуру с помощью реальных инструментов, одного или нескольких (возможно цифровых) фортепиано;

- интерпретация средствами вариантной актуализации «полифонии смыслов», заложенной композитором.

Допустимость технологии ансамблевого развёртывания, сформировавшейся в исполнительской культуре барокко, объясняется исторически. Сонаты как прикладные жанры, исполнявшиеся в ситуации частного концерта, выступили преемниками барочных клавирных пьес, которые в процессе домашнего музицирования подвергались устному переложению музыкантами любительского ансамбля для имеющегося состава исполнителей. Эта традиция отражена в самом тексте фортепианных сонат и проявляет себя как структурно-семантический феномен quasi-партитуры, организация и креативные свойства которой заимствованы у клавирных пьес барокко. К признакам quasi-партитуры в сонатах относятся акустические клише музыкальных инструментов, диалогические конструкции, воссоздающие взаимодействие между инструментами, их однотембровыми сочетаниями и многотембровыми функциональными группами, и quasi-ансамблевые (quasi-оркестровые) приёмы, служившие основой творческого преобразования клавира в партитуру для барочного ансамбля.

Применимость интерпретационного подхода по отношению к сонатам объясняется ориентированностью композитора на классическую тенденцию сольной фортепианной игры, вызванной приходом нового инструмента фортепиано с его богатыми акустическими и имитационными возможностями на смену барочному ансамблю как «главному герою» домашнего концерта. В сонатах это отражается, во-первых, в сложности и структурно-семантическом разнообразии quasi-партитуры, её детальной записи и, во-вторых, в наделении музыкального текста богатым полифункциональным и полиструктурным содержанием, выходящим далеко за рамки «схемы» ансамблевого развёртывания.

С помощью структурно-семантического анализа сонатного текста и изучения широкого круга музыковедческих, театроведческих и культурологических источников в настоящей работе выявлены три основных художественных компонента содержания сонат: «музыка в музыке», пастораль и «театр в музыке». В них проявляются как барочная ансамблевая, так и классическая сольная формы музицирования, а также находят воплощение образы, сцены и сюжеты XVIII века.

Репрезентируя исполнительскую практику эпохи, образы и сцены играющего ансамбля или оркестра, quasi-партитуры сонат выступают в качестве *первичных «отражённых текстов»*. Включённые в них комплексы смысловых структур классицистского музыкального языка, воссоздающие образы и сцены пасторали или музыкального театра и составляющие содержание quasi-ансамблевой/quasi-оркестровой игры, функционируют как *вторичные «отражённые тексты»*. Посредством уникального механизма межтекстового взаимодействия в сонатах формируется феномен *«дважды отражённого текста»*, обуславливающий совмещение художественного компонента «музыка в музыке» с художественными компонентами пастораль и «театр в музыке» и, как следствие, «полифонию смыслов» музыкального текста.

Пастораль, транслирующая идею гармонии человека с миром и самим собой, воплощается в «дважды отражённом тексте» с помощью нескольких способов, реализуемых средствами quasi-партитуры: инструментально-ансамблевого, картинно-живописного, танцевального и театрального. Включение в quasi-партитуру в качестве вторичного «отражённого текста» интонационной лексики, заимствованной сонатами из опер и идентифицирующей в сонатном тематизме *героев* как носителей типизированных образов (амплуа) эпохи, образует «увертюрный» «дважды отражённый текст» в отдельной группе сонат.

Исследование смысловой организации и художественного содержания музыкального текста обнаружило в большом количестве фортепианных сонат

уникальный феномен музыкально-театральной сцены. Содержание таких произведений составляет оперная quasi-партитура. В ней как в «отражённом тексте» со сложной, полифункциональной и полиструктурной организацией воплощён синкретизм художественных компонентов «музыка в музыке» и «театр в музыке». Первый из них выражается посредством функционирования семантического комплекса партитурных признаков в контексте партии «оркестрового» сопровождения и «инструментальных» фрагментов. Второй – с помощью интонационно-лексических и композиционно-драматургических средств, создающих два основных атрибута театральности сонат. К ним относятся: 1) *герой* как субъект действия и 2) *сквозное действие*, развёртывающееся в соответствии с причинно-следственной логикой и закономерностями конфликтной драматургии и представляющее собой способ самовыражения действующего лица и одновременно процесс реализации сюжета.

При рассмотрении сонат в музыкальном тексте выявлены следующие формы театрального действия:

- *высказывание героя*, посредством организации его интонационной лексики внутри музыкальной темы передающее внутренний процесс сосредоточенного мышления в ситуации монолога и воздействие на партнёра в ситуации диалога. Значение лексических структур при этом детерминировано ситуационным контекстом;

- *диалог*, в структуре которого сопоставлены высказывания (реплики) двух или нескольких героев;

- *сценические эпизоды*, объединяющие монологи и диалоги героев, а также «оркестровые» фрагменты, которые передают эмоции и переживания героев или выполняют функцию условно-театрального контрастного окаймления. Сценические эпизоды в сонатах разграничиваются событиями: внутренними (смена душевного состояния героя) и внешними (изменения в положении и взаимодействии героев);

- *стадии конфликта* как движущей силы действия. В музыкальном тексте конфликт может быть представлен внутренними противоречиями героя, выраженными в его монологических высказываниях и сопутствующих им «оркестровых» фрагментах, и внешними противоречиями, основанными на столкновениях противоположно направленных реплик нескольких героев;

- *сюжет* музыкально-театральной сцены, составляющей содержание отдельной части сонатного цикла и характеризующейся единством времени и места действия. Наблюдения над такими сценами показали, что их сюжеты часто восходят к «мотивам» (сюжетным формулам) и «типическим сюжетным схемам» (А. Н. Веселовский) драматических и музыкально-театральных произведений XVIII столетия.

«Отражённый» или «дважды отражённый» текст фортепианных сонат Моцарта формируется за счёт взаимодействия трёх основных художественных компонентов – «музыка в музыке», «пастораль» и «театр в музыке». Воссоздавая в структуре ансамблевой, оркестровой или оперной quasi-партитуры исполнительскую практику, образы, сцены и сюжеты эпохи, такой текст обладает потенциалом к вариантной актуализации заложенной в нём полифонии смыслов, что может осуществляться как с помощью ансамблевого развёртывания, так и средствами интерпретации.

Знание этих способов исполнительской работы, понимание уникальной смысловой организации сонатного текста и умение расшифровывать его многомерное художественное содержание предоставляют исполнителю широкие возможности в области, с одной стороны, воплощения бесконечного множества интерпретаций, а с другой стороны, – развёртывания фортепианных сонат в ансамблевую (реальную либо quasi) партитуру с изменённым содержанием. Технологии создания пианистом вторичного текста, адекватного содержанию первичного авторского текста (интерпретации), и креативные возможности его преобразования могут быть предметом дальнейших музыковедческих исследований в контексте теории музыкального текста и его смысловой организации.

## **СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ АВТОРОМ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

### **Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК**

1. Гареева, М. А. Структурно-семантический феномен героя как атрибут театральности в тематизме фортепианных сонат Моцарта / М. А. Гареева // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 2. – С. 118–126. – 1 п. л.
2. Гареева, М. А. «Quasi-партитуры» фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования / М. А. Гареева // Южно-российский музыкальный альманах. – 2017. – № 1 (26). – С. 5–10. – 0,6 п. л.
3. Гареева, М. А. Творческая работа с музыкальным текстом и её отражение в менуэтах «Нотной тетради Марии Анны Моцарт» / М. А. Гареева // Музыковедение. – 2017. – № 2. – С. 32–42. – 1 п. л.
4. Gareyeva, M. A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18<sup>th</sup> Century School of Chamber Music Performance / M. Gareyeva // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 1. – С. 57–67. – 1 п. л.

### **Другие публикации по теме исследования**

1. Гареева, М. А. О воплощении театральных образов в тематизме фортепианных сонат Моцарта / М. А. Гареева // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГИИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2016. – Вып. 4. – С. 69–83. – 1 п. л.
2. Гареева, М. А. Герой как структурная категория текста ранних клавирных сонат Моцарта / М. А. Гареева // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2015. – Вып. 1. – С. 32–47. – 1 п. л.

3. Гареева, М. А. Факторы вариантности в создании вторичного текста пианистом / М. А. Гареева // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. / отв. ред. Е. Г. Окунева; ПГК им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2016. – С. 377–384. – 0,4 п. л.

4. Гареева, М. А. К разработке теории вторичного текста в творчестве музыканта-исполнителя / М. А. Гареева // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: сб. трудов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 г. / ред.-сост. Г. Р. Консон; РГСУ. – М., 2014. – С. 111–115. – 0,3 п. л.

5. Гареева, М. А. Факторы вариантности в создании вторичного текста пианистом / М. А. Гареева // Теоретические и практические аспекты развития современной науки: материалы XV международной научно-практической конференции, г. Москва, 11–12 апреля 2015 г. / под общ. ред. А. Ф. Долматова; науч.-инф. издат. центр «Институт стратегических исследований». – М., 2016. – С. 193–199. – 0,4 п. л.

6. Гареева, М. А. К вопросу об алгоритме создания исполнительского сценария пианистом / М. А. Гареева // Современные тенденции в образовании и науке: сб. науч. трудов по материалам Международной научно-практической конференции 28 ноября 2014 г. / ООО «Консалтинговая компания Юком». – Тамбов, 2014. – С. 24–25. – 0,1 п. л.