

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

На правах рукописи

**ГАРЕЕВА**

**Маргарита Айратовна**

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

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор  
Шаймухаметова Людмила Николаевна

Уфа – 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. «Quasi-партитуры» фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования .....	16
1.1. Художественный компонент «музыка в музыке» и его функционирование в образном содержании сонат.....	19
1.2. «Музыка в музыке» в пьесах домашних альбомов семьи Л. Моцарта (инструктивные quasi-партитуры).....	48
1.3. Художественный компонент пасторали и его воплощение в семантической ситуации «играющего ансамбля/оркестра».....	60
Глава 2. Структурно-семантический феномен героя в тематизме фортепианных сонат Моцарта.....	80
2.1. Атрибуции «аристократических» оперных персонажей и интонационная лексика героев фортепианных сонат.....	84
2.2. Атрибуции буффонных оперных персонажей и интонационная лексика героев фортепианных сонат .....	94
2.3. Герои как смысловые структуры дважды отражённого текста фортепианных сонат .....	102
Глава 3. Структурные формы музыкально-театрального действия в тематизме различных частей сонатного цикла .....	109
3.1. Музыкально-театральная сцена с участием одного героя .....	111
3.2. Музыкально-театральная сцена с участием нескольких героев .....	117
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	135
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	143
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.....	162

## ВВЕДЕНИЕ

*Актуальность темы исследования.* Постигание авторского художественного содержания и смысловой организации фортепианной сонаты эпохи классицизма является важной проблемой современного пианизма и музыкальной педагогики, где жанр сонаты занимает центральное место. Её разрешение усложняет временная удалённость произведений. На протяжении столетий меняются подходы к авторскому тексту, традиции и манеры игры, происходит интернационализация музыкального опыта, создаются многочисленные редакторские версии опусов. Перечисленные причины обуславливают постепенную утрату коммуникативного кода, связывавшего автора с исполнителем и слушателем.

Как правило, творческая работа пианиста над сонатой, основанная на его личном опыте и субъективных образных ассоциациях, влечёт многократные изменения содержания, заложенного в музыке композитором. Существенная трансформация первичного (авторского) текста, наделение его дополнительными смыслами приводят к формированию вторичного текста – текста интерпретатора. Парадоксальность заключается в том, что названные факторы отдаляют исполнителя от реализации композиторского замысла и художественного мира первоисточника тем дальше, чем ярче личность исполнителя-творца и определённое его индивидуальная творческая воля и энергия.

Интерпретация, удалённая во времени от авторского текста, может, к примеру, вызвать выбор неоправданно высокого темпа, отвечающего необходимым романтическим или современным представлениям о виртуозности. При этом неизбежно нивелируется большое количество важных смысловых деталей, заложенных композитором. Другой проблемой исполнения выступает вариантная, часто неадекватная авторскому замыслу артикуляция, изменяющая первичное значение смыслообразующих структур.

Существует большое количество трудов, посвящённых искусству интерпретации пианистом композиторского текста. К вопросам создания исполнительской концепции, границ проявления творческой индивидуальности при работе над

произведением, множественной вариантности исполнения обращаются пианисты и исследователи: А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, С. Я. Вартанов, 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 и другие. Описывая методы и приёмы, позволяющие достичь баланса между историко-стилевой и смысловой адекватностью игры (вплоть до её аутентичности) и реализацией творческого потенциала исполнителя, они рассматривают интерпретацию в качестве единственного пути взаимодействия пианиста с авторским текстом.

Между тем, уникальность фортепианных сонат эпохи классицизма, в том числе и сонат Моцарта, заключается в том, что их смысловая организация устроена полифункционально: 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.

Однако второй из названных способов современными исполнителями мало используется. Это объясняется тем, что присутствие в сонатных текстах признаков двух исполнительских практик не всегда очевидно, и их обнаружение требует специального анализа.

Стимулом к исследованию сонат с этой точки зрения и его основанием служат объективные предпосылки. Так, наличие разных возможностей работы с текстом обусловлено двойственностью положения фортепианной сонаты как жанра в исполнительской культуре XVIII века. Перелом в отношении к клавирной сонате, вызванный появлением и быстрым распространением в странах Западной Европы нового инструмента фортепиано, послужил причиной для отражения в ней сразу двух традиций работы композитора и исполнителя с музыкальным текстом: ансамблевой (барочной) и новой, сольной – классической.

С одной стороны, сонаты функционировали в то время в качестве прикладных (бытовых, «обиходных» (Х. Бесселер)) пьес и часто исполнялись в ситуации частных концертов, ограниченных пространством дружеского общения [82]. Эти концерты продолжали практику барочного домашнего музицирования, главным «героем» которого выступал ансамбль музыкантов-любителей. Опорой для совместной игры служила пьеса, записанная в виде клавирного двустрочника и имеющая потенциал для поливариантного ансамблевого развёртывания в зависимости от количественного и качественного состава исполнителей.

С другой стороны, фортепианные сонаты уже не предназначались для любительского устного переложения случайным составом исполнителей, а предполагали точное сольное воспроизведение авторского текста пианистом. Богатые акустические и имитационные возможности нового инструмента обеспечили композитору возможность создавать тщательно «отшлифованные» тексты-инварианты, воплощая в них большое количество образов музыкального и внемузыкального происхождения. Эта практика обусловила применимость по отношению к сонатам второго – интерпретационного подхода.

**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.** Фактологическая база для рассмотрения фортепианных сонат Моцарта в контексте общекультурных, музыкальных и исполнительских традиций его эпохи в работе формируется на основе исторических исследований Е. В. Дукова [55], Л. В. Кириллиной [61–63], П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [82], Т. Н. Ливановой [80], Е. С. Чёрной [139], З. Рампе [169] и др.

Тенденция рассмотрения клавирных произведений в контексте традиций барочного музицирования неоднократно реализовывалась в музыковедении последних десятилетий. Так, были выявлены и проанализированы скрытые в клавирном тексте устойчивые признаки «свёрнутой» партитуры. Они показаны на материале сонат Д. Скарлатти (Л. Н. Шаймухаметова, Н. Г. Селиванец [151], К. Н. Морейн (Репина) [97–98, 100, 113–114]) и многих сочинений И. С. Баха (Л. Н. Шаймухаметова, Г. Р. Юсуфбаева [147], Е. В. Гордеева [41–45], Н. М. Кузнецова [72–76]), клавирных сонат Гайдна (А. И. Асфандьярова [8–12]) и Моцарта (Л. Н. Шаймухаметова [148], Я. Ю. Данилова [47–48]), пьес для фортепиано Бетховена (А. А. Мингажев [90–92]). Явления редуцированной партитуры определены исследователями как «отражённые тексты» (термин введён в научный обиход в исследовании Е. В. Гордеевой [41]), которые воссоздают сцены ансамблевой игры и документируют практику музицирования XVIII века с её традицией преобразования и вариантного развёртывания первичного (авторского) текста. На обширном музыкальном материале проиллюстрированы также графически запечатлён-

ные в клавирных текстах приёмы, в совокупности представляющие системную барочную технологию развёртывания клавира в ансамблевую партитуру [72–75, 91–92, 95, 114, 145–148].

Отражение традиций барочного музицирования обнаруживается и в фортепианных сонатах Моцарта в виде структурных особенностей, позволяющих рассматривать музыкальный текст в качестве quasi-партитуры и подвергать его ансамблевому развёртыванию. В то же время ориентированность композитора на новую практику сольного фортепианного исполнения проявляется в сложной смысловой организации полиструктурного художественного содержания. В уртекстах – авторских оригиналах сонат – множественность отражаемых образов зафиксирована посредством смысловых структур. Согласно исследованиям в русле теории музыкального текста, предпринятым Б. В. Асафьевым [7], М. К. Михайловым [93–94], М. Г. Арановским [6], Ю. Н. Бычковым [31–32], В. Н. Холоповой [133–136], элементарными единицами таких структур выступают интонационно-лексические образования с устойчивыми закреплёнными значениями, составляющие своего рода «словарь эпохи» (Б. В. Асафьев). Более сложными смыслонесущими конструкциями становятся тематические построения как репрезентанты персонифицированных или неперсонифицированных субъектов образной системы, организующие интонационную лексику, и диалогические модели, воссоздающие сцены полиинструментальной игры или транслирующие взаимодействие между персонифицированными субъектами музыкального текста.

Множественное художественное содержание фортепианных сонат Моцарта подлежит изучению на основе достижений современного музыковедения в области поиска конкретных признаков музыкальных и немзыкальных образных систем в произведениях XVIII века. Идентификация в сонатном тексте образов играющего ансамбля и оркестра осуществляется посредством выявления в нём инструментальных клише, устойчивых диалогических моделей и типичных quasi-ансамблевых/quasi-оркестровых приёмов, обнаруженных в клавирных текстах эпохи авторами: И. В. Алексеевой [1–3], Е. В. Гордеевой [41–45], Н. М. Кузнецовой [72–75], А. А. Мингажеевым [90–92], К. Н. Морейн (Репиной)

[97–98, 100, 113–114], И. А. Краинец [103], Ф. Б. Ситдиковой [117–118], Л. Н. Шаймухаметовой [146–148, 150–151] и др. Комплекс музыкальных атрибутов пасторали, образы которой, занимая центральное место в искусстве классического периода, отражаются в сонатах Моцарта, составляется на основе исследований Т. Н. Ливановой [80], Л. В. Кириллиной [61–62], А. Г. Коробовой [66], А. И. Асфандьяровой [8–12].

Изучение в фортепианных сонатах признаков музыкального театра так же требует обращения к широкому кругу литературных источников. Для определения атрибутов и закономерностей функционирования основных компонентов театральности любого художественного произведения – героя и театрального действия – привлекаются работы театроведов: П. Пави [104], К. С. Станиславского [119–120], В. Е. Хализева [130], Ю. М. Барбоя [20], И. Н. Чистюхина [142] и др. Интонационно-лексические комплексы, идентифицирующие структурно-семантический феномен героев в сонатном тематизме, определяются с помощью «словаря» героических, лирико-галантных, драматических и комических структур классицистского музыкального языка, описанного в трудах Т. Н. Ливановой [80], В. Д. Конен [65], Л. В. Кириллиной [61–63], Е. И. Чигарёвой [141], И. П. Сусидко [82, 122–123].

Для рассмотрения механизмов знакового отражения в инструментальном тексте образов эпохи и процессов контекстуальной трансформации значений лексических структур применяется теория межтекстовой миграции интонационных формул, разработанная Л. Н. Шаймухаметовой [143].

Закономерности, которым подчиняется развёртывание в сонатах сквозного конфликтного театрального действия, анализируются в опоре на работы театроведов, перечисленных выше. При этом используются наблюдения в области игровой (театральной) логики непрограммной музыки, сделанные Е. В. Назайкинским [101], Т. Ю. Черновой [140], В. Д. Конен [65] и другими исследователями. Особое значение в работе имеет описание структур театрального диалога как носителя «типических сюжетных схем» (А. Н. Веселовский), ранее предпринятое на музы-

кальном материале Л. Н. Шаймухаметовой и П. В. Кириченко [145], Я. Ю. Даниловой [47–48], З. М. Юльякшиной [158], А. И. Асфандьяровой [12].

*Музыкальный материал* исследования составляют уртексты произведений Моцарта, опубликованные в полном собрании сочинений композитора «Neue Mozart-Ausgabe» и размещённые в открытом доступе на портале Digital Mozart Edition [162]. 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». Нумерация по Каталогу Кёхеля даётся по аналогии с полным собранием: номер опуса, указанный в первом издании каталога, приводится в качестве основного, номер, указанный в шестом издании, помещается в скобки.

В качестве источника, иллюстрирующего процесс овладения Моцартом в детстве технологиями и приёмами развёртывания клавирного текста в ансамблевую партитуру, используется уртекст 19-ти 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» [166].

*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 ис-

полнительской 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 исполнитель-

ской 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 [6].

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 верном 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. В этой связи, стремление к объективности при рассмотрении смысловой организации фортепианных сонат Моцарта обуславливает выбор в качестве материала настоящего исследования их уртекстов, а не редакторских версий.

Термин *отражённый текст* введён в научный обиход в монографии Е. В. Гордеевой по отношению к клавирным текстам И. С. Баха, содержащим знаковые структуры барочного ансамблевого музицирования [41]. В настоящей работе отражённым текстом 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 «текст в тексте», исследованный Ю. М. Лотманом в литературных произведениях, на участках текста, «закодированных двойным кодом» [81, с. 156].

### ***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 смылосущие образования. Их идентификация и расшифровка пианистом позволит достичь адекватно-

сти 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.

*Структура работы.* Диссертация состоит из введения, трёх глав (где реализуются заявленные задачи), заключения, списка литературы и нотного приложения.

Глава 1 «“Quasi-партитуры” фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования» включает три параграфа. В первом из них рассматриваются признаки quasi-партитур, обозначающих сцены ансамблевой или оркестровой игры и репрезентирующих исполнительские традиции XVIII века в фортепианных сонатах Моцарта. Во втором параграфе на примере 19-ти менуэтов из «Нотной тетради Марии Анны Моцарт» исследуются признаки

инструктивных quasi-партитур, отражающих практику творческого обучения детей Леопольда Моцарта технологиям барочного домашнего музицирования. В третьем параграфе определяются атрибуты образной системы пасторали и способы её воплощения в структуре вторичного «отражённого текста» quasi-партитуры.

Главы 2 и 3 посвящены художественному компоненту «театр в музыке» и его преломлению в сонатах Моцарта. В первом и втором параграфах Главы 2 выявляются интонационные комплексы, идентифицирующие в тематизме фортепианных сонат структурно-семантический феномен героев аристократического и буффонного происхождения. В третьем параграфе анализируется механизм образования «дважды отражённого текста» увертюрной quasi-партитуры за счёт взаимодействия смысловых структур инструментального и музыкально-театрального происхождения.

В Главе 3 изучается процесс конфликтного сквозного развёртывания в сонатах Моцарта театрального действия во всех его структурных формах: от высказывания героя до целостного сюжета «музыкально-театральной сцены» с участием одного или нескольких героев (параграфы 3.1 и 3.2 соответственно). Рассматриваются композиционно-драматургические особенности смысловой организации этих сцен, репрезентированных в «отражённом» сонатном тексте посредством полиструктурного феномена оперной quasi-партитуры.

Нотное приложение включает в себя 82 рисунка.

Общий объём диссертации – 202 страницы, список литературы содержит 174 наименования.

## Глава 1. «Quasi-партитуры» фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования

Выступая закономерным звеном в эволюции формы сонатного цикла, фортепианные сонаты Моцарта одновременно представляют собой уникальное явление с точки зрения смысловой организации текста и его художественных компонентов, репрезентирующих: 1) образы играющего ансамбля/оркестра<sup>1</sup>; 2) образную систему пасторали; 3) образную систему музыкального театра.

Многие тексты моцартовских сонат отражают практику и сольного, и ансамблевого/оркестрового исполнения XVII–XVIII веков; при этом в значительном количестве этих текстов воплощаются не только темброво-акустические, инструментальные, но и пасторальные образы, характерные для эстетики XVIII столетия. В этой связи, в настоящей главе будут рассмотрены художественный компонент «музыка в музыке» как носитель образов играющего ансамбля/оркестра, представленный в фортепианной сонате через структурно-семантический феномен quasi-партитуры (параграфы 1.1, 1.2), и художественный компонент пастораль, представленный через устойчивые смысловые структуры с закреплённым внетекстовым значением в quasi-партитурных сонатных текстах (параграф 1.3).

Коммуникативный код, с помощью которого образное содержание моцартовских сонат обозначено в нотном тексте, утрачивается с течением времени<sup>2</sup>. Для восстановления и «расшифровки» этого кода необходимо обратиться к культурно-историческому контексту создания сонат.

Музыкально-исполнительскую среду моцартовской эпохи, как известно, составляли профессиональные музыканты, выступавшие на публичных концертных

---

<sup>1</sup> Понятие «ансамбль», которое используется для обозначения действующего субъекта сцен музицирования, воссоздаваемых в тексте фортепианных сонат Моцарта, отсылает к барочному ансамблю; понятие «оркестр», употребляемое в аналогичном контексте, апеллирует к классическому камерному оркестру второй половины XVIII века.

<sup>2</sup> На временной процесс разрушения коммуникативной цепи между композицией и интерпретацией обращает внимание И. А. Барсова [22, с. 16].

площадках, и дилетанты-любители, организующие домашние концерты<sup>3</sup>. Поскольку владение каким-либо инструментом являлось нормой для светского общества, именно дилетанты, согласно историческим исследованиям Е. В. Дукова, находились в эпицентре музыкального досуга XVIII века, а к концу столетия составили основную часть целевой аудитории композиторов [55, с. 215]. Музыцирующие любители зачастую определяли судьбу нового произведения, влияя своими оценками и заинтересованностью на решение автора о его публикации.

Период создания моцартовских сонат (1775–1789) относится ко времени повсеместного распространения в Западной Европе фортепиано. По наблюдениям П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, фортепианные сонаты как представители относительно нового жанра писались Моцартом скорее для игры в ситуации *домашнего музицирования*<sup>4</sup>, чем для выступления на больших концертных площадках [82, с. 281], – наряду с другими бытовыми, «обиходными» (термин Х. Бесселера) пьесами. Исполнителями сонат могли выступать как сам композитор, так и другие пианисты-виртуозы, традиционно приглашавшиеся на частные любительские концерты.

Многие из текстов моцартовских сонатных циклов обладают признаками «quasi-партитур», адаптированных к двуручной игре: то есть, содержат структуры неклавирной этимологии. К ним относятся, во-первых, лексические клише, репрезентирующие акустические образы музыкальных инструментов и их сочетаний; во-вторых – организующие эти клише диалогические конструкции, воссоздающие сцены ансамблевой/оркестровой игры; в-третьих, quasi-ансамблевые/quasi-

---

<sup>3</sup> В Вене классической эпохи, по словам Л. В. Кириллиной, «высокий профессионализм и широко развитый дилетантизм счастливо дополняли друг друга, создавая гармоничную систему музыкально-общественных связей» [62, с. 218].

<sup>4</sup> Под домашним музицированием здесь и далее понимается исполнение произведений в условиях домашних концертов, ограниченных пространством интимно-дружеского общения, – в отличие от выступлений музыкальных обществ и объединений, функционировавших в расчёте на широкую аудиторию.

оркестровые приёмы: дублировки, регистровки, зеркальные перестановки и т. д.<sup>5</sup>, также зафиксированные в графике нотного текста.

Проникновение перечисленных смысловых структур, во взаимодействии воплощающих сюжет «играющий ансамбль/оркестр», в «бытовые» фортепианные пьесы второй половины XVIII столетия и, в том числе, моцартовские сонаты – особенность, унаследованная этими произведениями от барочных клавирных текстов, предназначенных для домашнего музицирования. Многие из них обладают свойствами «свёрнутой (редуцированной) партитуры», рассмотренной И. А. Барсовой в монографии «Очерки по истории партитурной нотации» [22] как способ фиксации текста, характерный для музыкальной культуры барокко. Такая партитура подлежала развёртыванию в процессе ансамблевого исполнения поливариантным составом исполнителей, при котором роль самого клавира, как правило, ограничивалась ведением *basso continuo*.

Эта закономерность организации барочного клавирного текста для домашнего музицирования доказана на материале клавирных сонат Д. Скарлатти (Л. Н. Шаймухаметова, Н. Г. Селиванец [151]; К. Н. Мореин (Репина) [97–98, 100, 113–114]), клавирных сочинений И. С. Баха (Л. Н. Шаймухаметова, Г. Р. Юсуфбаева [147], Н. М. Кузнецова [72–75], Е. В. Гордеева [41–45]), фортепианных сонат Гайдна (А. И. Асфандьярова [8–12]), бытовых пьес Бетховена (А. А. Мингажев [90–92]) и Моцарта (Я. Ю. Данилова [47–48]). Помимо структурно-семантических особенностей организации барочного клавирного текста К. Н. Мореин (Репина) приводит в качестве исторического доказательства репродукции европейских картин XVII–XVIII столетий, где изображается практика ансамблевой игры по клавирному двустрочнику [99]. С помощью «расшифровки» «партитурных» художественных компонентов фортепианного текста и использования приёмов «развёртывания» клавирного текста в ансамблевую партитуру, принятых в условиях бытового ансамблевого музицирования XVII–XVIII веков,

---

<sup>5</sup> Функционирование перечисленных приёмов рассматривается, к примеру, А. А. Мингажеевым применительно к менуэтам, багателям, сонатам и другим «обиходным» фортепианным опусам Бетховена [90–92].

Л. Н. Шаймухаметова выстраивает режиссуру и исполнительский сценарий финала фортепианной Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>6</sup>) В. А. Моцарта<sup>6</sup>.

В то же время в значительном количестве сонатных текстов закрепляется набор устойчивых смысловых структур, репрезентирующих художественную систему пасторали. Эти структуры выступают признаками новой тенденции к смысловой организации фортепианного текста как целостного произведения, предназначенного для инвариантного сольного исполнения пианистом-профессионалом. Рассмотрим сущностные признаки двух исполнительских традиций, зафиксированных в графике нотного текста фортепианных сонат Моцарта, – барочной ансамблевой и классической сольной – через анализ представляемых ими художественных компонентов.

### **1.1. Художественный компонент «музыка в музыке» и его функционирование в образном содержании сонат**

Семантический анализ музыкального текста показывает, что многие фортепианные сонаты эпохи классицизма унаследовали от традиций смысловой организации барочных клавирных пьес принцип редуцированного изложения ансамблевой партитуры. Однако признаки свёрнутой партитуры, характерные для этих пьес, в фортепианных сонатах Моцарта переосмысливаются с учётом новых возможностей, задач и условий исполнения в ситуации домашнего концерта. Они обусловлены постепенной заменой традиции поливариантного развёртывания клавирного текста любительским ансамблем со случайным составом исполнителей традицией его сольного точного воспроизведения пианистом-профессионалом, сформировавшейся в связи с вытеснением инструментом фортепиано других разновидностей клавира во второй половине XVIII века.

---

<sup>6</sup> См. об этом: «Маскарад и карнавал. Моцарт. «Турецкое рондо», 3-я часть Сонаты Ля мажор, № 11» [148].

Использование лексических клише, репрезентирующих акустические образы музыкальных инструментов, и моделей диалогов, воссоздающих сцены музицирования, в клавирных текстах барокко было направлено на реализацию этих клише и моделей средствами ансамбля. В фортепианных же сонатах включение в текст аналогичных смысловых структур предполагает имитацию ансамблевой/оркестровой игры средствами одного фортепиано, широчайший диапазон, богатая тембровая и динамическая палитра которого в моцартовскую эпоху позволяют ему, как отмечает американский музыковед Л. Ратнер, играть роль домашнего инструмента, заменяющего ансамбль [170, с. 616]. Приёмы творческого преобразования авторского текста: дублировки, регистровки, зеркальные перестановки, – применялись к клавирным пьесам музыкантами барочного ансамбля с целью их адаптации к исполнению на том или ином инструменте. При создании фортепианных сонат перечисленные универсальные приёмы используются и закрепляются в графике нотного текста самим автором, что приводит к усилению эффекта quasi-ансамблевой/quasi-оркестровой звучности.

Художественный компонент «музыка в музыке», предполагающий воплощение средствами фортепиано сюжета «играющий ансамбль/оркестр», обнаруживает себя в классической сонате при помощи трёх групп признаков, которые будут рассмотрены в настоящем параграфе:

1. *Лексические клише*, репрезентирующие акустические образы музыкальных инструментов и их сочетаний.

2. *Модели диалогов*, обозначающие сцены ансамблевой/оркестровой игры:

1) горизонтальные и вертикальные «тембровые» диалоги между «инструментами» и их сочетаниями;

2) устойчивые коммуникативные модели «ансамблевых» концертных диалогов: вертикальные модели  $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$  и  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , а также их внутрислойные линейные модификации и функциональные конфигурации; горизонтальная модель *concertino–ripieno*; сочетание перечисленных моделей со смысловой структурой *tutti*;

3) «оркестровые» концертные диалоги между функциональными группами «инструментов».

3. *Quasi-ансамблевые/quasi-оркестровые приёмы* – дублировки, регистровки, зеркальные перестановки и другие приёмы преобразования музыкального текста, составлявшие механизм развёртывания барочных клавирных текстов в ансамблевую партитуру и создающие в фортепианной сонате эффект ансамблевой или оркестровой звучности.

В совокупности и смысловом взаимодействии перечисленные признаки образуют единый семантический комплекс, посредством которого в тексте сонат Моцарта воплощается феномен *quasi-партитуры*. При этом каждая группа партитурных признаков неизбежно отражает две традиции домашнего музицирования: игры в барочном ансамбле и зарождающегося сольного фортепианного исполнения.

Принцип включения в тексты моцартовских сонат *инструментальных клише*, составляющих первую группу партитурных признаков, унаследован от барочных клавирных текстов<sup>7</sup>, где эта практика была направлена на их реализацию средствами ансамбля. Однако инструментальные клише в процессе барочного музицирования могли артикуляционно и регистрово видоизменяться, в зависимости от имеющегося состава инструментов, в то время как в тексте сонат они представляют собой структурно-семантический инвариант, предназначенный для исполнения солирующим фортепиано.

Наблюдения над текстами моцартовских сонат показывают, что зафиксированные в них инструментальные клише распадаются на две группы. К первой группе принадлежит лексика, происхождение которой обусловлено техникой звукоизвлечения при игре на том или ином инструменте (*pizzicato* и продолжительные пассажи скрипок, короткие орнаментированные мотивы и трели флейт и т. д.). Использование данного типа лексики само по себе транслирует закономер-

---

<sup>7</sup> Инструментальные клише, используемые в барочных клавирных текстах, иллюстрируются, в частности, в работах И. В. Алексеевой [1–3], Е. В. Гордеевой [41–42, 45], Н. М. Кузнецовой [74], К. Н. Мореин (Репиной) [100], Ф. Б. Ситдиковой [117–118].

ность смысловой организации барочного клавирного текста, однако ориентированность клише на особенности звучания инструментов моцартовской эпохи и акустические возможности фортепиано характерна для нового типа текстов, подлежащих сольному исполнению пианистом.

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. К ним относятся «золотой ход валторн», знак дуэта пастушеских свирелей, знак фанфары и т. д.<sup>8</sup> Проникновение этих устойчивых структур в фортепианный текст объясняется появлением нового художественного приёма, заключающегося в воплощении при игре на одном инструменте образов других инструментов. В этой связи символические знаки-образы музыкальных инструментов так же репрезентируют в текстах моцартовских сонат зарождающуюся традицию сольной фортепианной игры.

Инструментальные клише первой группы, то есть основанные на характерных исполнительских приёмах, в сонатах Моцарта репрезентируют звучание струнных и духовых инструментов. *Лексикография струнных инструментов* включает в себя ряд семантических фигур, обусловленных техникой звукоизвлечения. Арпеджированные пассажи широкого диапазона в условиях акцентированного staccato во 2-й части Сонаты № 15 F dur KV 533 явно ведут происхождение от последовательностей pizzicato (рисунок № 1 а). Носителем образа скрипки «пиццикатное» staccato выступает в Менюэте I из 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>) (рисунок № 2). При этом в партии «сопровождающих инструментов» (нижняя строка тактов 1–4) аналогичное обозначение отсутствует; это сопоставление подчёркивает специфику «скрипичного» тембра.

Другие приёмы скрипичной игры репрезентируют продолжительные пассажи в 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3 б), виртуозные фи-

---

<sup>8</sup> Механизм межтекстовой миграции смысловых структур раскрывает Л. Н. Шаймухаметова в исследовании «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [143].

гурации широкого «смычкового» диапазона во 2-й части Сонаты № 15 F dur KV 533 (рисунок № 1, такты 29–30<sup>9</sup>). Образы струнных инструментов воссоздаются гармоническими фигурациями с широким расположением тонов и элементами скрытого двухголосия во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 а, нижняя строка). Аналогичный приём с включением типичных «двойных нот» используется в 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3 а).

В аккомпанементах фортепианных сонат Моцарта часто встречаются клише струнных, сопровождающих солирующий инструмент или группу инструментов. Имеются в виду, во-первых, арпеджированные фигурации: триоли во 2-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5), «альбертиевы басы» во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 в, такты 70 и 72), иные разновидности во 2-х частях сонат № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6) и № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7 а). Во-вторых, типичным для струнного сопровождения в оркестровых произведениях XVIII века является пульсирующий тон, наблюдающийся во 2-й части Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 8). В-третьих, характерным исполнительским приёмом для струнных, поддерживающих мелодию солиста, выступает тремоло, знак которого содержится в финале Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9 в).

Наряду с устойчивыми оборотами, представляющими струнную группу, в фортепианных сонатах Моцарта функционирует большое количество клише, входящих в *лексикон духовых инструментов*. В противовес долгим «смычковым» фразам скрипки, «флейтовую» мелодию образует чередование коротких мотивов с типичной мелизматикой (трелью, форшлагами, мордентами, группетто и т. д.). Это происходит во 2-х частях сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такты 1–6), № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 а), № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок

---

<sup>9</sup> В этом и последующих рисунках используются порядковые номера тактов в полных текстах сонат, в соответствии с нумерацией, применяемой в полном собрании сочинений Моцарта (уртекстов), представленном В. Платом и В. Ремом [162]. Номера тактов указаны в приведённых фрагментах нотного текста.

№ 10). Акустический образ флейты также формируют гаммообразные пассажи в высоком регистре и продолжительная трель во 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунки № 7 а–б), трель и виртуозные фиоритуры во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 в).

Итак, образы струнных и духовых инструментов в сонатах Моцарта во многом представлены за счёт инструментальных клише первой группы, основанных на характерных исполнительских приёмах и отражающих как барочную традицию включения в клавирный текст лексикона других инструментов, так и новую традицию использования инструментальной лексики, ориентированного на богатые темброво-акустические возможности солирующего фортепиано. Репрезентантами духовых инструментов в моцартовских сонатах также выступают клише второй группы – символические знаки-образы этих инструментов. Данные структуры ко второй половине XVIII века приобретают устойчивое значение в результате миграции из одного ансамблевого/оркестрового текста в другой и, проникая в фортепианный текст, в силу своей узнаваемости способствуют передаче его образного содержания в процессе сольной игры.

Символом флейтовой звучности в сонатах Моцарта традиционно выступает «фигура неги» (термин А. И. Асфандьяровой) – восходящая или нисходящая хроматическая последовательность в высоком регистре. Её использование наблюдается во 2-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такт 14), в 1-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) – в соединении с другими признаками флейтовой мелодики (рисунок № 11, такты 2–4). Многократно звучащая «фигура неги» во 2-й части Сонаты № 14b с moll KV 457 (рисунок № 12 а) при одном из своих проведений дублируется в терцию (такт 8). Формируется ленточное голосоведение, в данном семантическом контексте играющее роль знака-образа двух флейт. Этимология этой смысловой структуры восходит к дуэту свирелей, символизирующему в характерных для искусства XVIII века пасторальных сценах любовную идиллию.

Знаками-образами валторн в сонатах Моцарта выступают интонации «роговых сигналов» (знаки *corni*)<sup>10</sup>, происхождение которых обусловлено первоначальным использованием валторн в профессиональном оркестре для иллюстрации охотничьих сцен. Основным знаком *corni* является интонационный стереотип «золотого хода валторн» – последовательность терции (тоника), квинты (доминанта) и сексты (тоника). Его смена восходящим квартовым «роговым» сигналом и сочетание с аналогичным сигналом в условиях вертикального диалога воспроизводит семантическую ситуацию звучания дуэта валторн в ансамбле с более низким духовым инструментом во 2-й части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 13, такт 1, верхняя и нижняя строки соответственно). «Мерцающий тон» как одноголосный вариант знака *corni* представлен во 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7 б, такты 17–18, верхний голос нижней строки); как двухголосный – во 2-х частях Сонаты № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 14, такты 33–36, нижняя строка) и Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 8, такты 21–22 с затактом, верхняя строка).

Образы духовых инструментов в моцартовских фортепианных сонатах также представлены посредством «знака фанфары» – лексической структуры, основанной на интонации мажорного трезвучия и (или) пунктирном ритмическом рисунке. В ряде текстов эта структура обозначает духовые инструменты в составе «оркестрового tutti», признаками которого выступает аккордовое и многоголосное изложение в условиях *forte*; данный семантический контекст обеспечивает реализацию прямого, торжественно-героического значения «фанфары». Это происходит в финале Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9, такты 1–2, верхняя строка), в 1-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 11, такты 1–2).

Интонации «фанфары» репрезентируют сольные реплики духового инструмента в 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15, такты 1–4). При этом путём помещения пунктирной ритмоформулы на сильную долю и на

---

<sup>10</sup> Здесь и далее в работе используются классификация и терминология смысловых структур, разработанные Л. Н. Шаймухаметовой [143].

фоне тревожной пульсации «струнных» в аккомпанементе в условиях минора актуализируется героическое значение «фанфары».

Вторую группу партитурных признаков, направленных на воплощение художественного компонента «музыка в музыке», в текстах фортепианных сонат Моцарта образуют *модели диалогов* между инструментами и их сочетаниями. Диалогические структуры воспроизводят сцены музыкальной игры как основополагающий компонент сюжета «играющий ансамбль/оркестр» и составляют «основу смыслообразования» музыкального текста, что является частным примером закономерности, выведенной Ю. М. Лотманом применительно к роли диалогических коммуникаций в тексте вообще, рассматриваемом как культурологический феномен [81, с. 21].

Диалоги известны музыковедению по вокально-хоровым (духовным) и инструментальным произведениям XVI–XVIII столетий. И. А. Барсова в числе признаков такого диалога называет пространственный, регистровый, тембровый, а также зачастую динамический контраст в звучании его участников [22, с. 309]. В структуре клавирного текста XVII–XVIII веков как «свёрнутой партитуры» модели инструментальных диалогов были выявлены Л. Н. Шаймухаметовой [146, 150], создавшей терминологический аппарат для описания музыкального диалога как семантической структуры, и неоднократно исследованы сотрудниками Лаборатории музыкальной семантики. Так, Е. В. Гордеева [41–44] и Н. М. Кузнецова [74, 76] рассматривают музыкальные диалоги как семантические структуры, отражающие практику музицирования эпохи барокко, на материале клавирных текстов И. С. Баха; К. Н. Мореин (Репина) выявляет диалогические конструкции в числе партитурных признаков сонат Д. Скарлатти [97–98, 113–114]. А. И. Асфандьярова изучает музыкальные диалоги в качестве основных компонентов сцен и сюжетов музицирования в сонатах Гайдна [12]; Я. Ю. Данилова расшифровывает диалогические смысловые структуры, транслирующие образное содержание в бытовых танцевальных пьесах Моцарта [47–48].

В текстах моцартовских сонат наблюдается функционирование двух типов диалогических конструкций – «тембровых» и «концертных» диалогов. На основе

этих диалогов организованы сцены «ансамблевой» или «оркестровой» игры, через которые в тексте сонат реализуется сюжет «играющий ансамбль/оркестр». «Тембровые» диалоги репрезентируют взаимодействие отдельных инструментов и их сочетаний. «Концертные» диалоги представляют собой устойчивые коммуникативные модели групп инструментов, исполняющих партии solo и continuo, concertino и ripieno в семантической ситуации «играющий ансамбль»; партии solo и tutti в семантической ситуации «играющий оркестр».

*Тембровые диалоги* идентифицируются в тексте сонат посредством семантико-структурных разграничений реплик вступающих в них инструментов, которые, в свою очередь, определяются путём расшифровки акустических клише, составляющих первую группу партитурных признаков и охарактеризованных выше. Прослеживаются две разновидности тембровых диалогов: вертикальные диалоги предполагают одновременное звучание реплик, горизонтальные – их чередование.

Вертикальный диалог «флейты» (верхняя строка) и «низкого струнного инструмента» (или «инструментов», играющих в унисон) (нижняя строка) наблюдается во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунки № 4 а, такты 19–20, № 4 в, такты 70, 72). Фактуру струнного ансамбля образует вертикальный диалог между «скрипкой» с её виртуозными пассажами и «низкими струнными» с их фразами, основанными на продолжительных «смычковых» тонах, в 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15 а, такты 28–29).

Горизонтальные диалоги в тексте сонат маркируются с помощью артикуляции и динамики как «регуляторов смысла» (термин Л. Н. Шаймухаметовой), а также приёма переноса реплик разных инструментов в разные регистры (регистровка). То есть, потенциал к артикуляционному, динамическому и регистровому варьированию, которое применялось к первичному, авторскому тексту в процессе его развёртывания участниками барочного ансамбля при распределении музыкального материала между инструментами, в сонатах, предназначенных для

сольного исполнения пианистом, полностью реализуется и регламентируется самим автором<sup>11</sup>.

Так, «флейта» и «скрипка *pizzicato*» вступают в горизонтальный диалог в 1-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 11 а, верхняя строка такты 36, 38 и 37, 39 соответственно); при этом реплики «флейты» и «скрипки» в тексте маркируются артикуляционно (*legato* и акцентированное *staccato*) и динамически (*piano* и *forte*). Участниками артикуляционно и регистрово маркированного горизонтального диалога становятся «низкие и высокие струнные и духовые инструменты» во 2-й части Сонаты № 15 F dur KV 533 (рисунок № 1 а).

Сочетание вертикальных и горизонтальных «тембровых» диалогов организует музыкальный текст во 2-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такты 1–6), где две «флейты» вступают в динамически маркированный горизонтальный диалог друг с другом (верхняя строка) и в вертикальный диалог с низким «струнным инструментом (инструментами)» (нижняя строка). Трансформация горизонтального «флейтового» диалога в вертикальный диалог – типичный ленточный «дуэт флейт» как символ любовной идиллии – происходит в тактах 7–8 приведённого рисунка. Ситуация динамически маркированного горизонтального диалога двух «высоких инструментов», одновременно участвующих в вертикальном диалоге с «низкими инструментами», имитирующими монотонное звучание волынки, характерна для Менуэта II из 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>e</sup>) (рисунок № 16).

Разнообразные сочетания горизонтальных и вертикальных «тембровых» диалогов формируют в фортепианных сонатах Моцарта семантические ситуации музыкальных сцен, участниками которых выступают «тембровые группы инструментов». Диалог между группами «низких и высоких инструментов» формирует тему 2-й части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 13, такты 1–2 и 3–4 соот-

---

<sup>11</sup> 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 [62, с. 211].

ветственно). Горизонтальный диалог между «валторнами», играющими параллельными секстами («мерцающий» тон, бемольная тональность), и «флейтами» с их характерным терцовым «дуэтом» разворачивается на фоне «пульсации низких струнных инструментов» во 2-й части Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 8, такты 21–22 и 22–24 соответственно). Динамически и артикуляционно маркированный горизонтальный диалог между «духовым инструментом» и «флейтами» сопровождается «низкими струнными» в 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15, такты 1–4 и 5–8 соответственно).

*Концертные диалоги* в сонатах Моцарта представляют собой устойчивые коммуникативные модели, которые обозначают стереотипные формы игры разносоставных ансамблей или оркестра, отражая концертную практику XVII–XVIII веков. Именно выбор концертных диалогических моделей определяет сюжет текста, организованного по принципу «музыка в музыке»: «играющий ансамбль» или «играющий оркестр». При этом наблюдается связь сюжета «играющий ансамбль» с барочной традицией ансамблевого развёртывания клавирного текста, а сюжета «играющий оркестр» – с новой традицией сольного исполнения на фортепиано, темброво-акустические возможности которого позволяют воплотить оркестровые образы.

Семантическая ситуация «играющего ансамбля» очевидна в большинстве «камерных» вторых частей моцартовских сонат: её знаками выступают несколько интертекстуальных стереотипных коммуникативных моделей, «перекочевавших» в текст фортепианной сонаты из барочных клавирных текстов. Компонентами этих моделей являются знаки, или смысловые пласты (термин Л. Н. Шаймухаметовой), *solo* и *continuo*, *concertino* и *ripieno*, *tutti*, воссоздающие акустические образы ансамблевых групп XVII–XVIII веков<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Организующая роль стереотипных моделей *continuo*, *solo* и *concertino*–*ripieno* в клавирных текстах эпохи барокко доказана сотрудниками Лаборатории музыкальной семантики на материале произведений И. С. Баха и Д. Скарлатти [41–44, 74, 76, 97–98, 113–114, 147, 151].

Ряд текстов во вторых частях сонат организует барочная ансамблевая модель  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , где смысловой пласт solo репрезентирует партию солирующего инструмента, ведущего мелодию, а continuo – смысловая оппозиция solo – его гармоническое сопровождение. Концертный диалог  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  представлен, в частности, во второй части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189°) (рисунок № 6, такты 9–12), где партию continuo образуют арпеджированные фигурации, характерные для низкого струнного инструмента или нескольких инструментов, играющих в унисон.

Значительно чаще сцены ансамблевой игры, зашифрованные в текстах моцартовских сонат, предполагают более сложный исполнительский состав, который обозначается различными вариантами структурно-семантических преобразований основной модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ .

Процессы преобразований могут развёртываться как в горизонтальной проекции, выражаясь в форме линейных внутрислоевых модификаций, так и в вертикальной проекции – в форме функциональных конфигураций. Примечательно, что в барочной традиции домашнего музицирования эти преобразования часто осуществлялись участниками ансамбля и зависели от его инструментального состава, в то время как в фортепианной сонате, предназначенной для сольного инвариантного исполнения, все преобразования закрепляются композитором – что объясняет их структурно-семантическое разнообразие.

Линейные внутрислоевые модификации представляют собой расслоение смысловых пластов solo и continuo на solo divisi и continuo divisi, в результате которого могут быть образованы три варианта основной коммуникативной модели:  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ ,  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  и  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ . Наиболее распространённым в текстах моцартовских сонат является концертный диалог  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ . Он репрезентирует сцены ансамблевой игры во второй части Сонаты № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>), где партию continuo исполняют «струнные инструменты» в терцию и октаву (рисунок № 14, такты 33–36), а также во второй части Сонаты № 13 B dur KV 333 (315°), в

тексте которой интервальное соотношение партий *continuo* является переменным (рисунок № 10, такты 5–7).

Модель  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  представлена во второй части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 13, такты 1–3). Структурно-семантический вариант  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$  образуется во второй части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6, такты 4–8), при этом расслоение обоих смысловых пластов происходит за счёт вертикальных диалогов «инструментов ансамбля». Аналогичный результат в Менуэте II 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>e</sup>) (рисунок № 16) обеспечивается вертикальным диалогом в партии *continuo* и горизонтальным диалогом солистов, маркированным динамически и артикуляционно (верхняя строка).

Необходимость адаптировать инструментальные структуры, которые в барочном клавирном тексте могли быть реализованы в процессе его развёртывания средствами ансамбля, к двуручному исполнению пианистом проявляется в использовании Моцартом скрытого *divisi* в партии *continuo* во второй части Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 8). Начальный звук каждого такта в нижней строке представляет собой намёк на продолжительный «тянущийся» звук низкого струнного инструмента, сохраняющий динамическую однородность благодаря смычковой технике. Противоположная тенденция фортепианного звука к быстрому угасанию – тем более в условиях *pianissimo* – побуждает композитора отказаться от любого увеличения длительности первых тактовых нот, маркируя скрытый голос низкого инструмента в партии *continuo* лишь точечно.

Разнообразие структурно-семантических вариантов базовой барочной коммуникативной модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , вызванное фиксацией автором всех её преобразований в сонате, предназначенной для инвариантного сольного исполнения пианистом, проявляется, в том числе, в сопоставлении разных видов линейных внутрипластовых модификаций в пределах небольших фрагментов музыкального текста. Так, переход от  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  к  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$  наблюдается во второй части Сонаты № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 14). При этом *divisi* в партии *continuo* при-

обретает статус скрытого: в нижней строке отчётливо обозначены два пласта, звучащие попеременно, однако сохраняющие октавное соотношение, заявленное в предшествующей структуре явного *continuo divisi* (такты 36–37). Концертный диалог  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  сменяется диалогом  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  во вторых частях сонат № 13 В dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10 а, такты 32–33 и 33–34 соответственно) и № 17 В dur KV 570 (рисунок № 13, такты 1–4 и 4 соответственно) с последующим переходом к конструкции  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$  (такт 4, доли 3–4). Переход от  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  к  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$  во второй части Сонаты № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такты 1–6 и 7–8 соответственно) сопровождается не только «свёртыванием» арпеджированных фигураций в октавные созвучия в партии *continuo*, но и соединением партий «флейт», составляющих динамически маркированный горизонтальный диалог, в структуру вертикального «ленточного дуэта» в партии *solo*. Все эти интересные темброво-акустические находки и многообразие структурно-семантических комбинаций демонстрируют ориентированность текста на инвариантное исполнение солирующим фортепиано (новая традиция в домашнем концерте) при сохранении барочного принципа включения в клавирный текст типичных лексических структур и коммуникативных моделей музицирующего ансамбля.

В круг преобразованных вариантов модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  в сонатах Моцарта входят, помимо линейных внутрислоевых модификаций, вертикальные функциональные конфигурации, которые основаны на изменении функциональных соотношений верхнего и нижнего смысловых пластов. Это происходит посредством зеркальных перестановок, когда партии *solo* и *continuo* «меняются местами», то есть, поручаются низким и высоким инструментам соответственно. Такие перестановки в практике барочного ансамблевого музицирования составляли один из способов варьирования авторского клавирного текста, который часто применялся исполнителями в процессе его развёртывания. В сонатах же Моцарта, предназначенных для сольного инвариантного исполнения на фортепиано, способном к

воспроизведению акустических образов различных инструментов и сцен музицирования, функциональные конфигурации основной коммуникативной модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  интенсивно используются самим автором, за счёт чего существенно увеличивается количество её возможных структурно-семантических вариантов и богатство создаваемого quasi-партитурного полотна. В этой связи, в текст фортепианных сонат, помимо разновидностей концертных диалогов, перечисленных выше, включаются конструкции  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$  и  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ .

В частности, вариант  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$  образуется посредством зеркальной трансформации варианта  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  во вторых частях сонат № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>) (рисунки № 2, такты 1–4 и № 2 а, такты 19–22) и № 14b с moll KV 457 (рисунок № 12 б). Эффект диалога двух ансамблей по принципу «близко – далеко», характерному для барочной эстетики, достигается за счёт чередования конструкций  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  и  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ , сопровождающегося сменой динамики, во второй части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 г).

Помимо конструкции  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , репрезентирующей игру барочного ансамбля, где одни инструменты выполняют солирующую, а другие – поддерживающую функцию, в круг основных коммуникативных моделей, сформировавшихся в исполнительской практике эпохи барокко, составлявших «каркас» для ансамблевого развёртывания барочных клавирных текстов и преломлённых в фортепианных сонатах Моцарта, входят концертные диалоги  $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$  и concertino–ripieno. Модель  $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$  воссоздаёт акустический образ ансамбля солистов, в котором партии разных инструментов сочетаются как равноправные. Вертикальный диалог солистов, играющих в дециму, организует ансамблевую фактуру Темы в 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3). Горизонтальные диалоги высоких и низких «струнных и духовых» инструментов формируют ансамбль солистов во второй части Сонаты № 15 F dur KV 533 (рисунок № 1 а).

Использование диалогической конструкции *solo* во второй части Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>с</sup>) определяется, наряду с сюжетом «играющий ансамбль», дополнительным образным содержанием. Низкий «инструмент» здесь исполняет «мотив рока<sup>13</sup>», а высокий – отвечает ему развёрнутыми «жалобами», основанными на малосекундовых интонациях и «вздохах» *lamento* (рисунок № 10 а, такты 35–37). Структурно-семантическое воплощение новых для инструментальной музыки образов рока и личности происходит благодаря широким регистровым и артикуляционным возможностям фортепиано.

Коммуникативная модель *concertino–ripieno*, сложившаяся в исполнительской практике эпохи барокко, также функционирует в тексте «ансамблевых» вторых частей моцартовских сонат. Смысловые оппозиции *concertino* и *ripieno* репрезентируют партии концертирующей (солирующей) группы инструментов и противопоставленные ей партии всего ансамбля – в данном случае понятие *ripieno* равнозначно понятию *tutti* – или партии инструментов, исполняющих асемантические фигуры, которые служат для заполнения музыкальной ткани.

Взаимодействие *concertino* (солиста) и *ripieno* (ансамбля) ярко выражено во второй части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>с</sup>) (рисунок № 6). Исполнителем партии *ripieno* (такты 1–8) здесь может выступать «струнный квартет» с участием «флейты» или «гобая» (такты 1–3, верхний голос); партии *concertino* – солист, ведущий 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.

---

<sup>13</sup> Бетховенский «мотив судьбы» в инструментальных произведениях Моцарта выявляет Л. В. Кириллина [62]. Однако очевидно, что интонация, прерывающая созерцательное, безмятежное движение *Andante cantabile* и приглушённо звучащая в мрачном регистре, в моцартовской сонате ведёт происхождение от образа неумолимого рока, воплощаемого в музыкально-театральных произведениях XVIII века. Охарактеризованную смысловую структуру с этой точки зрения логично было бы назвать «мотивом рока».

Сопоставление партий *concertino* и *ripieno* определяет строение всей 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Партия ансамбля здесь организована на основе различных структурно-семантических вариантов коммуникативной модели solo continuo (рисунок № 7); партию солиста исполняет «флейта» с её короткими мотивами, обильной мелизматикой, трелями, гаммообразными пассажами и виртуозными фигурациями в высоком регистре (рисунок № 7 а). Образуется семантическая ситуация «жанр в жанре»: барочный жанр *concerto grosso* включается в структуру нового жанра фортепианной сонаты. Аналогичный художественный принцип детерминирует композиционную основу второй части Сонаты № 14b c moll KV 457.

Модель *concertino-ripieno*, где смысловой пласт *ripieno* обозначает партии, служащие для заполнения музыкальной ткани и оттеняющие игру «солиста», представлена во второй части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такты 10–14): солирующая «флейта/гобой» (или несколько соответствующих инструментов) здесь исполняет, помимо характерных для неё репетиционного построения и «фигуры неги», декорированные выдержанные тоны, а фигурации *ripieno*, основанные на общих формах движения, поддерживают её быстро угасающий звук (хорошо имитируемый на фортепиано). При этом отрезок текста, исполняемый *concertino* и *ripieno*, помещается между фрагментами, организованными на основе различных структурно-семантических вариантов модели solo continuo. Фактурное богатство, разнообразие и частая смена концертных диалогов объясняются направленностью текста на его точную реализацию в условиях новой традиции сольного фортепианного исполнения.

Конструкция *tutti* представлена в текстах моцартовских сонат, воссоздающих ситуации игры ансамбля, исполняющего галантные танцы и торжественные шествия. Она репрезентирует звучание всего ансамбля и, в отличие от структуры *ripieno*, выступающей в качестве смысловой оппозиции *concertino*, носит самостоятельный характер. В качестве атрибута *tutti* Моцарт использует знак *forte*: традиция «*tutti* звучит намного громче *sol*», по историческим наблюдениям

И. А. Барсовой, зародилась в многохорном вокальном концерте и функционировала в традициях барочного вокального и инструментального исполнения, избавляя авторов от необходимости расставлять динамические обозначения [22, с. 313]. Другими маркерами *tutti* в сонатах выступают аккордовая фактура и многоголосное звучание при параллельном движении голосов. Функционирование смысловой структуры *tutti* в контексте семантической ситуации «играющий ансамбль», создающейся в большинстве вторых частей моцартовских сонат, будет продемонстрировано в двух последующих примерах.

Яркий образец преломления традиций барокко в новом жанре фортепианной сонаты, когда стереотипные модели ансамблевой игры закрепляются автором в многообразии вариантов их преобразований и сопоставлений, доступном для воссоздания средствами фортепиано, представлен в Менюэте I из 2-й части Сонаты № 4 *Es dur* KV 282 (189<sup>s</sup>) (рисунок № 2). Партия солиста (такты 1–4, верхняя строка) здесь выступает сразу в двух ипостасях: *solo* как смысловая оппозиция партии *continuo divisi* (такты 1–4, нижняя строка) и *concertino* как смысловая оппозиция партии *ripieno* (такты 4–8). Идентификаторами принадлежности текстовых фрагментов к тем или иным смысловым пластам служат лексические структуры: интонации галантных танцевальных «приседаний» в партии *solo*, поддерживающий аккомпанемент в партии *continuo*, асемантические общие формы движения в партии *ripieno*. Комбинированную конструкцию *solo* *continuo divisi* – *ripieno* сменяет построение *tutti* (такты 9–10), признаками которого, помимо *forte* и аккордовой фактуры, выступает торжественное сочетание «фанфарной» пунктирной интонации, впервые приходящейся на сильную долю, в верхней строке и структурного варианта «золотого хода валторн» – в нижней. Характерный для барочной эстетики приём «эха» находит отражение в звучащем вслед за *tutti* и завершающем первый смысловой сегмент текста фрагменте *solo divisi* *continuo*, маркированном резким *piano* и возвращением пунктирной интонации на слабую долю. Соответствие лексического наполнения организующим текст моделям концертных диало-

гов обеспечивает возможность воспроизведения средствами фортепиано акустических образов играющего ансамбля.

Остроумное переплетение концертно-диалогических конструкций, реализация которого гарантированно осуществима в новых условиях домашнего концерта, когда на смену барочной традиции музицирования любительского ансамбля со случайным составом исполнителей приходит практика сольных выступлений пианиста-виртуоза, наблюдается и во второй части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4). Торжественное *tutti* (такты 1 и 3), облик которого создается посредством *forte*, аккордовой фактуры, «фанфарных» интонаций и (в такте 3) «золотого хода валторн», перемежается с партией *ripieno*, звучащей на *piano* (такты 2 и 4) и сменяющейся мелодией солиста в рамках конструкции *solo* *continuo divisi* (такт 5). В дальнейшем вариантное преобразование текста, связанное с его исполнением разными концертными группами «инструментов» и осуществляемое применительно к клавирным барочным пьесам участниками музицирующего ансамбля, реализуется композитором: *tutti* заменяется *solo* (рисунки № 4 б, такты 31 и 33, № 4 в, такты 70 и 71), партия *ripieno* поручается *tutti* (рисунок № 4 б, такты 32 и 34). В этой поливариантности, зафиксированной в графике нотного текста, проявляется тенденция к новой традиции домашнего музицирования – инвариантного исполнения клавирной пьесы средствами солирующего фортепиано.

Итак, коммуникативные модели *solo* *continuo*, *solo* *solo* и *concertino-ripieno*, предназначенные в барочных клавирных текстах для их поливариантной реализации музицирующим ансамблем, вкупе с вариантами их структурно-семантических преобразований, сочетаний друг с другом и со смысловой структурой *tutti* организуют текст большого количества вторых частей фортепианных сонат Моцарта и детерминируют сюжет «играющий ансамбль». При этом фактурное многообразие и частая смена «концертных диалогов», точная фиксация большого количества их вариантов, подчинение ряда диалогических конструкций дополнительным сюжетам («галантный танец», «торжественное шествие», «диалог рока и личности») посредством проникновения в них устойчивых смысловых структур свидетель-

ствуют о направленности текста на его инвариантное исполнение солирующим пианистом-виртуозом как новую традицию домашнего концерта, пришедшую на смену традиции любительского ансамблевого музицирования эпохи барокко.

Ориентированность на эту новую традицию определяет и воссоздание в некоторых крайних частях сонат сцен *оркестровой игры*, что стало возможно средствами фортепиано с его широким спектром темброво-акустических, динамических, фактурно-регистровых возможностей. В отличие от текстов на сюжет «играющий ансамбль», которые организованы с помощью коммуникативных моделей, служивших каркасом для поливариантного развёртывания барочных клавирных пьес, тексты на сюжет «играющий оркестр» свободны от привязки к конкретным структурно-семантическим схемам концертных диалогов. Атрибутом «оркестрового» изложения выступает участие большого количества разнотембровых «инструментов», приводящее к формированию разнообразных вертикальных и горизонтальных диалогических соединений их функциональных групп.

Несколько таких вертикальных диалогов составляют многослойную «оркестровую» фактуру широкого диапазона, которая адаптируется композитором для фортепианной игры с помощью приёма перекрещивания рук, в 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3 а). В исполнении темы задействованы все участвующие группы «инструментов»: её составляют октавный унисон низких «струнных», «звонящее» ленточное двухголосие «флейт» и вторящее им скрытое двухголосие с характерными двойными нотами у «скрипок». Примечательно, что партия низких «струнных инструментов» узнаётся в тексте именно благодаря своей редуцированности (восьмые вместо четвертных и четвертных с точкой), вызванной технической необходимостью, однако обусловленной также и принципиальной разностью тянущегося ровного смычкового тона и быстрым угасанием фортепианного звука, тем более в условиях *piano*.

Горизонтальный диалог между двумя «оркестровыми» группами, идентифицируемый посредством прочтения семантических структур и маркированный с помощью динамики, артикуляции и особенностей фактуры, образует главную тему 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15). Первую часть те-

мы исполняет близкий фанfare «духовой инструмент», сопровождаемый «пульсацией низких струнных», характерной для оркестровой игры (такты 1–4). Вторую часть – «дуэт флейт» с типичными для них ленточным голосоведением и короткими мотивами, звучащими на фоне видоизменённого аккомпанемента «низких инструментов» (такты 5–8).

В ряде текстов, написанных на сюжет «играющий оркестр», одним из участников горизонтального концертного диалога выступает «оркестровое tutti». Так, вступительное аккордовое tutti сменяется мелодией «флейты», поддержанной пульсирующим аккомпанементом низких «струнных инструментов» в 1-й части Сонаты № 2 KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 11, такты 1–2 и 2–4 соответственно). Более развёрнутый вариант построения tutti – «фанфарная» тема у «духовых» на фоне характерных виртуозных пассажей широкого диапазона у низких «струнных» – перемежается с фигурациями, исполняемыми низкими и высокими «струнными инструментами» в финале Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9, такты 1–2 и 3 соответственно).

Итак, диалоги между «инструментами», их сочетаниями и функциональными группами выступают одним из атрибутов quasi-партитуры в фортепианных сонатах Моцарта, а также детерминируют сюжет текста: «играющий ансамбль» во вторых частях и «играющий оркестр» в крайних частях, организованных по принципу «музыка в музыке». Сам принцип включения в клавирный текст диалогов, репрезентирующих музыкальные сцены, происходит от барочной традиции поливариантного ансамблевого развёртывания клавирной пьесы в условиях домашнего музицирования. В рамках той же традиции сформировались стереотипные коммуникативные модели, которые организуют «ансамблевые» тексты в моцартовских сонатах. В то же время многообразие структурно-семантических вариантов этих моделей, их частое и остроумное сопоставление, зафиксированное в графике нотного текста, а также функционирование в их составе устойчивых смысловых структур, транслирующих дополнительные сюжетные пласты, свидетельствует о направленности текстов сонат на их инвариантное сольное исполнение профессиональным пианистом – новую традицию домашнего концерта, во второй половине

XVIII века вытесняющую традицию поливариантного любительского ансамблевого музицирования в связи с повсеместным распространением фортепиано. Новая традиция ещё более ярко проявляется в сонатных текстах, написанных на сюжет «играющий оркестр»: воссоздание сцен «оркестровой игры» в условиях домашнего концерта доступно только инструменту фортепиано с его широкими возможностями в области тембра, акустики, динамики и регистровых соотношений.

Третью группу «партитурных» признаков, репрезентирующих художественный компонент «музыка в музыке» (наряду с клише музыкальных инструментов и диалогическими конструкциями), в фортепианных сонатах Моцарта образуют *quasi-ансамблевые / quasi-оркестровые приёмы*: дублировки, регистровки и зеркальные перестановки. Они выступали в качестве наиболее важных и универсальных приёмов поливариантного развёртывания барочного клавирного текста в процессе домашнего музицирования в целях его адаптации к исполнению ансамблем<sup>14</sup>.

В барочной традиции перечисленные приёмы функционировали как в письменной, так и в «устной» форме. В письменной форме они могли быть отражены в клавирном тексте в качестве «образца» его возможных преобразований, заданного автором: такие примеры приводятся Н. М. Кузнецовой в работах, указанных выше. В то же время дублировки, регистровки и зеркальные перестановки активно применялись по отношению к авторскому тексту самими музыкантами любительского ансамбля – в результате чего создавался один из многочисленных вариантов его переизложения, пригодный для конкретного состава инструментов и существовавший только в «устной» форме. Потенциал барочных клавирных текстов к использованию по отношению к ним перечисленных приёмов творческого преобразования продемонстрирован Л. Н. Шаймухаметовой и Г. Р. Юсуфбаевой [145], Н. М. Кузнецовой на примере инструктивных клавирных сочинений

---

<sup>14</sup> Это показывают исследования Н. М. Кузнецовой на материале инструктивных клавирных пьес И. С. Баха [72–75].

И. С. Баха [72–75]; К. Н. Морейн (Репиной) на примере клавирных сонат Д. Скарлатти [98, 114]. Вариантное переизложение барочного клавирного текста вместе с его вариантным переинтонированием средствами темпа, динамики и артикуляции в условиях отсутствия соответствующих исполнительских указаний составляли единую технологию устного развёртывания текста музыкантами-любителями в ансамблевую партитуру и его адаптации для инструментов, имеющих в наличии.

Обе составляющие технологии развёртывания – как вариантное переинтонирование, так и вариантное переизложение – были неоднократно использованы Моцартом. Результаты закреплены в его фортепианных сонатах в виде инварианта, что связано с новой традицией сольного выступления пианиста-виртуоза, пришедшей в практике домашнего концерта на смену традиции музицирования любительского ансамбля. Как это было показано выше, выписывая темповые, динамические и артикуляционные обозначения, композитор фиксирует в тексте сонат партии «инструментов» и их сочетаний, воссоздаёт сцены «ансамблевой» и «оркестровой» игры, подлежащие имитации средствами фортепиано с его богатым набором темброво-акустических и регистровых возможностей. Кроме того, Моцарт использует в сонатных текстах на сюжет «играющий ансамбль» или «играющий оркестр» такие приёмы, как дублировка и её структурный вариант надстройка, регистровка и зеркальная перестановка, что приводит к усилению эффекта quasi-ансамблевой / quasi-оркестровой звучности при их адекватном прочтении исполнителем<sup>15</sup>.

Общая направленность quasi-ансамблевых / quasi-оркестровых приёмов на воплощение в тексте моцартовских сонат феномена quasi-партитуры и создание семантической ситуации «музыка в музыке» реализуется через конкретные функции, выполняемые каждым из этих приёмов.

---

<sup>15</sup> Аналогичные партитурные признаки обнаруживает А. А. Мингажев в текстах «обиходных» пьес Л. Бетховена [90–92].

Функция приёма *дублировки* – удвоения голосов – заключается в репрезентации акустических образов сочетаний «инструментов» или их концертных групп, создающей эффект ансамблевой/оркестровой фактуры. В сонатах Моцарта прослеживаются два варианта интервальной организации этого приёма: дублировка с постоянным и с переменным интервальным индексом.

Дублировка с постоянным интервальным индексом, наиболее часто встречающаяся в текстах сонат, заключается в удвоении голосов в терцию, сексту или октаву. Результатом октавной дублировки во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) является создание образов виолончелей и контрабасов (рисунок № 4 г, такты 78, 80, нижняя строка) в условиях фактуры «струнного квартета», идентифицируемого с помощью инструментальных клише: акцентированного *staccato* (*pizzicato*) и скрытого двухголосия. Звучность валторн при помощи октавной дублировки воспроизводится во 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7, нижняя строка), о чём свидетельствуют сигнальные интонации и бемольная тональность. Одновременная октавная дублировка в верхней и нижней строке в совокупности с динамикой *forte* служит для репрезентации акустического образа *tutti* в ситуации концертного диалога *solo–tutti* во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 б, такты 31–34).

Дублировка в терцию обозначает типичный «дуэт флейт» в контексте характерной для них артикуляции и фразировки в 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15, такты 5–7). Образ валторн терцовая (а после – октавная) дублировка создаёт при удвоении «мерцающего тона» во 2-й части Сонаты № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 14, такты 33–36, нижняя строка). Аналогичную функцию выполняет секстовая дублировка в 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15 а, такт 27). Дублировка в терцию и сексту также репрезентирует звучание валторн во 2-й части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 13, такт 1, верхняя строка): в условиях «золотого хода валторн», следующего за ним восходящего квартового сигнала и характерной тональности *Es dur*. Диалог «валторн» и «флейт» («гобоев») создаётся средствами секстовой и терцовой дубли-

ровки соответственно во 2-й части Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 8, верхняя строка).

Сочетание нескольких дублировок в ряде сонатных текстов способствует достижению эффекта ансамблевой или оркестровой фактуры. Так, звучность струнного квартета воспроизводится с помощью терцовых и октавных удвоений во 2-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6, такты 4–8). Образ «оркестрового» сопровождения «флейтовой» мелодии репрезентируется посредством двойного терцового удвоения аккомпанирующей партии в финале Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9 а, такты 1–2).

Дублировка с переменным интервальным индексом, основанная на смене интервального состава удвоения, так же направлена на воссоздание звучности группы инструментов: например, дуэта валторн во 2-й части Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10, нижняя строка). Наиболее распространённым вариантом такой дублировки в сонатах Моцарта является *надстройка* – повторение фиксированного тона, организующего ряд интервалов дублирования и уплотняющего quasi-ансамблевую / quasi-оркестровую фактуру. Надстройка используется в сонатах, как правило, в сочетании с дублировками с постоянным интервальным индексом, образуя сложную дублировку. Реализация приёма сложной дублировки как семантико-структурного инварианта становится возможна средствами солирующего фортепиано, способного одновременно имитировать звучание нескольких инструментов – в рамках новой традиции домашнего концерта.

Сложная дублировка, сочетающая в себе дублировку в дециму и надстройку (повторение звука e<sup>1</sup>), организует quasi-ансамблевую фактуру в Теме из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3). К аналогичному результату приводит соединение октавной дублировки с надстройкой (выдержанный тон e<sup>1</sup> и e) в финале Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 17 б). Приёмы терцовой дублировки и надстройки формируют «оркестровое» сопровождение партии солирующего «духового инструмента» в 1-й части той же сонаты (рисунок № 15) и создают эффект нарастания «оркестровой» звучности в 1-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 11).

*Регистровка* – перемещение музыкального материала по разным регистрам – применялась при ансамблевом развёртывании барочного клавирного текста в ситуации диалога между инструментами с различным диапазоном. В сонатах Моцарта этот приём, инвариантно закрепляясь композитором, направлен на создание эффекта ансамблевой/оркестровой игры средствами солирующего фортепиано, пришедшего в домашнем концерте на смену музицирующему ансамблю. Частными функциями регистровки при этом выступают смена играющих «инструментов», их сочетаний или групп и репрезентация диалогов между ними.

Так, с помощью приёма регистровки изображается сцена игры солиста и ансамбля во 2-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6). Поочерёдное исполнение ритмоформулы сицилианы, составляющей тематическое ядро, последовательно «подключает» партии «флейты» (solo) и «инструментов струнного квартета» (ripieno) (такты 1–3). Наряду с репрезентацией перечисленных инструментов и концертных групп, регистровка в приведённом примере выполняет дополнительную семантическую функцию: воплощение пасторального образа посредством темброво-регистрового акцентирования ритмоформулы сицилианы как одного из атрибутов пасторали<sup>16</sup>.

Дополнительную семантическую нагрузку приём регистровки несёт и во 2-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), где регистровому перемещению с индексом переноса в две октавы – и, как следствие, выразительному акцентированию – подвергается устойчивый оборот, так же выступающий носителем пасторального образа, – «фигура неги» (рисунок № 5, такты 14 и 17). Посредством регистровки интонация «мерцающего тона», исполняемая в диапазоне флейты, трансформируется в мрачную, непреклонную интонацию «рока» в низком регистре, противопоставленную фигурациям lamento в высоком регистре, во 2-й части Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10 а, такты 33 и 35–37 соответственно).

---

<sup>16</sup> Художественная система пасторали и её атрибуты в сонатах Моцарта рассматриваются в параграфе 1.2 настоящей работы.

Наделение регистровки дополнительными семантическими функциями обусловлено ориентированностью композитора на инвариантность и темброво-регистровую гибкость исполнения, что становится возможным в новой традиции игры «обиходных» пьес солирующим фортепиано.

*Зеркальная перестановка* партий «инструментов», их сочетаний или групп образуется в результате двойной регистровки, при которой партии высокого регистра перемещаются в низкий регистр и наоборот. При развёртывании барочного клавирного текста музыкантами любительского ансамбля приём зеркала использовался в целях творческого преобразования, варьирования музыкального материала. В фортепианных сонатах Моцарта, предназначенных для сольного инвариантного исполнения, зеркальная перестановка зафиксирована в авторском тексте и выполняет несколько функций. В текстах, написанных на сюжет «играющий ансамбль», посредством зеркальной перестановки воспроизводится характерная ситуация ансамблевой игры: концертные диалоги, основанные на базовой коммуникативной модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , трансформируются в их семантико-структурные модификации, основанные на модели  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ . В текстах, написанных на сюжет «играющий оркестр», зеркальная перестановка служит репрезентации различных «оркестровых» тембров и созданию эффекта полиинструментальной фактуры.

Типичный пример зеркальной перестановки, с помощью которой средствами фортепиано происходит имитация сцены ансамблевой игры (в рамках сюжета «ансамбль, исполняющий галантный менуэт»), представлен во 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>s</sup>): модель  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  (рисунок № 2, такты 1–4) подвергается типичной модификации, трансформируясь в концертный диалог  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$  (рисунок № 2 а). Структурно-семантические «рокировки» в фактуре «струнного ансамбля» осуществляются посредством зеркальной перестановки во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 г). Высокие и низкие «струнные инструменты» поочередно исполняют мелодию solo, проявляющуюся в фактуре типичного для них скрытого двухголосия, и партию continuo, основанную на октавной дублировке «виолончелей и контрабасов» (такты 78, 80) и «piz-

zicato скрипок (альтов)» (такт 79). Эффект ансамблевого трёхголосия с ярко выраженной тембровой спецификой зеркальная перестановка создаёт во 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7 б). Репетиционная партия «флейтового» solo (такт 16) исполняется более низким «духовым инструментом» (такты 17–18); партия continuo в тех же тактах «расщепляется» на флейтовую трель в верхнем регистре и струнное pizzicato – в нижнем.

Репрезентация высоких и низких «духовых и струнных инструментов», составляющих «оркестровую» фактуру, осуществляется посредством приёма зеркальной перестановки в 1-й части Сонаты № 9 (рисунок № 15 б): «духовые», исполняющие мелодию с характерными трелями и сигнальными интонациями, «меняются регистрами» со «струнными», сопровождающими их типичными непрерывными пассажами широкого диапазона (такты 70–72 и 74–75 соответственно). На основе зеркальной перестановки образуется диалог «оркестровых групп» в финале Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9 в). Мелодия «валторн» с их сигнальными интонациями, звучащая в нижнем регистре на фоне «тремоло высоких струнных» (такты 1–3), сменяется «инструментальным дуэтом» в высоком регистре, сопровождаемым «тремоло низких струнных» (такты 4–6); диалог между описанными «оркестровыми группами» маркируется динамически.

Посредством разнообразных диалогических сопоставлений клише, репрезентирующих акустические образы музыкальных инструментов, их сочетаний и групп, и quasi-ансамблевых / quasi-оркестровых приёмов в сонатах Моцарта воссоздаются полноценные сцены ансамблевой / оркестровой игры, подлежащие воспроизведению средствами фортепиано. Так, тематическое ядро «торжественного танца-шествия, исполняемого ансамблем» во 2-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), неоднократно звучит у разных концертных групп. Его исполняют группы tutti и ripieno (рисунок № 4, такты 1–4), solo «скрипки» и tutti (рисунок № 4 б, такты 31–34), solo «флейты» и ripieno (рисунок № 4 в). С помощью зеркальной перестановки и регистровки создаётся эффект «эха», выступающий одним из атрибутов пасторали в инструментальной музыке XVIII века, во 2-й части Сонаты № 14b c moll KV 457 (рисунок № 12 б). Сочетание приёмов октавной дуб-

лировки, надстройки и зеркальной перестановки динамизирует атематические построения, исполняемые «струнным ансамблем» в финале Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 17 б).

Иллюзия многоярусной оркестровой фактуры формируется с помощью охарактеризованного комплекса «партитурных» признаков, адаптированных для двуручного исполнения, в вариациях из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). В пределах широкого диапазона в Вариации IV одновременно функционируют несколько «инструментальных» пластов: редуцированные октавные дублировки «виолончелей и контрабасов», «тремоло скрипок (и альтов)», ленточный «дуэт флейт» в высоком регистре (рисунок № 3 а). Аккорды tutti в Вариации VI перемещаются по разным регистрам на фоне «скрипичных» пассажей, создавая эффект оркестровой звучности (рисунок № 3 б, такты 5–6).

Итак, художественный компонент «музыка в музыке» реализуется в текстах фортепианных сонат Моцарта посредством комплекса quasi-партитурных признаков, которые в совокупности и во взаимодействии воссоздают акустические образы сцен ансамблевого и оркестрового исполнения, формирующие сюжет «играющий ансамбль» (преимущественно во вторых частях сонатного цикла) и «играющий оркестр» (в крайних частях сонатного цикла). К этим признакам относятся:

- 1) клише музыкальных инструментов;
- 2) диалоги между «инструментами», их сочетаниями и концертными группами;
- 3) quasi-ансамблевые / quasi-оркестровые приёмы.

Принцип функционирования партитурных признаков в тексте сонаты как «обиходного» жанра ведёт происхождение от традиции ансамблевого развёртывания барочных клавирных текстов, где эти признаки обозначались эскизно и подлежали поливариантной реализации исполнителями в процессе домашнего музицирования. Доказательством владения Моцартом технологиями и приёмами развёртывания клавира в ансамблевую партитуру служат домашние альбомы семьи Л. Моцарта, отражающие практику обучения и совместного музицирования его детей. Убедительным примером текстов, содержащих набор характерной для

эпохи музыкальной лексики и диалогических моделей, демонстрирующих способы их интерпретации и ансамблевого развёртывания и обладающих потенциалом для самостоятельного применения исполнителем этих способов, выступают 19 менуэтов «Нотной тетради Марии Анны Моцарт», которые будут рассмотрены в параграфе 1.2.

В то же время предназначенность моцартовских сонат для новой традиции домашнего концерта – сольной фортепианной игры – обуславливает детальную фиксацию в их текстах признаков quasi-партитуры, представленных в многообразных структурно-семантических вариантах, но предполагающих инвариантность исполнения. Ориентированностью композитора на новый инструмент фортепиано с богатыми темброво-акустическими, а также имитационными возможностями объясняется и наделение ряда сонатных текстов, организованных по принципу «музыка в музыке», дополнительными, экстрамузыкальными сюжетными пластами. Так, в большинстве quasi-ансамблевых текстов и в некоторых quasi-оркестровых текстах через разветвлённую систему атрибутов проявляется художественная система пасторали, во многом определявшая развитие искусства XVIII столетия. Этот механизм, демонстрирующий уникальное сочетание и взаимодействие в сонатах Моцарта музыкальных традиций барокко и классицизма, исследуется в параграфе 1.3 настоящей работы.

## **1.2. «Музыка в музыке» в пьесах домашних альбомов семьи Л. Моцарта (инструктивные quasi-партитуры)**

Австро-немецкая традиция домашнего обучения музицированию к середине XVIII века получила широкое распространение в Западной Европе. Результатом такого обучения становилось формирование навыков грамотного прочтения и преобразования авторского текста в процессе сольной или ансамблевой игры на каком-либо инструменте, импровизации и композиции. «Домашнюю школу» проходили как музыканты-любители, так и будущие профессионалы. Об этом свидетельствуют уникальные «учебные пособия» и одновременно «хрестоматии» му-

зицирования – инструктивные альбомы пьес, созданные композиторами XVII–XVIII веков и содержащие в свёрнутом виде обширную информацию о закономерностях строения музыкального текста и способах креативного взаимодействия с ним исполнителя. Наиболее известными примерами таких альбомов являются «нотные тетради» Анны Магдалены Бах и Вильгельма Фридемана Баха.

Музыкальное воспитание Моцарта происходило в раннем детстве, так же в результате занятий домашним музицированием с отцом, сестрой и друзьями отца. Это подтверждают картины, изображающие Л. Моцарта со скрипкой в руках и его детей, играющих на клавесине в четыре руки, воспоминания друга семьи И. А. Шахтнера об игре в трио-составе с участием маленького Вольфганга. Кроме того, историческим документом, иллюстрирующим процесс домашнего обучения музицированию, выступает «Нотная тетрадь Марии Анны Моцарт», подаренная Л. Моцартом дочери в честь именин и служившая своеобразным «учебником» для Наннерль и Вольфганга<sup>17</sup>.

В «тетради» собраны произведения разных жанров и стилей, характерных для клавирной музыки эпохи, как собственного сочинения Л. Моцарта, так и принадлежащие композиторам-современникам. В настоящее время известен порядок расположения 52-х номеров альбома, опубликованных в оригинальной последовательности как уртекст издательством «Bärenreiter Kassel» [166]. Согласно комментариям В. Плата, первые девятнадцать пьес представляют собой клавирные редукции оркестровых менуэтов. Все они, как следствие, в свёрнутом виде содержат партитурные признаки и обладают потенциалом для их использования при обучении барочной технологии развёртывания клавирного текста в ансамблевую партитуру с помощью актуализации лексических структур и диалогических моделей, а также приёмов творческого преобразования музыкального текста. Владение этими универсальными навыками для музыканта середины XVIII века имело особую значимость в силу сложившейся традиции домашнего музицирования – ис-

---

<sup>17</sup> Как исторический документ, отражающий формы и традиции музицирования, инструктивные сборники клавирных пьес впервые рассмотрены Л. Н. Шаймухаметовой и Г. Р. Юсуфбаевой на материале сочинений И. С. Баха.

полнять произведение разными, случайными ансамблевыми составами в опоре на один и тот же клавирный двустрочник.

Рассмотреть 19 менуэтов, открывающих тетрадь, как материал для изучения смысловой организации музыкального текста и способов исполнительской работы с ним позволяют:

1) представленные посредством устойчивых диалогических конструкций сюжетно-ситуативные знаки различных ансамблевых составов и сцен музицирования;

2) лексические структуры, составляющие западноевропейский интонационный словарь середины XVIII века;

3) демонстрация в ряде менуэтов приёмов актуализации смысловых структур и творческого преобразования – развёртывания – авторского текста;

4) потенциал менуэтов к самостоятельному применению исполнителем освоенных приёмов.

Так, в организации музыкального текста большинства менуэтов задействована основная коммуникативная модель  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ , при этом партия continuo представлена в разных вариантах. Если в Менуэте № 5 F dur она отличается звуковысотным разнообразием (рисунок № 18), то в Менуэте № 6 F dur – в значительной мере основывается на типичной для барочных инструментальных произведений формуле basso ostinato (рисунок № 19).

Потенциал модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  к развёртыванию в ансамблевую партитуру реализуется за счёт *divisi* партий solo и continuo, приводящего к образованию производных конструкций – линейных модификаций  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ ,  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$  и  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ . В большом количестве менуэтов представлена модель  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$  (quasi-трио), одна из наиболее распространённых в барочных инструментальных произведениях. Два варианта её функционирования показаны в Менуэте № 11 F dur (рисунок № 20): движение голосов continuo параллельными интервалами (такты 1–2) и развитие верхнего голоса continuo на фоне выдержанного баса (так-

ты 5–8). Возможность создания *continuo divisi* на основе *basso ostinato* продемонстрирована в Менуэте № 4 G dur (рисунок № 21)<sup>18</sup> (*quasi*-трио) и в Менуэте № 17 (рисунок № 22) (*quasi*-квартет).

Менее распространённая в барочной ансамблевой музыке конструкция solo divisi/continuo экспонируется Л. Моцартом в «сложносоставных» менуэтах, построенных на основе нескольких диалогических моделей. Во втором разделе Менуэта № 9 A dur структура solo divisi/continuo представлена как в явном, так и в скрытом виде (рисунок № 23, такты 9–12 и 13–14 соответственно). Скрытое двухголосие партии *solo* исполнитель может актуализировать средствами динамики и артикуляции, мягко акцентируя правой рукой каждую долю такта. Модель solo divisi/continuo divisi показана автором в Менуэте № 2 F dur (рисунок № 24, такты 5–6 и 13–14).

Конструкция solo/solo организует строение Менуэта № 3 C dur и Менуэта № 19 F dur с их мелодически развитыми партиями в верхней и нижней строках (рисунки № 25–26); в других менуэтах она вводится в сочетании с иными диалогическими структурами. Горизонтальный диалог *concertino* – *ripieno* так же представлен в нескольких менуэтах. В частности, в Менуэте № 19 F dur в роли *concertino* выступает модель solo/continuo, а партию *ripieno* воссоздаёт «туттийное» октавное изложение музыкального материала (рисунок № 26, такты 1–8 и 9–11). Образование горизонтального диалога между разными вариантами модели solo/continuo divisi Л. Моцарт демонстрирует в Менуэте № 11 F dur (рисунок № 20, такты 1–4 и 5–10).

Кроме того, во всех 19-ти менуэтах присутствуют скрытые горизонтальные диалоги. Два их основных варианта экспонируются уже в Менуэте № 1, где репликами диалога выступают 1) звенья секвенции (рисунок № 27, такты 5–6 и 7–8); 2) повторяющиеся фрагменты музыкального текста (там же, такты 15–16 и 17–18). Скрытые в нотной графике конструкции приобретут статус явных в случае их ак-

---

<sup>18</sup> В оригинале Л. Моцарт даёт вариант развёртывания *basso ostinato* в виде цифровки, которая в рисунке № 21 в целях удобства расшифрована и записана нотами уменьшенного размера.

туализации исполнителем с помощью динамики и артикуляции. Например, диалогические реплики могут быть маркированы *forte* и *piano* (или наоборот) в соответствии с барочными приёмами пространственно-временной организации музыки: «близко – далеко» (секвенция в тактах 5–8) и «эхо» (повторение в тактах 15–18).

Обозначенные модели организации музыкального текста (вертикальные и горизонтальные диалоги) повторяются из менуэта в менуэт, вследствие чего быстро запоминаются исполнителем. Этот факт особенно значим для составителя «тетради», поскольку именно диалогические структуры концентрируют в себе потенциал клавирного двустрочника к развёртыванию в ансамблевую партитуру. Однако для грамотного осуществления интерпретации или творческого преобразования музыкального текста исполнителю необходимо не только узнавать устойчивые коммуникативные модели, но и понимать их содержание, транслируемое через *интонационно-лексические структуры*. В этой связи лексика, составляющая западноевропейский интонационный словарь середины XVIII века, так же подлежит изучению при освоении 19-ти менуэтов. В их текстах Л. Моцарт использует акустические клише музыкальных инструментов, знаки-образы пасторали (А. И. Асфандьярова), «этикетные формулы» (М. Г. Арановский).

Инструментальные клише, входящие в комплекс партитурных признаков инструктивного альбома, представлены уже в Менуэте № 1 C dur (рисунок № 27): сигнальные интонации (такты 5–8, 15–18), знаки *corni* (такты 11–13, нижняя строка), «флейтовая» трель (такт 19). Характерное для струнных инструментов скрытое двухголосие появляется в Менуэте № 9 A dur (рисунок № 23, такты 13–14). Интонационный стереотип дуэта скрипки и виолончелей в Менуэте № 11 F dur (рисунок № 20, такты 5–8) включается в контекст горизонтального диалога между «ансамблями духовых и струнных» (такты 1–4 и 5–8 соответственно).

Пасторальные образы Менуэта № 2 F dur (рисунок № 24) транслируются не только через характерную тональность, но и с помощью сюжетно-ситуативных знаков музицирования на природе: «роговые сигналы» (такты 1–6), ленточное движение голосов, «свирельные наигрыши» на фоне бурдона (такты 9–12). Пере-

численные признаки образной сферы пасторали характерны и для других менуэтов (рисунки № 20, 22, 26).

«Этикетные формулы» – семантические фигуры пластического происхождения – обуславливаются танцевальной природой менуэта. К ним относятся ритмоформулы шага и дактилического шага, стереотипы «приседания дамы» и «поклона кавалера» (рисунок № 27), «героический жест» (предъём) и «парный реверанс» (сочетание «поклонов дамы и кавалера») (рисунок № 25).

Получая информацию, необходимую для решения художественных задач при работе с текстом 19-ти менуэтов, исполнитель овладевает навыками интонирования семантических фигур. Формируется связь устойчивых смысловых структур с образными представлениями и содержанием конкретных произведений. Изучаются тембровые особенности различных инструментов, имитируемых на клавире, и способы звукоизвлечения на них.

Узнавание и понимание смысловых структур способствует их грамотной *исполнительской актуализации*, осуществляемой средствами *темпа, динамики и артикуляции*. Поскольку подвижный темп исполнения предопределён жанром произведений, Л. Моцарт не указывает его ни в одном из менуэтов. Динамические обозначения отсутствуют во всех пьесах «тетради» в соответствии с традициями времени, что побуждает исполнителя к самостоятельному составлению разных вариантов динамического плана. При этом необходимо учитывать, что при игре на клавесине середины XVIII века громкость звука изменяется только для всего диапазона клавиатуры резким переходом с *forte* на *piano* и наоборот. Такая закономерность объясняет частое использование в барочной музыкальной практике приёмов «близко – далеко» и «эхо», проиллюстрированных выше. Аналогичным способом «*forte – piano*» исполнитель вправе маркировать как «скрытые», так и явные горизонтальные диалоги: например, модель *concertino – ripieno* в Менуэте № 19 F dur (рисунок № 26, такты 1–8 и 9–11); диалог между «ансамблями духовых и струнных» в одиннадцатой пьесе (рисунок № 20, такты 1–4 и 5–8).

Образцы использования артикуляции как «регулятора смысла» Л. Моцарт демонстрирует лишь в некоторых менуэтах, во многих случаях отказываясь от ар-

тикуляционных обозначений ради самостоятельного решения исполнителем творческого задания по актуализации смысловых структур. Так, формула «поклона дамы» в структуре «парного реверанса» маркирована лигой в пятом менуэте (рисунок № 18, такт 4), а при повторном проведении, как и в большинстве других пьес, записана в сокращённом формате, принятом в традициях нотной графики середины XVIII века (там же, такт 10). Стереотип «танцевального приседания» в ряде менуэтов выделен лигой (рисунок № 27). В опусах, где этот штрих отсутствует, исполнитель может самостоятельно акцентировать танцевальность данной структуры, используя *legato*, или подчеркнуть инструментальное начало, сыграв музыкальный фрагмент «так, как написано» (рисунок № 23, такты 9–10).

Схожие особенности наблюдаются применительно к обозначению в нотном тексте акустических образов музыкальных инструментов. Так, семантические фигуры «флейтовых наигрышей» подвергаются авторской фразировке с помощью *legato* в одних менуэтах (рисунок № 23, такты 9–11) и подлежат самостоятельному маркированию исполнителем в других, в том числе, при возможности создания разных вариантов их группировки (рисунок № 20, такты 3–4). Актуализацию «сигнальных» интонаций с помощью акцентов и артикуляционную имитацию других инструментальных клише Л. Моцарт тоже оставляет на усмотрение исполнителя.

Так же с помощью артикуляции некоторые интонационные формулы, скрытые в нотной графике менуэтов, могут быть преобразованы в явные. Например, при желании подчеркнуть танцевальные ритмоформулы шага или дактилического шага целесообразно отметить мягкими акцентами все три доли или первые и третьи доли фигураций (рисунок № 18, такты 1, 7; рисунок № 19, такты 1, 3, 5 и т. д.). В случае выбора инструментального начала в качестве доминирующего перечисленные знаки артикуляции не являются необходимыми. Аналогичными акцентами исполнитель вправе выявить скрытые интонации «скрипичного» двухголосия в Менуэте № 9 A dur (рисунок № 23, такты 13–14), лирического движения в дециму и сексту среднего и верхнего голосов в Менуэте № 11 F dur (рисунок № 20, такты 5–8).

Знание исполнителем музыкальной лексики и способов её вариантной актуализации посредством «регуляторов смысла» (темпа, динамики, артикуляции) – важная, но не единственная составляющая искусства музицирования, которому обучает Л. Моцарт на протяжении 19-ти менуэтов. Quasi-партитурные барочные клавирные пьесы допускают ещё более креативное взаимодействие с ними исполнителя – развёртывание авторского текста в ансамблевую партитуру. В результате становится возможным создание большого количества исполнительских вариантов, зависящих от количественного и качественного инструментального состава. Сложившиеся в практике барочного музицирования универсальные *творческие приёмы преобразования авторского текста*, с помощью которых осуществляется ансамблевое развёртывание, так же подлежат изучению при освоении 19-ти менуэтов.

Опираясь на исполнительские традиции барокко, Л. Моцарт прописывает образцы использования дублировки, регистровки, зеркальной перестановки, орнаментирования, горизонтального и вертикального развёртывания. В то же время большое количество пьес предполагает самостоятельное применение названных приёмов исполнителем, что обеспечивает формирование у него элементарных навыков аранжировки и композиции.

Так, уже в Менуэте № 2 F dur автор показывает возможность преобразования партий solo и continuo в solo divisi и continuo divisi посредством терцовой и октавной *дублировки* в контексте пасторальных знаков ленточного голосоведения и бурдона (рисунок № 24). Кроме того, в пьесе даётся образец *горизонтального развёртывания* реплик солиста в фигурации из восьмых (такты 9, 11) и их *орнаментирования* трелью (такт 15), в результате чего создаётся звуковой образ характерных для сцен музицирования на природе флейтовых наигрышей. Экспонирование орнаментальных структур продолжается в Менуэте № 3 C dur (рисунок № 25).

Образец трансформации партии continuo в continuo divisi с помощью *вертикального развёртывания* basso ostinato путём надстройки над ним дополнительного голоса содержится в Менуэте № 4 (рисунок № 21). Здесь же демонстрируется

приём *регистровки*: партия *girieno* (такты 1–4) переносится из среднего регистра в верхний (такты 9–12), а партия *concertino* (такты 5–8) – из верхнего регистра в средний (такты 13–16). Образующаяся вертикальная инверсия способствует имитации диалогов между разными группами инструментов. Октавная регистровка в Менуэте № 11 F dur (рисунок № 20 а) позволяет композитору акцентировать горизонтальный диалог, представленный в начале пьесы в скрытом виде (рисунок № 20, такты 5–8).

В ряде других менуэтов Л. Моцарт фиксирует смысловые структуры *редуцированно*, побуждая исполнителя к самостоятельному развёртыванию клавирного двустрочника в ансамблевую партитуру с помощью освоенных им приёмов творческого преобразования музыкального текста – средствами как реальных инструментов ансамбля, так и клавира (клавиров). В частности, в Менуэте № 5 F dur (рисунок № 18) партия *continuo* может быть развёрнута в *continuo divisi* с помощью терцовой и октавной дублировки (такты 1–3 и 5–8 соответственно). При этом реплики скрытого горизонтального диалога (такты 5–6 и 7–8) исполнитель вправе поручить разным «группам инструментов» за счёт перенесения одной из них на октаву выше – регистровки. Представляется целесообразным также подчеркнуть в перенесённой реплике пасторальный колорит путём горизонтального развёртывания партии *solo* в интонации «флейтового наигрыша» (фигурации из восьмых). В зависимости от выбранного исполнителем инструментального состава в рамках сюжета «музицирования на природе» могут быть предложены иные варианты ансамблевого развёртывания двустрочника.

Вертикальное развёртывание в виде надстройки дополнительного голоса применимо к партии *basso ostinato* в Менуэте № 6 F dur, что приведёт к формированию *quasi*-трио (рисунок № 19, такты 2–5). Достижению аналогичного эффекта в тактах 1 и 6 будет способствовать терцовая дублировка партии *continuo*. В целях обогащения акустического образа флейты (верхняя строка) исполнитель вправе включить в партию *solo* различные орнаментальные структуры. Одним из вариантов орнаментирования выступает украшение форшлагом сильной доли в тактах 2, 4 и 6.

Наличие в тексте 19-ти менуэтов знака репризы в соответствии с традициями барочного музицирования предполагает использование приёма зеркальной перестановки: при повторении материала «музыканты меняются репликами», то есть текст верхней строки исполняется в нижнем регистре (левой рукой) и наоборот. Потенциал к применению «зеркала» часто содержат скрытые горизонтальные диалоги. Так, интересным исполнительским решением станет «обмен регистрами» между партиями «скрипки» (верхняя строка) и «виолончелей» (нижняя строка) в одной из реплик скрытого диалога в Менуэте № 11 F dur рисунок № 20, такты 5–6 и 7–8).

В результате изучения смысловых структур, способов их актуализации с помощью «регуляторов смысла» и приёмов развёртывания клавирного двухстрочника в «ансамблевую партитуру» исполнитель автоматически приобретает навыки выразительной игры на клавесине. Параллельно он осваивает последовательно усложняющиеся грамматико-синтаксические элементы текста. Так, на протяжении 19-ти менуэтов круг задействованных тональностей расширяется до четырёх ключевых знаков, увеличивается количество отклонений и модуляций в тональности первой степени родства. Если первые семь менуэтов написаны в форме периода, то в ряде последующих опусов появляются простая двухчастная и простая трёхчастная (с серединой типа трио) формы. В построении музыкального текста автор постепенно отходит от принципов квадратности и структурной симметрии, увеличивает звуковой диапазон пьес и количество случайных знаков, вводит новые грамматические структуры в контексте соответствующей интонационной лексики (триоли, движение тридцать вторыми, секвенции, пунктирный ритм, затакт, синкопы).

Таким образом, в 19-ти менуэтах «Нотной тетради Марии Анны Моцарт» без единого словесного пояснения содержится большое количество информации о закономерностях строения музыкального текста и принципах творческой исполнительской работы с ним. Последовательно экспонируется широкий круг устойчивых диалогических моделей, воссоздающих сцены ансамблевой игры, и интонационной лексики, транслирующей художественное содержание произведения.

Понимание указанных смысловых структур позволяет исполнителю осуществлять грамотную актуализацию как явных, так и скрытых элементов музыкального текста с помощью темпа, динамики и артикуляции. При этом за структурами в сознании исполнителя непроизвольно закрепляются образные представления об имитируемых явлениях, в том числе, знание акустических свойств музыкальных инструментов.

Параллельно решается основополагающая творческая задача по развёртыванию клавирного двустрочника в «ансамблевую партитуру». Посредством различных приёмов преобразования (зеркальная перестановка, дублировка, регистровка, орнаментирование, вертикальное и горизонтальное развёртывание) ученики Л. Моцарта могли без труда создавать разные варианты вторичного (исполнительского) текста – как сольно, так и в четыре руки, – автоматически овладевая при этом элементарными навыками аранжировки и композиции.

Инструктивная направленность 19-ти менуэтов заключается и в том, что их автор не только демонстрирует определённые смысловые структуры и способы творческого взаимодействия с ними, но и предоставляет исполнителю возможность самостоятельно создавать различные варианты вторичного текста в процессе комбинированного использования освоенных средств и приёмов. Л. Моцарт репрезентирует новые структуры или способы работы с ними почти в каждом менуэте, органично включая материал, подлежащий изучению, в контекст «уже пройденного». Говоря упрощённо, новые диалогические структуры могут подаваться в условиях хорошо знакомой лексики, сложные грамматические образования – в моносемантической ситуации и т. п. При этом между пьесами формируются своеобразные «связи на расстоянии»: осваивая опусы в оригинальной последовательности, исполнитель периодически возвращается к тем или иным элементам музыкального языка.

Педагогически грамотно выстроенная структура «тетради», понимание и интерес со стороны детей Л. Моцарта способствовали тому, что они овладевали музыкальным материалом 19-ти менуэтов и одновременно универсальными навыками музицирования – выразительного индивидуализированного исполнения

и творческого преобразования музыкального текста – быстро, легко и с удовольствием. Свидетельством служат записи, сделанные в «тетради» рукой автора. Так, возле одиннадцатой пьесы «Menuett in F», превосходящей предыдущие по масштабу и сложности формы (трёхчастная с серединой типа трио), указано: «Выучен Вольфгангом накануне его пятилетия за полчаса». Последующие опусы альбома носят разные названия: «Марш», «Скерцо», «Allegro» и т. д. Большинство из них изначально написано для клавирного исполнения, однако ряд пьес так же обладает потенциалом к развёртыванию в ансамблевую партитуру. В числе произведений – собственные пьесы В. А. Моцарта, предшествующие его личному домашнему альбому – «музыкальному дневнику» начинающего композитора под названием «Лондонская тетрадь».

Подавая всю необходимую информацию исключительно через совместную практическую деятельность, Л. Моцарт учил детей творческому музицированию, что предполагало овладение основами игры на инструменте, теории музыки и композиции. Он воспитывал музыканта, умеющего понимать, быстро запоминать, выразительно исполнять в соответствии с индивидуальной концепцией и грамотно преобразовывать музыкальный текст, наслаждаясь сопричастностью к искусству и возможностью следовать за собственным воображением, опираясь на общие правила музыкальной практики.

Итак, благодаря занятиям с отцом, В. А. Моцарт с ранних лет владел навыками ансамблевого развёртывания клавирного текста. В этой связи в ряде его фортепианных сонат через комплекс инструментальных клише, коммуникативных моделей и quasi-ансамблевых/quasi-оркестровых приёмов преломляется барочная традиция смысловой организации текста как «свёрнутой партитуры», предназначенной для поливариантного исполнения в процессе ансамблевого любительского музицирования. В то же время ориентированность композитора на новую тенденцию к сольной фортепианной игре выражается в структурно-семантическом богатстве, разнообразии и детализированности текстов, а также в наделении их дополнительным художественным содержанием. Особенности реа-

лизации средствами сонатных quasi-партитур художественного компонента пасторали будут рассмотрены в следующем параграфе.

### **1.3. Художественный компонент пасторали и его воплощение в семантической ситуации «играющего ансамбля/оркестра»**

Итак, ориентированность Моцарта на новую традицию инвариантного сольного фортепианного исполнения в условиях домашнего концерта в ряде его сонат привела к переосмыслению комплекса quasi-партитурных признаков, сложившихся в барочных клавирных пьесах. Та же тенденция обуславливает наделение таких сонатных текстов дополнительными смыслами. Наряду с художественным компонентом «музыка в музыке», воплощённым через quasi-партитуру как *первичный «отражённый текст»*<sup>19</sup>, в ряде сонат репрезентирована художественная система пасторали, разветвлённая система атрибутов которой, реализуясь средствами quasi-партитуры, образует «*дважды отражённый текст*». При этом пастораль может быть трактована как знак места действия («музицирование на природе») или как объект изображения («ансамбль/оркестр» воплощает пасторальные образы).

Выбор пасторали в качестве художественного компонента, организующего смысловую структуру значительного количества текстов в сонатах Моцарта, обусловлен особым значением пасторальности в европейском искусстве. Воплощение ключевой пасторальной темы идиллической гармонии человека и природы и пасторальных образов, круг которых варьировался в каждую эпоху, прослеживается в античных буколиках, литературных произведениях и театральных представлениях средневековья, поэзии, драме и живописи Ренессанса. Предметом изображения в пасторальных произведениях часто выступали сцены пленэрного музицирования. Одной из главных тем было прославление искусства, поэтому музыка оп-

---

<sup>19</sup> Термин «отражённый текст» используется Е. В. Гордеевой по отношению к клавирным текстам И. С. Баха, отражающим знаковые структуры барочного ансамблевого музицирования [41, с. 5].

тимально подходила в качестве формы воплощения пасторальных образов. Как показывают исследования Т. Н. Ливановой [80], Л. В. Кириллиной [62], А. Г. Коробовой [66], музыкальная составляющая присутствовала уже в первых пасторальных произведениях – античных буколиках, предназначенных как для чтения, так и для пения – и в дальнейшем была реализована в различных музыкальных жанрах. К ним относятся средневековые пастурели и литургические рождественские драмы, ренессансные мадригалы и канцоны, оперы, инструментальные и вокально-хоровые произведения XVII века.

В моцартовскую эпоху центральными сюжетными мотивами пасторали, господство которой в разных сферах искусства наблюдается до конца XVIII века, выступают:

- гармоничный, прекрасный пейзаж, вызывающий состояние слияния с природой и лирической созерцательности;
- любовная идиллия между чистыми сердцем Пастухом и Пастушкой;
- утончённые беседы дам и кавалеров, галантные праздники на природе;
- сцены простодушного крестьянского веселья;
- игра на музыкальных инструментах, которая сопровождает идиллические сцены, галантные праздники, крестьянские танцы и выступает символом гармонизирующей силы искусства.

Инструментальные пьесы, создаваемые в этот период, представляют результат становления универсального музыкального языка пасторали в виде устойчивой системы атрибутов, способной выразить всё разнообразие тем, в совокупности составляющих пасторальный идеал. Полноценная реализация этой системы в клавирных произведениях стала возможной с повсеместным распространением фортепиано, которое в силу своих уникальных имитационных и темброво-акустических способностей предоставило исполнителю возможность точного воспроизведения задуманной автором смысловой партитуры.

Полифония смыслов, обусловившая глубину пасторальных образов и неиссякаемый интерес к пасторальной тематике на протяжении столетий, проявляется в сонатах Моцарта через функционирование quasi-партитурного текста, зашифро-

ванного в клавирной записи. Смысловые структуры репрезентируют пасторальные образы разной этимологии: как музыкальной (инструментально-ансамблевой), так и внемузыкальной (картинно-живописной, танцевально-пластической, театральной). Большинство этих структур выступают универсальными знаками пасторали в музыкальном классицизме. Они обосновываются и классифицируются Л. Н. Шаймухаметовой [143], неоднократно упоминаются другими исследователями по отношению к музыкальным текстам классической эпохи [62, 66, 80]. Подробному анализу интонационно-лексические атрибуты пасторали подвергаются в работах А. И. Асфандьяровой, где представлены и описаны знаки-образы музыкальных инструментов, элементы музыкальной речи танцевально-пластической этимологии, театрально-сюжетные компоненты и живописно-орнаментальные структуры, функционирующие в тематизме фортепианных сонат Гайдна [8–12].

Опираясь на перечисленные музыковедческие труды, применительно к фортепианным сонатам Моцарта можно говорить о четырёх способах воплощения пасторали как художественной системы:

1) *инструментально-ансамблевый* способ – имитация *игры на музыкальных инструментах*, присущих пасторальным сценам, – лире, пастушеской свирели, охотничьем роге, фанfare, волынке;

2) *картинно-живописный* способ – создание изображаемыми музыкальными инструментами *планэрных пространственных эффектов* эха, неуловимого и беспрестанного природного движения, живого объёмного пространства, гармонии небесного, земного и человеческого;

3) *танцевальный* способ – воплощение *танца*, исполняемого инструментами в ситуации *галантной, аристократической или простодушной, деревенской жизни*. Обе разновидности танца (каждая с помощью собственного устойчивого интонационно-ритмического комплекса) транслируют идею гармоничного мироздания и душевного равновесия, соответствующие пасторальному идеалу;

4) *театральный* способ – изображение *театральной ситуации* «*лирического монолога*» или «*любовного дуэта*», раскрывающего пасторальную тему идеальной любви.

Рассмотрим механизм использования перечисленных способов воплощения пасторали в текстах моцартовских фортепианных сонат.

Круг инструментов, звучание которых в сонатах Моцарта имитируется при использовании *инструментально-ансамблевого* способа воплощения пасторали, сложился в результате частого обращения к образам этих инструментов как носителям пасторального начала в разных видах искусства на протяжении столетий. В музыкальном тексте эти образы представлены с помощью лексических структур, репрезентирующих темброво-акустический облик пасторальных инструментов и получивших к середине XVIII века устойчивое значение вследствие миграции из текста в текст.

Образ *лиры*<sup>20</sup> – струнно-щипкового инструмента, предстающего в виде античной кифары, европейской цитры или арфы XVIII столетия и т. д., – часто фигурирует в пасторальных сценах. Лира сопровождает пение пастухов лёгким, «прозрачным» аккомпанементом, создающим особое настроение созерцательности, упоения прекрасной природой. В сонатах Моцарта звучание лиры имитируется «струнными инструментами», чьи тембры, в свою очередь, воспроизводятся средствами фортепиано.

Знаками лиры выступают клише «перебора струн» и «пробега по струнам». Плавный «перебор струн» выражен в виде фигурированного арпеджио, сопровождающего партию солиста, во 2-х частях сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такты 1–6), № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6, такты 9–12), № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7 а). Щипковый «перебор струн» репрезентируют последовательности «pizzicato» во 2-й части Сонаты № 15 F dur KV 533 (рисунок № 1 а). «Пробег по струнам» изображён с помощью восходящих арпеджиро-

---

<sup>20</sup> Здесь и далее для обозначения смысловых структур, выступающих атрибутами пасторали, используется терминология А. И. Асфандьяровой [12] и Л. Н. Шаймухаметовой [143].

ванных пассажей во 2-й части той же сонаты (рисунок № 1, такты 31–32) и арпеджиато во 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7, такт 3).

Пастушеский инструмент, исполняющий мелодию, – *свирель*, в пасторальных сюжетах часто представляемая также в виде сиринги Пана, рожка вифлеемских пастырей, нежной флейты или весёлого гобоя театрализованных пленэрных сцен и, по наблюдениям А. Г. Коробовой, закрепившаяся в лексике «музыкального модуса пасторальности» [66, с. 492], – в сонатах Моцарта обозначен с помощью клише солирующей флейты. Имеются в виду такие структурно-семантические признаки флейтовой звучности, как короткие мелодические мотивы, обильная мелизматика, продолжительные трели, а также характерная для пасторали созерцательная «фигура неги» (восходящие и нисходящие хроматические последовательности). Перечисленные особенности характеризуют лирически-светлые пасторальные мелодии во 2-х частях сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5), № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4 а), № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10), № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунки № 7 а–б), № 14b c moll KV 457 (рисунки № 12 и 12 а). Примечательно, что «флейтовый» орнамент способствует воплощению не только музыкально-инструментального, но и картинно-живописного компонента образной системы пасторали: выступая в качестве декоративного элемента и в ряде случаев, по словам А. И. Асфандьяровой, «размывая» метроритмическую чёткость [12, с. 69], он участвует в создании прекрасного природного пейзажа, пребывающего в непрерывном едва уловимом движении.

*Дуэт свирелей*, символизирующий гармонию двух сердец и выступающий одним из узнаваемых атрибутов музыкальной пасторали, в моцартовских сонатах репрезентируется посредством ленточного терцового движения мелодических голосов в сочетании с другими флейтовыми клише. Это происходит во 2-х частях сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такты 6–8), № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 8, такты 22–24), № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10 а), № 14b c moll KV 457 (рисунки № 12 и 12 а), Теме из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3). Ленточное двухголосие может использоваться как знак пасторали и в партиях других «инструментов»: например, в структуре

«струнного квартета» из 2-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6, такты 3–8).

Важной составляющей пасторальных сцен также выступают *роговые сигналы* (*знаки corni*), которые произошли от сигналов охотничьего рога, «вписавшихся» в звуковой природный пейзаж, и мигрировали в качестве устойчивых интонаций в инструментальную музыку. В исполнении валторны – «потомка» охотничьего рога – эти структуры приобрели, как замечает Л. В. Кириллина, статус «конкретно-изобразительных музыкальных фигур топоса пасторали» [62, с. 89].

«Золотой ход валторн» – последовательность тонической сексты, доминантовой квинты и тонической терции, часто звучащая в тональностях Es dur и B dur – как основная разновидность роговых сигналов выполняет различные функции в сонатах Моцарта. Эта структура открывает игру «ансамбля», задавая пасторальную тематику, во 2-й части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 13, такт 1, верхняя строка). Маркируя диапазон музыкального материала и выступая каркасом тематического фрагмента, «золотой ход валторн» служит символом гармонии и уравновешенности во 2-й части Сонаты № 14b с moll KV 457 (рисунок № 12, такт 2). Созданию торжественной атмосферы «галантного праздника на природе» этот знак способствует (в неполном варианте) в Менюэте I из 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>e</sup>) (рисунок № 2, такты 9–10, нижняя строка).

Другие разновидности роговых сигналов – повторяющийся тон и частый «мерцающий тон» как его вариант, выдержанный тон, восходящий ход на кварту – в моцартовских сонатах тоже наделяются различными смысловыми оттенками, связанными с пасторальной образностью. Повторяющийся тон в сочетании с восходящим квартовым сигналом возвещают о начале ансамблевой игры во 2-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5, такт 1); это небольшое «вступление» приобретает лирическую мягкость в условиях пасторальных «свирельных наигрышей» (верхняя строка) и «перебора струн» в сопровождении (нижняя строка). Эффект упоённого созерцания создаёт переход трепетного «мерцающего тона» (такт 10) в выдержанный «застывший» сигнал, вновь смягчённый «свирель-

ной» мелизматикой и сопровождаемый монотонным волнообразным движением (такты 11–12).

Повторяющийся тон маркирует трёхдольную ритмоформулу менуэта во 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>) (рисунок № 16, такты 1–4, нижняя строка); простодушная остинатность сигнала при этом содействует созданию пасторального сельского колорита. Ритмоформулу сицилианы, выступающую одним из атрибутов пасторали, повторяющийся тон «озвучивает» в Теме из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3), выполняя при этом «скрепляющую функцию» в «ансамблевой» фактуре).

Созданию пасторального картинно-живописного эффекта объёмного пространства, пребывающего в беспрестанном едва уловимом движении, способствует исполнение «мерцающего тона» на piano инструментами «ансамбля» в разных регистрах во 2-х частях сонат № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7 б) и № 14b c moll KV 457 (рисунок № 12 б). Трансформация «мерцающего тона» в знак рока, противопоставленный ламентозным «жалобам», так же происходит путём регистровки во 2-й части Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10 а) и привносит в пасторальную образность меланхолический оттенок.

*Знак фанфары* в контексте художественной системы пасторали изначально связан с ситуацией галантных праздников на природе, где эта структура, основанная на интонации трезвучия и (или) пунктирной ритмоформуле, репрезентирует торжественное звучание духовых инструментов, сопровождающее пленэрный отдых аристократов, и выражает героическое, рыцарское начало, проявляющееся в учтивой беседе или танце. Участвуя в воплощении пасторальных образов в сонатах Моцарта, «фанфара», как правило, транслирует переносные значения. Так, пасторальным символом жизнеутверждающей мировой гармонии и красоты «знак фанфары» становится во 2-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7, такт 1, верхняя строка), под воздействием неторопливого темпа и артикуляции legato.

Одним из наиболее важных, идентифицирующих инструментально-ансамблевых признаков пасторали в моцартовскую эпоху выступает *бурдон*. Этот

знак репрезентирует обобщённый образ волынки как участницы деревенского ансамбля или её разновидности – мюзета, который, по наблюдениям А. Г. Коробовой, именно под влиянием культа пасторали стал излюбленным инструментом музицирующих аристократов XVII–XVIII веков [66, с. 475]. В сонатах Моцарта бурдон реализует значение волыночного баса – включённого в quasi-партию или имитируемого низкими инструментами – в условиях светлого пленэрного колорита и признаков игры пасторального ансамбля. Под воздействием контекста структура бурдона наделяется при этом дополнительными смыслами, транслируя образы простодушного крестьянского веселья и природной гармонии.

Аккомпанемент весёлого деревенского танца формируют остинатные бурдонные ходы в сочетании с интонационным стереотипом настойчиво повторяющегося сигнального тона во 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>) (рисунок № 16, такты 1–4, нижняя строка). Воплощению величественной гармонии небесного и земного, где человек органично занимает срединное место, воссоединяясь с идеальной природой, так же способствуют бурдонные интонации. Названная триада репрезентирована в Вариации IV из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3 а), что наделяет её кульминационной ролью в цикле с многоплановым образным содержанием, где пасторальность задана созерцательной темой в ритме сицилианы (рисунок № 3). Образ земного в вариации создаётся октавным бурдоном, образ небесного – ленточным движением «свирелей» в высоком регистре. Оно выступает как символ чистой небесной любви, о неуловимости и бесплотности которой свидетельствует потеря первой доли. Двойственная натура человека, соединяющая в себе земное и небесное начало, представлена фигурациями в среднем регистре. Они содержат признаки скрытого многоголосия: нижний голос имитирует остинатное гудение «земного» бурдона, а верхние голоса в идиллическом дуэте вторят «небесному» ленточному движению.

Итак, механизм инструментально-ансамблевого способа воплощения пасторали в сонатах Моцарта заключается во введении в музыкальный текст клише лиры, свирели, рога, фанфары, волынки и их взаимодействии в ситуации игры «пасторального ансамбля». Однако смысловой анализ текста показывает, что функци-

онирование этих структур направлено не только на репрезентацию акустических образов перечисленных инструментов как участников пленэрного музицирования, но и на воплощение картинно-живописного и танцевального компонентов пасторали.

Как это было проиллюстрировано выше, знаки-образы пасторальных инструментов способны выражать сладостное упоение природой (лира), торжественное преклонение перед её красотой и величием (фанфара), имитировать звуковые элементы «очеловеченной» природы (наигрыши пастушеской свирели, охотничьи сигналы, гудение волынки на сельском празднике). Кроме того, они участвуют в реализации механизма *картинно-живописного* способа воплощения пасторали, который заключается в формировании звуковых пейзажей посредством передачи пленэрных пространственных эффектов. Так, свирельный орнамент и «мерцающий тон» создают иллюзию неуловимого и беспрестанного природного движения. Эффект объёмного пространства, наполненного жизнью, образуют регистровые перемещения трепещущего «мерцающего тона». Идею гармоничного воссоединения небесного и земного в окружающем человека мире и в его собственной душе проводит сочетание идиллического ленточного движения с остигнутым бурдонным сопровождением.

Приём «эха», создающий эффект пространственной удалённости, также задействуется Моцартом в создании динамичного пасторального пейзажа. Интонации «мерцающего тона» и кварто-квинтовых сигналов повторяются в разных регистрах (у разных «инструментов»), угасая от *forte* до *pianissimo* в завершении 2-й части Сонаты № 14b с *moll* KV 457 (рисунок № 12 б). Тихое звучание а priori громких сигнальных интонаций способствует углублению пространственной перспективы.

Охарактеризованные приёмы, составляющие картинно-живописный способ воплощения пасторали, функционируют в условиях светлого пейзажного колорита. Особую роль в его создании в моцартовских сонатах играют имитируемые тёплые тембры деревянных духовых инструментов и валторн, звучащих в типичных для них тональностях: *Es dur*, *B dur*, *F dur*.

Внутренне чувственное, свободное начало, транслируемое природно-живописным компонентом пасторали, в текстах сонат уравнивается внешними рациональностью и условностью, вносимыми танцевальным компонентом. Роль танцевальных ритмоформул и устойчивых интонаций пластического происхождения, составляющих механизм *танцевального* способа воплощения пасторали, заключается в том, что они, регламентируя и упорядочивая эмоциональную стихию, воплощают созвучное пасторальности стремление человека к идеалу. Так, по наблюдениям Л. В. Кириллиной, именно через танцевальный этикет XVII–XVIII веков выражался «идеал поведения прекрасного человека в совершенном мире» [62, с. 100]. Кроме того, наблюдается и историческая связь пасторали с искусством танца: так, А. Г. Коробова пишет, что танцы использовались при воплощении музыкально-сценических пасторальных образов, а пасторальная атрибутика включалась в балльные традиции XVIII столетия [66, с. 493].

В моцартовских сонатах создание пасторальных образов средствами танцевальности происходит в контексте двух семантических ситуаций: 1) игра аристократического ансамбля на галантном празднике, который разворачивается на лоне природы или включает пасторальные элементы; 2) игра деревенского ансамбля в сцене крестьянского веселья. Эти ситуации детерминированы, в первую очередь, использованием интонационных формул, которые, согласно исследованиям Л. Н. Шаймухаметовой, выросли в европейской культуре XVI–XVIII веков на основе придворных и народно-бытовых танцев как двух противоположных форм музицирования [143, с. 116].

*Атрибутом* игры «аристократического ансамбля» в сонатах Моцарта выступает «галантность», выражаемая через набор лексических структур, которые актуализируют своё прямое значение благородства и изысканности в условиях неторопливого темпа, свойственного придворной культуре в целом. Устойчивые ритмоформулы и интонации галантного стиля, сложившиеся в танцевальных жанрах эпохи, организуют музыкальный текст по образу и подобию гармоничного, уравновешенного мироздания, соответствующего идеалу пасторали. Содержание ряда «пасторальных» частей моцартовских сонат составляет «ансамблевое» ис-

полнение светского танца, однако в большинстве текстов наблюдается воплощение лишь отдельных его признаков. И в том и в другом случае танцевальность функционирует наряду и во взаимодействии с инструментальным и картинно-живописным началами, что обеспечивает характерную для пасторали полисемантическую.

Важную роль в выражении пасторального идеала – гармонии женственного и мужественного, человеческого и природного, земного и небесного – в сонатах Моцарта играет менуэт. Причиной этому служит господство менуэта в разных общественных кругах и его проникновение в инструментальную музыку классицизма как символа изящного и возвышенного, аристократического – то есть, выражающего все лучшие качества человека. С лёгкостью вбирая черты других танцев XVIII века и не теряя при этом своей самобытности, менуэт становится, как замечает Л. В. Кириллина, олицетворением всей европейской культуры [62, с. 101].

Соединению в природе свободы и неуловимости постоянного движения с незыблемой соразмерностью созвучно сочетание лёгкости и подвижности со строгим этикетно-танцевальным регламентом, которое в менуэте обеспечивает его ритмическая основа – трёхдольный шаг. Соответствуют пасторальному идеалу и устойчивые обороты танцевально-пластической этимологии, которые транслируют изящество и благородство, так же составляя неотъемлемый компонент менуэта как «словаря» галантной лексики. Эти особенности проявляются во 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>) (рисунок № 2), где жанр менуэта обозначен автором. Значимость каждой из трёх долей подчеркнута неизменным вступлением группы *continuo* на второй доле, сопровождающимся сменой артикуляции и фактуры в партии *solo* (такты 1–3 и 9–12); равномерными фигурациями в партии *ripieno* (такты 4–8). Галантная учтивость выражена посредством интонаций танцевального «приседания», составляющих один из основных тематических мотивов (такты 1 и 3, первые доли). Однако воссоздание сцены ансамблевого музицирования в семантике этого менуэта доминирует над непосредственным изображением танца, о чём свидетельствуют многочисленные инструментальные клише и

диалогические модели. Содержанием текста, как следствие, выступает исполнение аристократического танца пасторальным ансамблем.

Аналогичное содержание характерно для «пасторальных» текстов моцартовских сонат, где наблюдаются признаки менуэта при отсутствии жанрового обозначения. Это 2-е части сонат № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 5), № 7 KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 14), № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10), № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 7). Ритмический рисунок в них организован на основе трёхдольного «шага» с равноправием всех долей. Наряду с избытком инструментальных клише, детерминирующих сюжет как «игра пасторального ансамбля», в этих текстах наблюдается разнообразие танцевально-пластических «этикетных формул» (термин М. Г. Арановского), задействованных в воплощении приятных манер и утончённых чувств. К ним относятся «галантная фигура» – задержание с участием вспомогательных и проходящих звуков, с трелью (рисунки № 5, такты 16–17, № 10, такт 6) или без трели (рисунок № 7, такт 2); интонационный стереотип группетто, одновременно выступающий как элемент картинно-живописного орнамента (рисунок № 14, такт 33). Типичная для менуэта «интонация реверанса» (задержания) в текстах сонат теряет привязанность к кадансовой зоне, где она обозначала традиционный заключительный поклон, и свободно перемещается внутри мелодии (рисунки № 14, такты 34, 36; № 7, такт 3). Эта черта подтверждает, что жанровые признаки менуэта в моцартовских сонатах выступают как символ возвышенного и прекрасного, содействуя скорее воплощению пасторального идеала, чем непосредственному изображению танца.

О функционировании танцевального начала в русле общей идеи сопоставления человеческого с природным, вселенским свидетельствует и преобразование оборотов грациозных «поклонов-приседаний» в интонации вздохов *lamento*, вступающих в диалог с мотивом рока, в Сонате № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 10 а, верхняя и нижняя строки соответственно). Галантность, отражая неруши-

мые правила самовыражения благородного человека, становится «оболочкой» для воплощения глубокого, драматичного содержания<sup>21</sup>.

Наряду с признаками менуэта, символом возвышенности, гармонии и упорядоченности, зашифрованным в текстах моцартовских сонат, выступает ритмоформула сицилианы. Эта устойчивая интонация, основанная на ритме «восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая» в размере 6/8 или 12/8, причисляется А. Швейцером к мотивам просветлённой радости, милосердной любви в творчестве И. С. Баха [155, с. 394], упоминается Т. Н. Ливановой как носитель пасторальной образности в инструментальной музыке XVIII века [80, с. 100] и называется А. Г. Коробовой одной из самых узнаваемых метафор пасторального жанра [66, с. 492].

Спокойствие и безмятежность пасторального пейзажа ритмоформула сицилианы транслирует в Теме из 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>) (рисунок № 3), где танцевальное изящество подчёркнуто симметричностью построений, завершающихся плавными «реверансами» (такт 4). Идею успокоения страждущей души при воссоединении с природой передаёт функционирование ритмоформулы сицилианы во 2-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) (рисунок № 6). Драматичные внутренние противоречия, выраженные в первом такте парадоксальным соединением этого мотива с нежной, осторожной трелью, решительным, мужественным квартовым скачком и оборотом «героического жеста» (предъёма) в условиях *forte*, постепенно сглаживаются в процессе проведения умиротворяющей интонации сицилианы в разных регистрах (такты 2–3) и её звучания в идиллическом ленточном удвоении, завершающегося интонацией благодарного «реверанса» (такты 4–8). Ритмоформула сицилианы, таким образом, наделяется дополнительными глубокими смыслами, выступая как символ приобщения человека к миру гармонии и красоты. При отсутствии непосредственного изображения танцующих и воссоздании в тексте средствами инструментальных клише и диалогич-

---

<sup>21</sup> На тенденцию к подобному соединению галантного с чувствительным и патетическим, свойственную для ряда музыкальных произведений моцартовской эпохи, обращает внимание Л. В. Кириллина [62, с. 22].

ческих моделей сцен музицирования «главным героем» пасторальной сцены, как и в текстах, содержащих признаки менуэта, становится играющий ансамбль.

Признаки медленного торжественного танца-шествия, содержащиеся в ряде «пасторальных» текстов моцартовских сонат, передают идею прославления природного величия и соответствуют тенденции возвышения, «масштабирования» пасторальности, наблюдаемой А. Г. Коробовой в произведениях Гайдна и Бетховена [66, с. 283]. Торжественность звучания в сонатах Моцарта воплощается тембровыми и фактурными средствами; строгость и величавое спокойствие – с помощью метра и ритма танца-шествия. Смысловую организацию музыкального текста обеспечивает симбиоз инструментального и танцевального начал; содержанием текста вновь выступает не изображение танца, а его исполнение «ансамблем».

Так, в «Полонезе» из Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 4) мир и природу воспевают просветлённое, жизнеутверждающее «туттийное» звучание на forte (такты 1, 3) с участием знаков *corni* (нижняя строка). Идея необъятности и многогранности природного пейзажа проводится посредством динамического диалога между партией tutti с её монументальной торжественностью и партией *ripieno* (такты 2, 4) с её мягким, идиллическим ленточным голосоведением. Наряду с созданием картинно-живописного эффекта пространственной удалённости этот диалог символизирует уравновешенность природы, её единство в разнообразии обликов. Упорядоченность и гармонию в музыкально-пасторальную картину вносят метроритмические признаки танца-шествия: чинные ритмоформулы, основанные на выдержанном тоне и пунктирном ритме, симметрия музыкальных построений.

Аналогичную функцию выполняют черты танцевальности в теме из 2-й части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 13), где симметричное предложение традиционно завершается интонацией «реверанса». Настроение восхищённого созерцания обеспечивает медленный темп. Он ограждает текст от непосредственного изображения танца и «высвечивает» каждую деталь пасторального пейзажного

пространства, образ которого создаёт диалог между дуэтами «валторн» и «свирелей» (такты 1–2 и 3–4, верхняя строка).

Ситуация игры деревенского ансамбля в сцене крестьянского веселья в моцартовских сонатах воссоздаётся через стихию сельского танца, участвующего в воплощении пасторали как места действия (отдых на пленэре), радостным и жизнеутверждающим характером, а также образами исполняющих его инструментов, звучание которых органично вписывается в природный пейзаж (гудение волынки, свирельные наигрыши, сигнальные интонации). При этом можно наблюдать два варианта воплощения танцевальности: 1) комическое ансамблевое исполнение аристократического танца, образуемое в результате добродушного подшучивания простолюдинов или, напротив, их стремления к подражанию, преломлённого через призму непринуждённо жизнерадостного мировосприятия, и 2) прямое изображение деревенского танца и танцоров, при котором задействуется театральный способ воплощения пасторали.

Так, галантный, утончённый менуэт преобразуется в энергичный, весёлый лендлер во 2-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>е</sup>) (рисунок № 16): с помощью «регуляторов смысла» (темп, динамика, артикуляция). Скерцозность, шутливость здесь обеспечивают помещение менуэта в быстрый темп, достигаемый посредством мелких длительностей; размашистость и угловатая непосредственность мелодии с её неожиданными «подскоками», характерными для деревенского танца «ритмическими сбоями» (такты 5–8), частой и резкой сменой динамики (такты 1–4). Юмористический эффект усиливается синкретизмом признаков придворной и сельской танцевальности: галантная трёхдольность поддерживается «волыночным» аккомпанементом, в то время как в мелодии акцентируется только сильная доля (такты 1–4); скачки и репетиционные построения соединяются с оборотами элегантного реверанса (там же); сбивчивый «наигрыш свирели» завершается изящным «поклоном» (такты 5–8). Происходит комическая трансформация пасторали, присущая ей со времён античной поэзии и определяемая, по наблюдениям А. Г. Коробовой, трактовкой топоса «простого человека», производного от пасторального кода «человек и природа» [66, с. 461].

Непосредственное изображение деревенского танца в сонатах Моцарта связано с внедрением *театрального* компонента пасторали. Его основу составляет диалог «Он – Она», транслирующий идею чистой, идиллической любви и присутствующий в пасторальных сценах, начиная с античных эклог. Сцена задорного, жизнеутверждающего парного танца, исполняемого деревенским ансамблем, воссоздаётся в результате совмещения трёх способов воплощения пасторали – театрального, танцевального и инструментально-ансамблевого – в ряде фортепианных сонат.

Так, образ контрданса с его подвижным темпом, бойкими скачками в прерывистой мелодии с преобладанием *non legato*, безыскусной квадратностью воплощается в Вариации VIII из финала Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9 б). С помощью танцевального и инструментально-ансамблевого компонентов текста здесь воссоздаётся театральный диалог влюблённой пары: как проявление комической грани пасторальной образности, участвующей в смысловой организации ряда вариаций цикла. Игривой реплике в верхней строке при всей её резвости сообщается мягкость и женственность средствами *piano*; эти качества усиливаются под воздействием завершающего фразу грациозного поклона (такты 1–4, верхняя строка). Приём зеркальной перестановки обеспечивает её преобразование в реплику танцора-мужчины, решительно (*forte*) отвечающего своей партнёрше в весёлом танце (такты 4–6, нижняя строка). Эффект совместного танца создаёт вертикальная диалогическая конструкция, на этот раз завершающаяся деловитым «мужским поклоном» (такты 7–8). Идея нежной привязанности, неотъемлемо присущая пасторальному идеалу, передаётся через гармоничное сочетание реплик танцующих партнёров, их симметричность, уравновешенность, а также через непрерывное движение параллельными интервалами.

Подвижный темп и двудольность – характерная черта простонародных танцев, в противовес аристократической изящной трёхдольности, – вкупе с характерной затактовой ритмоформулой служат признаками контрданса в финале Сонаты № 16 C dur KV 545. Структура вертикального диалога с любовно-идиллическим удвоением реплик создаёт образ совместного танца (рисунок № 28, такты 1–4).

Пасторальный мотив нежной жалобы влюблённого выражают малосекундовые интонации, проникающие в последующий обмен репликами (рисунок № 28 а, такты 41–44), и хореический стереотип «вздохов» (там же, такты 45–47).

«Любовная жалоба», выражающая печаль в трогательной, опоэтизированной форме, и выступающая, по наблюдениям А. Г. Коробовой [66, с. 488], частым мотивом в пасторали, начиная с античных буколик, составляет содержание лирического монолога как формы театрализованной пасторали в Вариации VII из финала Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 9 а). Здесь в воплощении театральности задействовано вокальное начало, проявляющееся через черты арии *lamento*: малосекундовые интонации и «вздохи» в мелодии, ритмический рисунок, передающий взволнованное «сердцебиение», в партии сопровождающих её «инструментов» (такты 1–2). Раздвоенность человеческой души, стремящейся вырваться из оков уныния к добру и свету, выражена в тактах 3–4. Мрачная нисходящая фигура *passus duriusculus* (нижняя строка) соединяется с драматичным восхождением мелодии (верхняя строка), представляющим собой ту же фигуру в обращении. Затрудняясь хроматической поступенностью и «сдерживающей» остигатной интонацией скрытого двухголосия, оно сменяется отчаянным скачком как попыткой самопреодоления и вновь «срывается» в интонацию жалобного «вздоха». В то же время клише свирели – короткие мотивы, трели – позволяют трактовать сюжет музыкального текста как исполнение солистом в сопровождении ансамбля пьесы, проникнутой настроением светлой грусти, характерным для пасторальной картины. Полисемантичность сонатного текста в данном случае обусловлена совмещением инструментально-ансамблевого и театрального способов воплощения пасторали.

Таким образом, в большинстве «ансамблевых» текстов из моцартовских сонат наблюдается воплощение художественной системы пасторали с помощью нескольких охарактеризованных способов; при этом пасторальная идея идеалистической гармонии человека с природой, миром и самим собой детерминирует содержание всего текста. Что касается текстов на сюжет «играющий оркестр», то в

них пасторальность проявляется лишь на уровне фрагментов, в роли знака, участвующего в развёртывании содержания.

Так, сопоставление мягкости, спокойствия и просветлённости, выраженных с помощью пасторальных «флейтовых наигрышей» и интонаций «танцевального приседания», с непримиримой воинственной, взволнованной героикой воплощает душевный конфликт в теме из 1-й части Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>) (рисунок № 15, такты 5–8 и 1–4 соответственно), определяющий сюжетное развитие дальнейшего музыкального текста. Идея очищения души после потрясения проводится в разработке 1-й части Сонаты № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>) посредством включения в текст характерного для пасторальной эстетики XVIII века эпизода неожиданной «бури» (рисунок № 11 в), врывающейся в спокойную пасторальную «беседу» (рисунок № 11 б), и дальнейшего восстановления мирной картины.

Преобразование пасторали под воздействием стремительного темпа и «захлёбывающегося» ритмического рисунка – как символ утраченной гармонии – имеет место в финале Сонаты № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>), где смятённое звучание приобретают мягкие интонации «дуэта свирелей» (рисунок № 17). Кратковременное восстановление прямого значения пасторальных атрибутов: выравнивание ритма «свирельных» наигрышей, их насыщение изящными оборотами «приседания» и попытка внести стабильность посредством остинатного сигнала и фигураций «лиры» в сопровождении (рисунок № 17 а), – усиливает драматизм своей нарочитостью, искусственностью и создаёт эффект «маски», надеваемой, чтобы скрыть душевные страдания.

Итак, пастораль как разветвлённая образная система активно задействуется в смысловой организации текста моцартовских сонат. Уникальность её пасторального художественного компонента выражается через ряд особенностей. Во-первых, в сонатных текстах наблюдается впечатляющее многообразие структурно-семантических вариантов пасторальных атрибутов, реализовать которое стало возможно средствами нового инструмента фортепиано. Во-вторых, образная система пасторали в сонатах Моцарта всегда преломляется в семантической ситуации «играющего ансамбля/оркестра», определяющей содержательную структуру

текста в целом. Это обуславливает ведущее значение в воплощении пасторальных образов инструментально-ансамблевого способа. Картинно-живописный и танцевально-пластический способы при этом выступают в качестве производных. Так, игра изображаемого пасторального ансамбля обеспечивает создание природно-пространственных эффектов, а также воплощение с разной степенью детализации танца, исполняемого музыкантами на природе, с помощью интонаций танцевально-пластической этимологии. Театральные ситуации, в свою очередь, имеют танцевальную или вокально-инструментальную природу. Тесная взаимосвязанность способов воплощения пасторали в сонатах приводит к их совмещению и постоянному взаимодействию, образуя сложный смысловой состав, полисемантическую музыкального текста.

В-третьих, пасторальность выполняет разные функции в «ансамблевых» и «оркестровых» текстах моцартовских сонат. В текстах, написанных на сюжет «играющий ансамбль», воплощается образ пасторального ансамбля, игра которого на протяжении всего текста создаёт настроение лирической созерцательности или – при использовании театрального способа воплощения пасторали – транслирует сентиментальное или комическое сюжетное развёртывание темы любовной идиллии. Пастораль при этом детерминирует смысловое содержание текста, а пасторальные атрибуты реализуют свои прямые значения. В сонатные тексты на сюжет «играющий оркестр» пасторальный компонент включается лишь на уровне смысловых фрагментов. Пастораль, используясь в качестве условного знака, играет подчинённую роль в смысловом строении текста; пасторальные атрибуты переосмысливаются и подвергаются структурно-семантическим преобразованиям, что приводит к актуализации их переносных значений.

Взаимосвязь и взаимообусловленность признаков quasi-партитуры и атрибутов пасторали в фортепианных сонатах Моцарта свидетельствуют об уникальном сочетании в них традиций барочного музицирования со вспомогательной ролью клавира и тенденции к наделению нового клавишного инструмента фортепиано статусом «короля инструментов». Открывшаяся перед композитором возможность создания произведений с богатым художественным содержанием, реализу-

емым профессиональным пианистом в процессе инвариантного сольного исполнения, привела, в том числе, к воплощению в большом количестве сонатных текстов образной системы музыкального театра. Музыкально-театральный художественный компонент фортепианных сонат Моцарта будет рассмотрен в следующих главах.

## Глава 2. Структурно-семантический феномен героя в тематизме фортепианных сонат Моцарта

Как было показано в предыдущей главе, взаимодействие барочной традиции построения клавирного текста как «свёрнутой партитуры» и ориентированности Моцарта на новый инструмент фортепиано с его широкими имитационными и темброво-акустическими возможностями привело к формированию в тексте ряда фортепианных сонат структурно-семантического феномена *quasi-партитуры*, представляющей образы играющего ансамбля/оркестра и часто выступающей проводником для воплощения также и пасторальной образности.

Проникновение в значительное количество сонат композиционных признаков театральной драматургии, с одной стороны, и их интонационное родство с оперными сочинениями Моцарта – с другой, позволяет говорить о смысловой организации таких фортепианных текстов по принципу *оперной quasi-партитуры* и воплощении в них *образной системы музыкального театра*.

В качестве атрибутов театральности, то есть компонентов, необходимых для любого театрального явления, в теории театра традиционно рассматриваются игровое пространство, зрительская зона, а также диалектическая пара «субъект действия – действие», посредством которой по законам условной реальности актуализируется театральное начало. Французский театровед, автор знаменитого «Словаря театра» П. Пави называет театр «демонстрацией персонажей (характеров) в действии» [104, с. 64]. При этом каждый из терминов пары «действие/характер» детерминирует друг друга. Любой персонаж совершает действие, и для постановки любого действия нужны действующие лица; особенности персонажей влияют на действие, а действие трансформирует личности персонажей. Отдельные действия персонажей, выстраиваясь в логическую причинно-следственную цепочку, образуют единое действие как процесс развёртывания театрального сюжета.

В музыкознании названные признаки театра служат опорой для изучения театральности как свойства внемusыкального, «неспециального» (В. Н. Холопова) содержания не только музыкально-театральной или программной, но и «чистой»

инструментальной музыки. Рассматривая инструментальные произведения в качестве условного игрового пространства, музыковеды стремятся обнаружить в них признаки действующих лиц и очертить границы театрального действия. Широкий круг отечественных исследователей – Е. В. Назайкинский [101], Т. Ю. Чернова [140], Т. А. Курышева [78], Е. Б. Долинская [54], А. Л. Хохлова [138] и др. – выявляют несколько принципов игровой (театральной) логики, имеющей место в ряде инструментальных произведений разных эпох:

- наличие персонажей как носителей определённых образов и характеров, обрисованных рельефным, контрастным и лапидарным тематизмом и идентифицируемых на ассоциативном уровне;

- динамичное чередование модусов («образных тональностей»), характеризующих театральные события: появление новых персонажей или смену их состояний (Е. В. Назайкинский);

- вступление персонажей в конфликтное взаимодействие, приводящее к формированию эпизодов и ситуаций как композиционных разделов «драматически организованных» произведений, объединённых причинно-следственной связью и составляющих сюжет (Т. Ю. Чернова).

Проявление перечисленных компонентов театральности на уровне структурно-семантических единиц музыкального текста, получивших закреплённое значение в результате межтекстовой миграции, изучается сотрудниками Лаборатории музыкальной семантики: Л. Н. Шаймухаметовой [145, 148], А. И. Асфандьяровой [12], П. В. Кириченко [64, 145], Р. М. Байкиевой [14–19], И. Р. Башаровой [24] и др. Анализируя музыкальную лексику, исследователи идентифицируют в инструментальных произведениях героев и персонажей, обладающих индивидуальной интонационной лексикой, совершаемые ими внутренние и внешние действия, события, происходящие в «театральном» пространстве. Выявление в тексте устойчивых диалогических конструкций способствует определению композиционных границ сценических эпизодов, основанных на взаимодействии героев/персонажей и объединяющихся в пространственно-временную структуру театрального действия, организованного сообразно сюжетной логике.

Таким образом, можно сформулировать два основных критерия театральности инструментальной музыки: 1) интонационная организация тематизма, воплощающая в музыкальном тексте феномен *действующего лица*; 2) композиционная организация тематизма, соответствующая принципам театральной драматургии и обеспечивающая причинно-следственное развёртывание *театрального действия*.

Названные критерии так или иначе обозначались в музыковедческих исследованиях. Так, В. В. Медушевский проводит параллель между персонажами моцартовских опер и темами сонат, воссоздающими их внешний и внутренний облик с помощью многочисленных «персонажных интонаций» [86–87]. Принципам театрального действия в фортепианных сонатах Моцарта уделяют особое внимание американские музыковеды Л. Ратнер [170] и В. К. Агаву [159]. Согласно их наблюдениям, драматический сюжет сонат выстраивается благодаря калейдоскопической смене топиков – комплексов музыкальных знаков, выражающих экстрамузыкальные образные системы, современные Моцарту оперные жанры и стили, с лёгкостью узнаваемые слушателями<sup>22</sup>.

Неизбежная апелляция к опере при рассмотрении театрального художественного компонента моцартовских сонат обусловлена её сильнейшим интонационно-образным и композиционно-драматургическим влиянием на сонатно-симфонические произведения композитора, доказанным В. Д. Конен в монографии «Театр и симфония» [65]. Этот вопрос также рассматривался Е. И. Чигарёвой в контексте анализа семантики музыкального языка оперных произведений Моцарта [141], П. В. Луцкером и И. П. Сусидко [82] и другими исследователями моцартовского творчества. Структурно-семантический анализ фортепианных сонат Моцарта, предпринятый Л. Н. Шаймухаметовой и П. В. Кириченко [145, 148], Я. Ю. Даниловой [47–48], З. М. Юльякшиной [158], показал, что феномен действующего лица в сонате выражен музыкальной темой, характеризующейся инто-

---

<sup>22</sup> По словам Л. Ратнера, именно этой живостью действия фортепиано, в последние десятилетия XVIII века играющее роль домашнего ансамбля, компенсирует свою неспособность достичь ансамблевого богатства голосов или инструментов и непреходящей силы их звучания [170, с. 616].

национной общностью с высказываниями моцартовских оперных персонажей и выступающей носителем того или иного типизированного образа классической оперы. Что касается театрального действия, детерминирующего драматургическую структуру сонаты, то оно разворачивается на основе устойчивых сценических и сюжетных моделей, так же ведущих происхождение из оперных текстов.

Преемственность между операми и фортепианными сонатами Моцарта допустима и хронологически. По словам немецкого моцартоведа З. Рампе, автограф первых шести фортепианных сонат был записан Моцартом «практически на одном дыхании», когда он находился в Мюнхене для постановки «Мнимой садовницы» [169, с. 228] (начало 1775 года), к тому времени будучи автором также «Притворной простушки», «Митридата», «Луция Суллы» и других музыкально-театральных произведений. Согласно хронологии фортепианных сонат, приводимой П. В. Луцкером и И. П. Сусидко [82, с. 281–282], период создания последующих восьми сонат охватывает время от «Мнимой садовницы» до «Свадьбы Фигаро» (1786), в течение которого появились «Идоменей», «Похищение из сераля» и другие сценические сочинения. Третья часть Сонаты № 15 F dur KV 494 приходится на промежуток между «Свадьбой Фигаро» и «Дон Жуаном» (1787), после которого в течение двух лет создаются её первая и вторая части, а также три последние сонаты.

Персонифицированный субъект театрального действия, функционирующий в тексте фортепианной сонаты как репрезентант типизированного образа, носителем которого выступает группа оперных персонажей, в дальнейшем будет именоваться термином «герой». Этот выбор обусловлен необходимостью противопоставить персонажу оперного текста, обладающего именем и индивидуальными чертами характера, безымянного героя инструментального текста, характеристики которого являются обобщённо-собирательными и, как следствие, легко узнаваемыми. Дифференциация персонажей классической оперы по их принадлежности к серьёзной или комической образной сфере обуславливает разделение типизированных оперных образов и соответствующих им героев фортепианных сонат на

аристократические и буффонные. Рассмотрим атрибуции каждой из названных групп в структуре сонатного текста.

## **2.1. Атрибуции «аристократических» оперных персонажей и интонационная лексика героев фортепианных сонат**

Атрибутивными (неотъемлемо присущими) музыкальными признаками оперного персонажа, как известно, выступают 1) комплекс характеризующих его интонаций; 2) синтаксически организующее их вокальное высказывание. Аналогом вокального высказывания, репрезентирующим героя, в тексте фортепианной сонаты выступает музыкальная тема, признаваемая музыковедами в качестве образно-семантического ядра произведения. Устойчивость и узнаваемость интонаций, функционирующих в структуре темы и идентифицирующих героя, обусловлена их непосредственным происхождением из оперных произведений, где они многократно мигрировали из текста в текст.

Речь идёт о типовых формулах классицистского музыкального языка, включённых в высказывания персонажей из разных моцартовских опер. Интонационная близость персонажей обусловлена наличием в их характерах, наряду с индивидуальными особенностями, универсальных черт, восходящих к типизированным образам (амплуа) музыкального театра XVIII столетия<sup>23</sup>. Комплекс устойчивых интонаций, общих для персонажей, соответствующих одному типизированному образу, проникая в тематизм сонат, составляет интонационную характеристику героя как носителя этого образа. Герой фортепианной сонаты наделяется, как следствие, универсальными чертами группы оперных персонажей одного амплуа.

Сравнительный интонационно-семантический анализ моцартовских опер и сонат показывает, что герои, функционирующие в тематизме ряда сонатных тек-

---

<sup>23</sup> Термин «характер» при этом понимается расширительно, включая в себя как внутренний, так и внешний облик персонажа – в соответствии с дефиницией характера, приведённой в «Словаре театра» П. Пави [104, с. 419].

стов, репрезентируют типизированные образы, сложившиеся в художественных сферах *seria* и *buffa*. Среди них прослеживаются «аристократические», возвышенные амплуа, представленные как в серьёзных, так и в комических операх Моцарта, и буффонные образы, воплощённые в сценических произведениях разных жанров: опера *buffa*, *dramma giocoso*, зингшпиль.

Смысловые структуры, входящие в устойчивый интонационный комплекс персонажей-«аристократов» из опер Моцарта, проникая в тематизм сонат, служат лексическими признаками героев «благородного» происхождения. Они могут быть условно названы Дамой и Кавалером и выступают носителями одноимённых типизированных образов, характеризующихся общими, универсальными чертами соответствующих оперных персонажей.

В круг персонажей, соответствующих образу Дамы, в моцартовских операх, интонационное влияние которых на фортепианные сонаты хронологически допустимо, входят маркиза Виоланта (Сандрина) и племянница подесты Арминда из «Мнимой садовницы», царские дочери Илия и Электра из «Идоменея», невеста дворянина Констанца из «Похищения из сераля», графиня Розина из «Свадьбы Фигаро», дочь командора Севильи Донна Анна и бургосская дама Донна Эльвира из «Дон Жуана». Все они внешне отличаются изяществом и утончённостью манер, а внутренне – обладают способностью испытывать сильные любовные переживания, силой и решительностью, побуждающей к борьбе за своё счастье. Перечисленные универсальные черты выражаются в оперном тексте посредством устойчивых лирико-галантных, героических и драматических интонаций, семантика которых в структуре классицистского музыкального языка охарактеризована В. Д. Конен [65], Е. И. Чигарёвой [141], Л. Н. Шаймухаметовой [143], Л. Ратнером [170], В. К. Агаву [159].

*Комплекс лирико-галантных интонаций*, транслирующих изящество и утончённость Дамы, нежность её чувств в операх и, как следствие, сонатах Моцарта включает в себя лексику вокального и пластического происхождения. К первой группе принадлежат изысканная орнаментика, трели и виртуозные колоратуры, присущие высказываниям Сандрины в Каватине № 11 «*Geme la tortorella*» (рису-

нок № 29), Констанцы в Арии № 6 «Ach ich liebte, war so glücklich» (рисунок № 32); характерный аккомпанемент лирической арии в каватине Сандрины № 11 – ритмически однородные арпеджированные фигурации (рисунок № 29); изысканная синкопированность ритмического рисунка, деликатно вуалирующая сильную долю, в Арии Илии № 11 «Se il padre perdei» (рисунок № 31).

Лирико-галантные интонации пластического происхождения представляют собой «этикетные формулы» (термин М. Г. Арановского), сформировавшиеся в жанрах придворных танцев. Это залигованные нисходящие обороты «танцевальных приседаний» и фигура группетто как «средство выражения чувствительности в галантном стиле» [143, с. 90] в Арии Арминды № 7 «Si promette facilmente» (рисунок № 30); задержания-«реверансы» и «галантная фигура» в каватине Сандрины № 11 (рисунок № 29, обозначения 1 и 2 соответственно).

Те же атрибуты лирико-галантной составляющей образа Дамы проникают в темы вокального склада ряда сонат Моцарта, свидетельствуя о присутствии в них Дамы как героя сонатного текста. Аккомпанемент лирической арии, изящная орнаментика и колоратурные элементы свойственны высказываниям Дамы во 2-х частях сонат № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>) (рисунок № 34 а, такты 16–26, 32–35), № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) (рисунок № 35 а), № 12 F dur KV 332 (рисунки № 36–36 б), 1-й части Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>s</sup>) (рисунок № 37). В структуру их тематизма часто включается такой элемент вокальной выразительности, как трель в кадансах и окончаниях мелодических фраз (рисунки № 34 а, такт 34; № 36 б, такт 18). Изысканность ритмического рисунка достигается с помощью пропуска сильной доли (рисунок № 34 а), галантных синкопированных задержаний (рисунки № 35 а, 36), соединения разнообразных ритмических элементов (рисунки № 36 а–б, 37). В высказывания Дамы проникают интонации «реверансов» (мягких задержаний) (рисунки № 34 а, такт 26; № 37, такт 8), обороты «танцевальных приседаний» (рисунки № 35 а, такты 18, 20, 21; № 36 а; № 37), фигуры группетто и «галантные фигуры» (рисунки № 36, 37).

*Комплекс героических интонаций* в характеристике оперных персонажей, соответствующих типизированному образу Дамы, передаёт внутреннюю силу, от-

вагу и решительность, возвышенность и благородство чувств. Основным источником героической лексики в оперном тексте, по наблюдениям Т. Н. Ливановой [80] и В. Д. Конен [65], выступает сигнальная и маршевая музыка. В число сигнальных оборотов входят восходящий квартовый скачок от доминанты к тонике в арии Илии № 11 (рисунок № 31, такт 15), формула «мангеймской стрелы» в арии Констанцы № 6 (рисунок № 32, такт 47), оstinатный «сигнал» в Арии Донны Анны № 10 «*Or sai chi l'onore*» (рисунок № 33, такт 87). К ним примыкают маршевые пунктирные ритмоинтонации. Носителем героического начала в приведённых примерах также выступает интонационный стереотип предъёма – фигура «героического жеста», включаемая Л. Н. Шаймухаметовой в число «этикетных формул» [143, с. 89] (обозначения в рисунки № 31 и № 33).

Часто героико-волевые обороты в высказывании оперного персонажа – носителя амплуа Дамы – предстают в сочетании с лирико-галантными структурами, передавая нерасторжимое единство внутренней силы и внешних утончённых манер. Так, фигуры «героического жеста» в арии Илии № 11 предваряются элегантными задержаниями (рисунок № 31, такты 17–18). Яркий образец синтеза двух интонационных комплексов представляет собой каватина Сандрины № 11 (рисунок № 29). Декорированная мелодия первых нескольких фраз вокального высказывания основывается на решительных «фанфарных» интонациях тонического и доминантового трезвучий (такты 13–22). «Галантная фигура», всякий раз помещаясь на сильную долю такта, реализует героический потенциал, заложенный в её пунктирной ритмоформуле, благодаря чему достигается эффект «мерцания смыслов». Кварто-квинтовые сигналы и маршевая ритмика сменяются оборотом галантного «реверанса» (такты 19–20), орнаментированные фигурации перемежаются с микрокомплексом героических структур, включающим оstinатную сигнальную интонацию, пунктирную формулу и двойное проведение фигуры «героического жеста» (такты 23–24), решительные пунктирные обороты на сильной доле такта соединяются с изысканной трелью (такты 31, 35).

В неразрывном сочетании с лирико-галантным компонентом типизированного образа Дамы героика выражается и в высказываниях Дамы как героя форте-

пианных сонат Моцарта. Волевое начало «фанфарных» интонаций тонического и доминантового трезвучий, лежащих в основе орнаментированной фразы вокального склада, реализуется в условиях *forte* во 2-й части Сонаты № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>) (рисунок № 34 а, такты 16–23). Решительность и внутреннюю силу Дамы как героя 2-й части Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) передают пунктирные ритмоформулы, как и в каватине Сандрины № 11, вплетающиеся в структуру лирико-галантных фраз в соединении с нежной трелью (рисунок № 35 а, такт 17), и фигуры «героического жеста» (предъёма) (обозначения в том же рисунке), большая часть которых, как и в арии Илии № 11, предваряется галантными задержаниями. Интонация мягкого «приседания» переходит в непреклонный оstinатный сигнал, а квартовый скачок сглаживается с помощью изящной фигуры группетто (там же, такты 21–22), подобно тому как это происходит с пунктирными интонациями во второй части Сонаты № 12 F dur KV 332 (рисунки № 36–36 а). Героика, скрытая в этих структурах и «галантных фигурах», как и в каватине Сандрины № 11, помещённых на сильную (или относительно сильную) долю, здесь «прорывается» при переходе от *piano* к *forte* и воплощается через октавные скачки и пунктирные ритмоформулы в структуре возбуждённого, виртуозного «колоратурного» построения (рисунок № 36 б).

Детализированная характеристика Дамы как героя сонатного текста представлена в главной теме 1-й части Сонаты № 4 KV 282 (189<sup>g</sup>), написанной в «вышешенном» Es dur (Е. И. Чигарёва), где синкретизм благородной героики и лирической галантности проявляется в высшей степени во многом благодаря темпу *Adagio*, акцентирующему, «высвечивающему» каждую смысловую структуру (рисунок № 37).

«Мерцание смыслов» достигается уже в первом такте, где три сменяющих друг друга «героических» интонации – пунктирная ритмоформула, квартовый скачок и оstinатный «сигнал» – помещаются в условия уверенного *forte*, с одной стороны, и мягкого *legato* в совокупности с медленным темпом – с другой. Содержание следующих фраз Дамы, внутренне сильной, смелой и внешне нежной, изящной, составляют – как и во фрагментах из других оперных и сонатных тек-

стов, рассмотренных выше, – комбинации грациозных «танцевальных» приседаний и фигур «героического жеста» (такты 2–3), изысканной трели и решительной пунктирной ритмоформулы (такт 3).

В дальнейших фразах посредством смешения героических и лирико-галантных лексических структур отражаются душевные колебания героини. Энергичный восходящий двойной форшлаг на *forte* сменяется нисходящим движением как знаком сомнения, фигура «героического жеста» – «галантной фигурой» с трелью, звучащей на сильной доле, однако сопровождаемой резким уходом на *piano* (такты 4–5). Повторение этой конструкции в структуре восходящей секвенции иллюстрирует усиливающееся смятение Дамы (такты 5–6).

Уход в мир лирической галантности нарушается однократной «вспышкой» *forte* (такт 7) и проникновением оборота «героического жеста» в колоратурную фигурацию, завершающуюся галантным «реверансом» как данью правилам вежливости (такт 8). В этом тематическом фрагменте акцент в изображении героини смещается от внутреннего состояния к внешним проявлениям, несмотря на неразрешённость её душевного конфликта, что сообщает импульс драматургическому развитию, предполагаемому в последующем музыкальном материале.

*Комплекс драматических интонаций* становится частью музыкальной характеристики оперного персонажа, соответствующего типизированному образу Дамы, если ситуации, в которой находится персонаж, присущ драматизм. Согласно наблюдениям Е. В. Хализева – автора известных работ по теории драмы – драматизм всегда связан с «активным переживанием неразрешённых противоречий, беспокойством и тревогой» [130, с. 56]. Элементы драматизма функционируют, в частности, в арии Илии, вспоминающей о гибели отца и присягающей новой родине (рисунок № 31); ещё более ярко драматическое начало выражено в арии Донны Анны, рассказывающей об убийстве отца (рисунок № 33).

Атрибуции драматического компонента амплуа Дамы в операх Моцарта совпадают с интонационно-семантическими признаками арии скорби (интонациями *lamento*), неоднократно проанализированными исследователями, перечисленными выше. Это музыкально-риторические фигуры *saltus duriusculus*, *catabasis* и

*passus duriusculus*, унаследованные классицистским музыкальным языком от эпохи барокко, интонации «вздохов», пульсирующее остинато в сопровождении.

Так, в арии Илии № 11 под воздействием фигуры *saltus duriusculus* – скачка на малую септиму, играющего роль драматичного восклицания, – сменяющие его хореические секундовые обороты приобретают значение «вздохов» (рисунок № 31, такты 19–20). Чертами *lamento* обладают и последующие фразы Илии, так же основанные на фигуре *catabasis* – нисходящем поступенном движении – и включающие в себя интонации «вздохов» – нешироких нисходящих интервалов (там же, такты 22–26). Высказывание Донны Анны из арии № 10, приведённое в рисунке № 33, обладает аналогичными интонационными особенностями. Его драматичность усиливает пульсирующее остинато сопровождения, в партиях низких струнных фрагментарно построенное на основе фигуры *passus duriusculus* – нисходящем хроматическом движении – как символа скорби (такты 90–92).

Драматические смысловые структуры, имеющие место в проанализированных фрагментах, проникают в ряд высказываний Дамы как героя фортепианных сонат. Как и в арии Илии № 11, «интонационное скрещивание» (В. Д. Конен) галантной лирики, возвышенной героики и драматизма проявляется во 2-й части Сонаты № 12 F dur KV 332 (рисунок № 36 а). Комплекс драматических интонаций здесь составляют фигура *saltus duriusculus* – скачок на уменьшённую септиму (такт 7), – сменяющая её последовательность «вздохов», фигура *catabasis*, организующая фразу. Интонационное строение драматичного высказывания Дамы из 2-й части Сонаты № 18 D dur KV 576 (рисунок № 38) определяют напряжённые секундовые и тритоновые сопряжения как признаки *lamento*, нисходящее движение, фигура пауз (такт 19), в совокупности с синкопированным задержанием имитирующая сдерживаемые рыдания, фигура *passus duriusculus* и остинатная пульсация в сопровождении.

Таким образом, идентификацию Дамы как героя фортепианных сонат Моцарта обеспечивают комплексы лирико-галантных, героических и драматических интонаций, функционирующие в структуре тем вокального склада, играющих роль её высказываний. Эти устойчивые интонационно-лексические образования

принадлежат к кругу типовых формул классицистского музыкального языка. Они выражают характеристики типизированного образа Дамы – изящество и утонченность манер, нежность и сила чувств, способность страдать и смело бороться за своё счастье, твёрдость духа, – выступающие общими, универсальными чертами соответствующих персонажей из разных опер Моцарта, и мигрируют в сонатный текст из исполняемых ими вокальных номеров.

Герой аристократического происхождения, репрезентирующий типизированный образ Кавалера, представлен в тематизме моцартовских сонат только в ситуации диалога с Дамой, с позиций партнёра, вовлечённого в любовную коллизию. В операх Моцарта, предваряющих эти сонаты, данному амплу соответствуют граф Бельфьоре («Мнимая садовница»), добывающийся руки маркизы Виоланты (Сандрины), и дворянин Бельмонте («Похищение из сераля»), воссоединяющийся с невестой Констанцей. Музыкальную характеристику названных персонажей объединяют комплексы устойчивых героических и лирико-галантных интонаций, в высказываниях Бельфьоре обусловленные его склонностью к самолюбованию, а в номерах, исполняемых Бельмонте, передающие юношескую порывистость и сентиментальность.

Героический компонент образа Кавалера получает комическое бравурное преломление в Арии № 8 «Da Scirocco a Tramontana» Бельфьоре, хвастающегося своей родовитостью (рисунок № 39). Интонационно это выражено в простоте и наивности музыкальной темы, двутактовое ядро которой вбирает многочисленные героические стереотипы. «Патетическая фигура» (затактовая пунктирная ритмоформула в сочетании с восходящим движением), квартовый и секстовый скачки в структуре «фанфарных» ходов по звукам жизнеутверждающей до-мажорной тоники, дублированных в партии оркестра, реализуют значение напыщенности и самодовольства под влиянием торжественного *Andante maestoso*, маршевого размера 4/4 и динамики *forte*.

Синтез интонаций из области героики и лирической галантности характеризует Арию № 15 «Care pupille», в которой Бельфьоре изъясняется в нежных чувствах некогда покинутой им возлюбленной и, красуясь перед ней, пытается вер-

нуть её расположение. Уже в начальном высказывании (рисунок № 40) патетичные восклицания, мужественные пунктирные ритмоформулы и фигуры «героического жеста» (обозначения 1) сочетаются с орнаментикой, задержаниями «поклонами» и «галантной фигурой» в увеличении (обозначение 2).

Драматическое воплощение героической составляющей образа Кавалера представлено в Дуэте Бельмонте и Констанцы № 20 «*Meinetwegen sollst du sterben*». Смысловой оттенок отчаяния «фанфарное» движение по звукам фамажорного трезвучия во фразе Бельмонте «Я уготовил тебе смерть» (рисунок № 41) приобретает за счёт включения в него, наряду с «патетической фигурой», восходящим квартовым скачком и фигурой «героического жеста», нисходящего октавного скачка и безысходного остигатного элемента в низком регистре, а также проникновения в «пульсирующее» сопровождение интонаций *catabasis* и *passus duriusculus* (такты 8–9). Характерное для классического персонажа-аристократа стремление облагородить внешнее выражение чувств выражается во включении во второе проведение фразы галантного форшлага (такт 10). В сочетании со звуком *g*, нарушающим неумолимое остигато, и в условиях облегчённой оркестровой фактуры, характеризующейся прекращением тревожной «пульсации» и восстановлением ясности и устойчивости гармоний, он способствует сглаживанию драматической остроты. Нежная привязанность к избраннице, возвышенность чувств и готовность достойно принять роковой удел обуславливают соединение героической сигнальной интонации и лирико-галантной последовательности хореических «вздохов» во фразе, повторяемой Бельмонте за Констанцей (рисунок № 41 а).

Различные комбинации героических оборотов в их бравурном или драматическом проявлении и лирико-галантных интонаций, представленных в низком регистре, детерминируют присутствие в темах ряда моцартовских фортепианных сонат Кавалера как героя сонатного текста. Высказывание Кавалера приобретает значение возмущения в главной партии 1-й части Сонаты № 7 *C dur KV 309 (284<sup>b</sup>)* (рисунок № 42, такты 1–2) в условиях его сопоставления с «оправдывающимся» высказыванием Дамы на *piano*, основанным на робких «вздохах», малосекундовых интонациях, «убеждающих» повторениях (там же, такты 3–7). Столкновение

«праведного гнева» и необходимости придерживаться этикета в реплике Кавалера иллюстрируется за счёт включения в структуру героического «фанфарного» оборота «галантной фигуры» в увеличении (такт 2).

Драматический оттенок возмущённая реплика Кавалера в контексте аналогичного конфликтного диалога с Дамой получает в главной партии Сонаты № 14 с *molto* KV 457 (рисунок № 43, такты 1–2 и 5–6) – под воздействием с *molto*, по словам В. Д. Конен, воплощающего в музыкальном языке классицизма «тональный колорит образа *lamento*» [65, с. 125]. Проявление тёплых чувств по отношению к партнёрше даже в состоянии конфликта объясняет объединение в последующих репликах Кавалера, в диалоге с Дамой «отвечающего» на её «вопросы», лирико-галантных и драматических интонаций (рисунок № 43 а, такты 38–39): «галантной фигуры» в увеличении, щемящих малосекундовых оборотов и глубоких «вздохов».

Итак, атрибутами героя как центрального структурно-семантического образования музыкального текста в сонатах Моцарта выступают 1) комплекс идентифицирующих его интонаций; 2) организующая эти интонации музыкальная тема – высказывание героя. Лексическими признаками героев аристократического происхождения – Дамы и Кавалера, репрезентирующих одноимённые типизированные образы, – служат устойчивые героические, лирико-галантные и драматические обороты, которые имеют сходство с интонациями из музыкальных характеристик персонажей моцартовских опер, соответствующих этим образам. Смысловые оттенки, реализуемые этими оборотами в высказываниях героев, конкретизируются в поле закрепившихся за ними общих значений героики, лирической галантности или драматизма под воздействием темповых, динамических, артикуляционных, тональных условий и семантического контекста с участием других лексических структур.

## 2.2. Атрибуции буффонных оперных персонажей и интонационная лексика героев фортепианных сонат

Дифференциация аристократических и буффонных амплуа, к которым входят многие персонажи моцартовских опер и, как следствие, героев фортепианных сонат, репрезентирующих эти амплуа, соответствует традиции противопоставления возвышенных, драматических и земных, комедийно-бытовых сцен и образов, свойственной западноевропейской опере XVIII века. Исторически она обусловлена «двуми́рностью» (М. М. Бахтин) человеческой культуры, основанной на одновременном существовании её официальных, серьёзных и неофициальных, смеховых, пародийных форм и характеризующей весь процесс её эволюции.

При обращении к теории театра обнаруживается, что в качестве важного критерия для разграничения буффонных и аристократических действующих лиц в операх и сонатах Моцарта может быть рассмотрен реализуемый ими тип театральности: театральность самораскрытия или самоизменения (дихотомия В. Е. Хализева). У аристократических персонажей и героев доминирует театральность самораскрытия через патетические, возвышенные высказывания. Театральность буффонных действующих лиц характеризуется амбивалентностью. Они не только раскрывают свою сущность, но и преображают свой внешний облик средствами игры и пародии на высокую патетику и галантность.

Среди представителей буффонного амплуа в операх Моцарта наиболее распространены персонажи, соответствующие типизированным образам Служанки, Слуги и ворчливого Холостяка и сочетающие в своих проявлениях естественное поведение со стремлением походить на утончённую Даму и благородного Кавалера либо добродушно вышутить их манеры. На интонационном уровне это выражается в смысловой модификации возвышенно-героической и лирико-галантной лексики, под воздействием буффонного семантического контекста производящей комический эффект.

В моцартовских операх, интонационное влияние которых на фортепианные сонаты является хронологически допустимым, носителями образа Служанки вы-

ступают Серпетта («Мнимая садовница»), Блонда («Похищение из сераля») и Сюзанна («Свадьба Фигаро»). Помимо стараний приблизиться к элегантной даме внешностью и поведением, их объединяют энергичность, оптимизм, уверенность, решительность и смелость, а также вовлечённость в любовные взаимоотношения с персонажем, соответствующим амплуа Слуги.

Перечисленные характеристики воплощаются в оперном тексте посредством комплексов устойчивых буффонных, героических и лирико-галантных интонаций. Так, в арии № 10 «*Arpena mi vedon*», где Серпетта хвастает перед садовником Нардо своей неотразимостью, скороговорка, включающая утвердительные репетиционные элементы и повторяющаяся с комичной настойчивостью, сменяется уверенными, энергичными «сигнальными» скачками (рисунок № 44). Комический эффект производит кокетливое повторение оборотов лирических вздохов, которые под воздействием быстрого темпа получают значение лукавого притворства, сменяющееся упрямой остиной конструкцией (рисунок № 44 а).

Смысловый оттенок кокетства в условиях *Allegro* приобретают и галантные хореические интонации, в изобилии насыщающие высказывание Сюзанны, стремящейся привлечь внимание Фигаро, в их Дуэте № 1 «*Cinque, dieci, venti*» (рисунок № 48). Решительность и уверенность Сюзанны передают следующие за ними пунктирные ритмоформулы (там же) и настойчивая репетиционная скороговорка (рисунок № 48 а). Значением нежности хореические обороты наделяются в арии Блонды № 12 «*Welche Wonne, welche Lust*», где они сменяют простодушную песенно-танцевальную мелодию (рисунок № 47) и переходят в ликующую восходящую каденцию (рисунок № 47 а); их многократное повторение, сменяющее экзальтированную скороговорку, передаёт восторг, вызванный чувством любви (рисунок № 47 б).

Противостояние попытки напустить на себя важность и степенность и природной простоты и весёлости мироощущения в арии № 20 «*Chi vuol godere il mondo*» Серпетты, рассуждающей о жизненной мудрости (рисунок № 45), выражается в сопоставлении изысканного лирико-галантного и непритязательного секвентного буффонного высказываний (такты 13–18 и 19–22 соответственно). Ко-

мичные попытки служанки справиться с собой в последующем проявляются на уровне отдельных фраз: нисходящей цепочки изящных хореических интонаций как вокального клише лирико-галантного стиля и бодро восходящего простодушного гаммообразного пассажа (такты 23–25). Virtuозное умение перевоплощаться в арии № 8 «Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln» играющей, любующейся собой Блонды демонстрируют переход от напевной и ласковой мелодии к неожиданному всплеску героики, выраженному посредством «сигнальных» скачков и пунктирных ритмоформул, и возврат к задушевной лирике (рисунок № 46).

С персонажами, представляющими образ Дамы, персонажей – носителей ампула Служанки объединяет, помимо нежности чувств, внутренняя сила характера. Она воплощается через героические интонации, проникающие в структуру лирических высказываний: затактовые скачки в арии Блонды № 8 (рисунок № 46, такты 8–18), фигура «героического жеста» и квартовый скачок в арии Сюзанны № 28 «Deh vieni non tardar» (рисунок № 49).

Противопоставленные или взаимопроникающие интонации из области buffa, героики и лирической галантности выступают лексическими признаками Служанки как героя музыкального текста в тематизме большого количества фортепианных сонат Моцарта. Лаконизм музыкальных тем, свойственный сонатному жанру, при сопоставлении разнородных интонационных элементов способствует возникновению эффекта неожиданности, по словам теоретика драмы И. Н. Чистюхина, выступающего одним из атрибутов комического [142, с. 110] и усиленного посредством динамических контрастов. Эта особенность высказываний героини наблюдается в финале сонат № 2 F dur KV 280 (189<sup>e</sup>) и № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>), 1-й части Сонаты № 10 C dur KV 330 (200<sup>h</sup>).

Так, в главной партии финала Сонаты № 4 (рисунок № 50) фигуры «героического жеста», соединённые решительным октавным скачком, сменяются пассажем-«скороговоркой», при повторении всей конструкции на forte неожиданно увенчивающимся интонацией «реверанса» (такты 1–8), а «интонации приседания» и изящные трели чередуются со скачками-«восклицаниями» и энергичными пунктирными ритмоформулами (такты 9–11). Попытки Служанки обуздать свою

неугомонную натуру изысканностью внешних манер иллюстрируются контрастным сопоставлением буффонной и лирико-галантной лексики, производящим комический эффект, в главной партии первой части Сонаты № 10 (рисунок № 51). Настойчивые репетиции и скороговорки здесь перемежаются с «галантными фигурами», трелями, элегантными задержаниями, последовательностями хореических интонаций, в быстром темпе приобретающими комическую суетливость и взбалмошность.

Значение подражательности под воздействием Allegro этикетные ритмоформулы приобретают и в первой части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), навязчиво повторяясь в простодушной секвентной мелодии главной партии (рисунок № 52, такты 5–8) и «запоздало» завершая «скороговорку» в оптимистичной заключительной партии, насыщенной упорными репетициями (рисунок № 52 а). Пародийный смысловой оттенок транслирует нагромождение хореических интонаций в песенной теме финального рондо Сонаты № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>) (рисунок № 53). Первичное значение нежности и изящества лирико-галантные интонации получают, проникая в высказывания Служанки песенно-танцевального характера в умеренном количестве и часто под воздействием более спокойного темпа. Эта смысловая особенность характерна для главных тем крайних частей Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) (рисунок № 54), финалов сонат № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>), № 15 F dur KV 533 и № 17 B dur KV 570 (рисунок № 55).

Лексика буффонного происхождения менее подвержена семантической трансформации: она выступает идентификатором героини как в быстрых, так и в умеренных темпах: например, в темах из 2-х частей Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>d</sup>) и № 16 C dur KV 545 (Andante). Так, победа «внутреннего» над «внешним» в первом разделе 2-й части Сонаты № 5 достигается постепенным переходом от намёков на образную сферу buffa в виде настойчивых репетиций в структуре ясной, ритмически неприхотливой квадратной музыкальной темы (рисунок № 56) к вторжениям пассажей, всё более явственно напоминающих буффонную скороговорку (рисунки № 56 а–б).

Таким образом, лексическими признаками Служанки как героя музыкального текста в тематизме фортепианных сонат Моцарта выступают устойчивые интонации из образных сфер *buffa*, героики и лирической галантности, функционирующие в вокальных высказываниях соответствующих персонажей моцартовских опер и передающие универсальные черты одноимённого типизированного образа. В результате взаимодействия этих структур не только демонстрируется его многогранность, но и достигаются различные комические эффекты. К ним относятся: эффект неожиданности, возникающий при контрастном противопоставлении разнородных интонаций; эффект подражательности и пародийности по отношению к аристократическому поведению, а также эффект противостояния между внутренней и внешней составляющими облика героини, выступающие следствием их взаимопроникновения.

Если раскрытие характера и состояния Служанки может составлять содержание целых частей сонатных циклов, то другие герои *buffa* – Слуга и Холостяк – появляются в фортепианных сонатах Моцарта эпизодически, только в ситуациях диалогического взаимодействия с нею, как и Кавалер по отношению к Даме. Круг персонажей, представляющих типизированный образ Слуги, в операх Моцарта включает садовника Нардо («Мнимая садовница»), Педрилло («Похищение из сераля»), Фигаро («Свадьба Фигаро»). Их характеризуют решительность и горячность, расторопность, простота и оптимистичность мироощущения, безыскусственность манер, а также нежные чувства к Служанке.

Перечисленные универсальные черты воплощаются в музыкальной характеристике персонажей с помощью устойчивых комплексов героических и буффонных интонаций. Мужественный «фанфарный» оборот составляет ядро темы, открывающей выходную Арию Нардо № 5 «*A forza di martelli*» (рисунок № 57), тогда как второй раздел номера основан на энергичной скороговорке с простодушными и упрямыми оstinatными элементами (рисунок № 57 а). Скороговорочные гаммообразные пассажи включаются в героическое высказывание Педрилло в Арии № 13 «*Frisch zum Kampfe!*», так же основанное на «фанфарных» интонациях и характеризующееся ритмической простотой (рисунок № 59). Жизнерадостность

и уверенность в себе, природную практичность и деловитость транслируют быстрые обороты сигнального происхождения, составляющие непритязательную восходящую секвенцию в Каватине Фигаро № 3 «*Se vuol ballare signor Contino*» (рисунок № 61).

Будучи очарованными представительницами образа Служанки, персонажи – носители амплуа Слуги при взаимодействии с ними часто повторяют их высказывания. Так, Нардо, поддразнивая Серпетту и надеясь завладеть её вниманием, воспроизводит только что спетую ею каватину, переиначивая слова, в Каватине № 9 b «*Un marito, oh Dio, vorresti*» (рисунок № 58). Преследуя аналогичную цель, Фигаро напускает на себя притворную рассеянность, что приводит к комическому противопоставлению его увесистых реплик всё более напористым и оживлённым скороговоркам Сюзанны в их Дуэте № 1 (рисунок № 60).

Сочетание героических и буффонных смысловых структур в репликах, повторяющих высказывания Служанки или противопоставленных им, идентифицирует Слугу как героя музыкального текста в тематизме фортепианных сонат Моцарта. Её безапелляционное утверждение и его недовольный ответ, в которых непреклонный и уверенный «фанфарный» оборот сменяется торопливым пассажем-«скороговоркой», составляют главную партию финала Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 62, такты 1–4 и 5–10). О доминирующей роли Служанки в ситуации «спора влюблённых» свидетельствуют потеря высказыванием Слуги начального квартового скачка, резкое «защитное» forte, рассеянно-суетливое повторение мелодико-ритмической фигурации, расширяющее его «скороговорку» (такты 7–8), а также неуклюжее, комически-подражательное завершение реплики оборотом, составляющим интонационную основу галантного «поклона Кавалера» (такт 10). Характер оживлённого спора приобретают и ситуации противопоставления высказываний героев: продолжительных «скороговорок» Служанки и настойчивых «возражений» Слуги в главной партии финала Сонаты № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) (рисунок № 63, такты 1–3 и 3–6), его грозного «фанфарного» вопроса и её кокетливого лирико-галантного ответа в главной партии 1-й части Сонаты № 18 D dur KV 576 (рисунок № 64, такты 1–2, 5–6 и 3–4, 7–8).

Ситуация согласия тоже может быть смоделирована как с помощью повторения Слугой высказывания Служанки, так и посредством контрастного противопоставления их реплик. В главной партии 1-й части Сонаты № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>) герой, словно любующийся избранницей, машинально воспроизводит её высказывание, претенциозно украшенное галантной фигурой (рисунок № 65, такты 5–6), а после – «подыгрывает» её бурным «скороговоркам» лаконичными утвердительными фразами (рисунок № 65 а, верхняя и нижняя строки). Значение нежности под воздействием *legato* и *piano* приобретают «фанфарные» реплики Слуги, противопоставленные ласковым высказываниям Служанки, где убеждающие репетиционные построения завершаются изящно-кокетливыми поклонами, в побочной партии 1-й части Сонаты № 17 В dur KV 570 (рисунок № 66, нижняя и верхняя строки).

Признаки ещё одного героя, репрезентирующего образную сферу *buffa*, присутствуют в тексте 1-й части Сонаты № 5 G dur KV 283 (189<sup>h</sup>), где грациозно-шаловливое высказывание Служанки в главной партии (рисунок № 67) сменяется продолжительной репликой, насыщенной смысловыми структурами из образной сферы *buffa*, в связующей партии (рисунок № 67 а, такты 17–22). К ним относятся клише ворчливой «скороговорки», с трудом «карабкающейся» вверх, в верхней строке и тяжеловесная секвенция гаммообразных фигураций в нижней строке. Дополнительный комический эффект реплике сообщают паузы, имитирующие остановки в речи запыхавшегося героя, и галантная трель, сопровождающая грузный нисходящий октавный скачок – намёк на этикетную формулу галантного «поклона» – в её завершение.

Схожими интонационно-лексическими средствами выражаются ограниченность и упрямство Кассандро из «Притворной простушки» в его Арии № 8 «*Ella vuole ed io torrei*»: предельная простота и монотонность ритмического рисунка, паузы, затрудняющие восходящее движение мелодии, остиная скороговорка (рисунок № 68). Кассандро и, как следствие, герой Сонаты № 5 восходят к типизированному буффонному образу Холостяка, увлечённого юной особой или препятствующего ей в исполнении её замыслов.

Итак, герои как субъекты театрального действия, функционирующие в тематизме фортепианных сонат Моцарта, репрезентируют типизированные образы, сложившиеся в музыкально-театральной культуре классицизма. Атрибутами героя, идентифицирующими его присутствие в тексте, выступают:

- комплекс устойчивых интонационно-лексических структур, характерных для группы моцартовских оперных персонажей, которые представляют соответствующий образ, и выражающих его универсальные черты;

- организующая эти структуры музыкальная тема – высказывание героя.

Если признаками героев-«аристократов» выступают устойчивые комплексы героических, галантно-лирических и драматических структур, то характеристику героев буффонного происхождения, помимо интонационных клише из образной сферы *buffa*, так же составляет героическая и лирико-галантная лексика. Однако в зависимости от контекста она может не только обозначать их естественные проявления, но и принимать смысловой оттенок подражания аристократическому поведению или пародии на него.

### 2.3. Герои как смысловые структуры дважды отражённого текста фортепианных сонат

Ориентированность Моцарта на новую традицию сольного фортепианного исполнения и широкие темброво-акустические и имитационные возможности фортепиано обуславливают функционирование в смысловой организации сонат нескольких пластов. Как это было показано в параграфе 1.3, в ряде сонатных текстов *quasi*-партитура, воссоздавая образы инструментов и сцены ансамблевой или оркестровой игры, выступает как *первичный «отражённый текст»*, а атрибуты пасторали играют роль *вторичного «отражённого текста»*, обеспечивая функционирование пасторальных образов в качестве содержания музыки, исполняемой «ансамблем» или «оркестром». В отдельной группе сонат аналогичный феномен «*дважды отражённого текста*» образуется за счёт того, что игра «оркестра» («ансамбля») воплощает универсальные характеристики героев и создаёт эскизы типичных ситуаций с их участием, подобно тому как это происходит в увертюрах и инструментальных интермеццо по отношению к оперным персонажам. Основной смысловой единицей вторичного «отражённого текста» здесь становится структурно-семантический феномен героя.

Признаки *quasi*-партитуры – темброво-акустические клише музыкальных инструментов, модели диалогов между ними, «оркестровые» («ансамблевые») приёмы преобразования текста – одновременно служат средством *отражения героев* при включении в текст их интонационной лексики. Так, во 2-й части Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) мелодия солирующей «флейты» (рисунок № 35 а), вступающей в концертный диалог со «струнным квартетом» (рисунок № 35), вбирает лирико-галантные обороты, свойственные Даме. Ключевыми интонациями дальнейшего диалога между *solo* (рисунок № 35 б, такты 25–28 и 33–37) и *tutti* (там же, такты 29–32) становятся характерные для героини лирические «вздохи».

С помощью «тембровых диалогов» в главной партии финала Сонаты № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>) сопоставляется контрастная лексика Служанки, выражающая разные черты её характера. Фигура «героического жеста», исполняемая «духовы-

ми инструментами», и энергичная «скороговорка» у «струнных» передают смелость, решительность героини и её живость, весёлость соответственно (рисунок № 50, такты 1–2 и 3–4). Проникающие в партию «струнных» лирико-галантные обороты с кокетливым «pizzicato» и элементы ленточного голосоведения, образующиеся в результате *divisi*, актуализируют вторичный смысл – стремление героини соответствовать аристократическому идеалу и нежность её чувств (такты 7–8).

В «концертном диалоге» *solo-tutti*, составляющем первичный «отражённый текст» побочной партии, мягкие лирико-галантные интонации солиста противопоставляются «оркестровым» аккордам-«восклицаниям» и пассажам-«скороговоркам», так же участвующим в создании интонационного облика Служанки (рисунок № 50 а). Трансформация посредством дублировки и регистровки фигуры «героического жеста» в фактуре квартета – первичного «отражённого текста» разработки – передаёт настойчивость героини (рисунок № 50 б). Характер Служанки раскрывается средствами *quasi*-партитуры и в финале Сонаты № 17 В *dur* KV 570, что выражается через функционирование лексики героини в структуре «инструментальных» партий и диалогов и её видоизменений с помощью «оркестровых» приёмов.

Вторичный «отражённый текст» ряда сонат формируют интонационные признаки *нескольких героев*, связанные между собой той или иной идеей. Так, идею сопоставления контрастных образных сфер транслирует включение в *quasi*-партитуру 1-й части Сонаты № 16 С *dur* KV 545 лексики, характерной для героев аристократического и буффонного происхождения. «Фанфарные» обороты «духовых инструментов», открывающие главную партию, вбирают «этикетные формулы», сочетание которых с волевыми сигнальными интонациями выступает признаком элегантной и внутренне сильной Дамы (рисунок № 69, такты 1–4). Сменяющие их пассажи «струнных» за счёт секвентных повторений приближаются к клише «скороговорки» из лексикона Служанки (там же, такты 5–7). «Буффонная» мелодия побочной партии одновременно реализует признаки флейтовой звучности и фразы Служанки, настойчиво повторяющейся и оба раза завершающейся комичным сочетанием изящной трели с резковатой пунктирной формулировкой

(рисунок № 69 а, такты 14–17). Аристократическое начало представлено акустическим образом арфы (там же, такты 18–20). Аналогичная ситуация контрастного сопоставления двух образных сфер, носителями которых выступают Дама и Служанка, воспроизводится в «дважды отражённом тексте» 2-й части Сонаты № 18 D dur KV 576, где в диалоге *concertino–ripieno* солист исполняет мелодию, основанную на интонациях *lamento* (рисунок № 38), а «ансамбль» – повторяющиеся пассажи-«скороговорки» (рисунок № 38 а).

Противостояние человеческого счастья, символом которого выступает любовно-лирический диалог двух героев, и неумолимой судьбы составляет содержание *quasi-оркестровой* партитуры в финале Сонаты № 14 с *moll* KV 457. Носителем противоречия здесь служит коммуникативная модель *solo–tutti* (рисунок № 92). Персонификации горизонтального и вертикального диалогов между солистами способствует проникновение в них интонаций *lamento* и элементов ленточного голосоведения (такты 1–16, 26–30), в то время как ключевой интонацией партии *tutti* становится оstinатная фигура «рока» в октавном удвоении (такты 17–24). Кульминацию конфликта образует диалог *solo–tutti*, в структуре которого интонации рыдания и мольбы героев сопоставляются с грозными аккордами «судьбы» (рисунок № 70 а).

«Дважды отражённый текст» ряда сонат составляют *эскизы театральных ситуаций* с участием нескольких героев, созданные средствами *quasi-оркестра*. Среди них наиболее распространён диалог между представителями образной сферы *buffa* – Служанкой и Слугой, – который может воспроизводиться в любовно-лирической ипостаси или в виде «комического поединка». Любовно-лирический диалог героев имитируется «струнным квартетом» в побочной партии финала Сонаты № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>), где типичная буффонная «скороговорка» с оборотами кокетливых «приседаний» и репетиций «*pizzicato*» подвергается зеркальной перестановке (рисунок № 71 а, такты 32–35). Элементы терцовой дублировки в партии *tutti*, вступающего в концертный диалог с квартетом, выражают идею «нежных взаимоотношений» (там же, такты 28–31). Синтез дублировки и регистровки в совокупности с клише «тремоло струнных» как символом «душевного

трепета» воплощает образ любовно-лирического диалога в заключительной партии (рисунок № 71 б). Конструкции подобных диалогов образуются с помощью регистровых и зеркальных перемещений интонаций, характерных для Служанки, также в quasi-партитурах финалов сонат № 2 F dur KV 280 (189<sup>e</sup>) и № 18 D dur KV 576, 1-й части Сонаты № 15 F dur KV 494.

Ситуация «комического поединка» воссоздаётся средствами tutti в контексте коммуникативной модели tutti–solo, образующей первичный «отражённый текст» главной партии финала Сонаты № 10 C dur KV 330 (300<sup>h</sup>) (рисунок № 72). Разнотембровые «инструменты», составляющие партию tutti, вступают в вертикальный диалог, в котором мелодия, включающая характерную для Служанки интонационную лексику и элементы любовно-лирического ленточного голосоведения, противопоставляется сопровождающим её «фанфарным» оборотам из лексикона Слуги и основанным на них пассажам-«скороговоркам» (такты 1–4, 9–11). Эпизодическая имитация диалогов-споров Служанки и Слуги в структуре «оркестровых» диалогических конструкций присуща quasi-партитурам финалов сонат № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>) и № 18 D dur KV 576.

Образ театральной ситуации, в которой Кавалер предъявляет Даме обвинение, а Служанка встаёт на защиту своей госпожи, воссоздаётся quasi-оркестровыми средствами во 2-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Коммуникативная модель tutti–solo содержит признаки диалога между героями аристократического происхождения: фанфарная партия tutti включает героические и лирико-галантные обороты, характерные для Кавалера (рисунок № 73, такты 1–2), а партия solo – этикетную формулу «реверанса» Дамы, сменяющуюся лирическими вопросительными интонациями (там же, такты 3–6). Фанфарное клише духового инструмента во второй теме в сочетании с быстрыми повторяющимися пассажами-«скороговорками» соответствует торопливым «восклицаниям» Служанки (рисунок № 73 а).

Лексика героев проникает и в «ансамблевую» фактуру Trio, где остроумно обыгрываются темброво-акустические особенности разных инструментов. «Флейта» исполняет настойчивые репетиции с комичными форшлагами (рисунок

№ 73 б, такты 8–10, верхний голос), «виолончель» и «скрипка» с их плавными смычковыми ходами – фигуру «салюта и поклона кавалера» (там же, такты 10–12, нижняя строка) и изящную лирико-галантную фигурацию (такты 12–14, верхний голос) соответственно. Чертами противостояния Кавалера и Дамы наделяется диалог между «струнными», играющими *pizzicato*, и нежным дуэтом «флейт» в связующей партии финала Сонаты № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) (рисунок № 63 а, такты 22–23 и 24–26); в других «тембровых» диалогах *quasi*-партитуры воссоздаются «комические поединки» Служанки и Слуги.

Синкретизм вторичного текста, включающего признаки героев музыкально-го театра или пасторальных образов, и первичного текста *quasi*-партитуры во многом определяет смысловую организацию вариационных циклов в структуре фортепианных сонат Моцарта. «Полифония смыслов», лаконично представленная в их темах, актуализируется и развёртывается в вариациях, в каждой из которых на первый план выходит тот или иной художественный компонент текста.

В ансамблевой *quasi*-партитуре, составляющей первичный «отражённый текст» Темы финала Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), образы пасторали проявляются через жанр гавота, а образы музыкального театра – через интонации, характерные для героев аристократического и буффонного происхождения. Сочетание героического квартового скачка и лирико-галантных фигураций в партии *solo* транслирует аристократическое начало в первой части темы, репрезентированной через коммуникативные модели solo continuo, solo continuo divisi и solo divisi continuo divisi (рисунок № 74, такты 1–8). Его противопоставление буффонному началу достигается во второй части, где в структуре концертного диалога *concertino-ripieno* фрагмент гаммообразной «скороговорки» сменяется фигурами нежных «вздохов» и элегантного «реверанса» (там же, такт 10 и такты 11–12). Семантика этой диалогической конструкции в то же время включает значение пасторальной любовной лирики, передаваемое посредством дублировок в дециму и терцию. Синкретизм всех образов, задействованных в становлении содержания темы, характерен для её завершения (такты 16–17).

Одновременное функционирование в Теме трёх «отражённых текстов» – первичного «отражённого текста» ансамблевой quasi-партитуры и вторичных «отражённых текстов», репрезентирующих художественную систему пасторали и образы музыкального театра, – обуславливает смысловое разнообразие двенадцати вариаций, представляющих собой своего рода «резюме» художественного содержания шести ранних сонат. Если пастораль воплощается в семантических ситуациях «ансамблевого» изображения лирического монолога, крестьянского танца и любовной идиллии в вариациях VII–X<sup>24</sup>, то в других текстах путём «инструментального» воссоздания интонационного облика героев музыкального театра конкретизируются аристократическая и буффонная образные сферы, заявленные в теме.

Так, соединение акустических клише солирующей флейты и интонаций лирико-галантного высказывания Дамы определяет содержание Вариации XI. Имитация высказываний Служанки осуществляется с помощью виртуозных «скрипичных» пассажей-«скороговорок» в Вариации I и упрямых «флейтовых» репетиций в Вариации V. Ситуация спора «влюблённых слуг» воссоздаётся quasi-оркестровыми диалогами, включающими буффонную лексику, в Вариации II и Вариации VI. Посредством октавной дублировки суетливых фигураций небольшого диапазона достигается имитация тяжеловесных реплик Холостяка, вступающего в диалог со Служанкой, в коммуникативной модели continuo divisi solo, составляющей первичный «отражённый текст» Вариации III (рисунок № 74 а, нижняя и верхняя строки). Контрастное сопоставление аристократического и буффонного компонентов художественной системы музыкального театра, выступившее кульминацией Темы, актуализируется в quasi-оркестровых диалогах: tutti–solo в Вариации IV и solo–tutti в апофеозе, завершающем вариационный цикл.

Аналогичным образом интонационно-лексические признаки героев музыкального театра наряду с атрибутами пасторали составляют вторичный «отражённый

---

<sup>24</sup> Способы воплощения пасторали в фортепианных сонатах Моцарта исследуются в параграфе 1.3.

ный текст» в вариационном цикле 1-й части Сонаты № 11 A dur KV 331 (300i). Структурно-семантический феномен героя проникает и в quasi-партитуру её финала. Определяя его содержание как «придворный маскарад» и «уличный карнавал», репрезентируемые дворцовым и уличным ансамблями соответственно, Л. Н. Шаймухаметова выявляет в тексте, наряду с темброво-акустическими и структурными атрибутами их quasi-партитур, лексику персонифицированных образов-масок, воссоздаваемых средствами «ансамблевой» звучности [148].

Итак, «полифонию смыслов» в ряде фортепианных сонат Моцарта обуславливает функционирование в структуре quasi-партитуры интонационно-лексических признаков героя по принципу «дважды отражённого текста». С помощью акустических клише музыкальных инструментов, «тембровых» и «концертных» диалогических конструкций, а также приёмов «инструментальных» преобразований в таких сонатах эпизодически раскрываются черты характера героев и воссоздаются театральные ситуации с их участием. Через взаимодействие первичного и вторичного «отражённых текстов» часто реализуется художественная идея, определяющая смысловую организацию части сонаты.

Названные особенности позволяют соотнести рассмотренную группу текстов с инструментальными включениями в музыкально-театральные произведения типа увертюры. Более широкий круг сонатных текстов так же обладает признаками оперной quasi-партитуры, однако характеризуется доминированием театрального художественного компонента над инструментальной составляющей. Феномен театрального действия, совершаемого в таких сонатах героями и наделяющего текст признаками музыкально-театральной сцены, рассматривается в третьей главе настоящего исследования.

### Глава 3. Структурные формы музыкально-театрального действия в тематизме различных частей сонатного цикла

Наряду с присутствием в музыкальном тексте структурно-семантического феномена героя атрибутом театральности инструментального произведения выступает *действие*, развивающееся по законам сценической логики. В теории театра под действием понимаются как способ самовыражения действующего лица, так и глобальный процесс реализации сюжета в театральном произведении или его части. При этом единичное действие отдельного персонажа выступает элементарной, а целостный сюжет – наиболее сложной структурной формой театрального действия. Между ними иерархически выстраиваются сценические эпизоды, основанные на действиях и взаимодействиях персонажей, разграниченные событиями, а в музыкальном театре – также инструментальными фрагментами.

В тексте фортепианной сонаты, где герой как субъект театрального действия представлен через музыкальную тему, включающую характеризующий его комплекс устойчивых интонаций, перечисленные формы театральное действие воплощаются в композиционной организации тематизма. Репрезентирующая героя музыкальная тема обладает признаками совершаемого им *словесного действия*, акта высказывания, «действия через речь» (П. Пави). Выступая средством самовыражения героя, она раскрывает черты его внутреннего и внешнего облика. Высказывание героя всегда целенаправленно. Причинно-следственные связи музыкальной композиции позволяют объединить темы-высказывания и их разработку в «сквозное действие», осуществляемое героем в масштабе всего текста, а конкретные цели каждого высказывания – в «сверхзадачу» героя (К. С. Станиславский).

Названные признаки театральное речевого действия диалектически взаимосвязаны. Проявление тех или иных граней характера героя в его высказывании всегда подчинено преследуемой им цели. В свою очередь, цель детерминируется *коммуникативной ситуацией*, в которой реализуется высказывание. Если в *монологе* действие героя воспроизводит внутренний процесс сосредоточенного мыш-

ления, то в *диалоге* его суть заключается во внешнем, непосредственном воздействии на партнёра. В музыкальном тексте контекст ситуации определяет смысловые оттенки высказываний героев, актуализируемые интонационно-лексическими структурами в пределах поля их возможных значений, как было показано в предыдущей главе.

Следующей, более крупной формой театрального действия выступают *сценические эпизоды*, в структуру которых входят монологические и диалогические высказывания героев, направленные на достижение их целей. Признаком завершения одного эпизода и началом следующего выступает *событие*, которое так же, как и отдельное речевое действие героя, может быть внутренним или внешним. Внутренние события отражают изменения в настроении и эмоциональном состоянии героев, внешние – иллюстрируют изменения их положений (например, появление нового участника действия, переход героев в ситуацию конфликта или их примирение). Примечательно, что внутренние события, как и внутренние действия, в большей мере свойственны ситуации монолога, тогда как внешние – характерны для диалога.

Интонационно-лексическое влияние опер Моцарта на его фортепианные сонаты, выразившееся в функционировании в сонатном тексте структурно-семантического феномена героя, по всей вероятности, сопровождалось переходом в сонаты и некоторых особенностей композиционной организации музыкально-театрального действия. Об этом свидетельствуют наблюдаемые в сонатах признаки сценических эпизодов, которые разграничиваются не только событиями внутреннего и внешнего порядка, но и фрагментами, построенными по принципу «музыка в музыке» и имитирующими *звучание оркестра*. В число функций, выполняемых такими фрагментами в развёртывании театрального действия, входят раскрытие внутреннего состояния, чувств и переживаний действующих лиц, контрастное окаймление их речи, создание эффекта театральной условности. Черты оркестровой звучности проникают и в партию сопровождения высказываний героев, наделяя текст сонат признаками *оперной quasi-партитуры* как «отражённого текста» с полифункциональной и полиструктурной организацией.

Логическая последовательность действий и событий в театральном произведении выстраивается в *сюжетное действие*. Его развитие, по П. Пави, основывается на возникновении и разрешении противоречий и конфликтов между действующими лицами и (или) между действующим лицом и ситуацией [104, 64–65]. Признаки *конфликтной драматургии* как причинно-следственного процесса, который развёртывается в части сонатного цикла, состоящей из сменяющих друг друга сценических эпизодов, объединённых временем и местом действия, позволяют назвать эту часть *театральной сценой*. Сюжеты, сообразно которым организуются такие сцены, в сонатах Моцарта часто восходят к типическим сюжетным схемам (А. Н. Веселовский) музыкального театра XVIII столетия.

Поскольку дихотомия «монолог» – «диалог» является основополагающей для дифференциации внешних и внутренних действий героев и происходящих с ними событий как элементарных единиц целостного театрального действия, рассмотрим особенности композиционной организации «музыкально-театральных сцен» с участием одного и нескольких героев в тексте фортепианных сонат Моцарта.

### **3.1. Музыкально-театральная сцена с участием одного героя**

Развёртывание сцены с участием одного героя осуществляется на основе его внутренних (психологических) действий (К. С. Станиславский). К ним относятся рассуждения «про себя» и переживания, которые формируют динамику душевного состояния героя, и, озвучиваясь по законам театральной условности, образуют его монолог.

Поскольку любое высказывание героя является средством характеристики, акцентирующим его особенности и идентифицирующие признаки, монолог выполняет репрезентативную функцию. В то же время монолог выступает формой реализации театрального действия. В условиях обращённости героя внутрь себя и стабильности ситуационного контекста его высказываний движущей силой этого действия служат события, выражающие смену душевного состояния героя, и его

конфликты с действительностью – внутренние противоречия. Их завязка и разрешение, как правило, происходят за пределами монологической сцены. Такие конфликты, демонстрируемые как устойчивое, длительное явление и запечатлевающие процесс самоопределения героя, В. Е. Хализев называет «*субстанциальными*» конфликтами, или конфликтными положениями. Они противопоставляются локальным и преходящим «*конфликтам-казусам*», выражаемым с помощью внешних действий и характерным скорее для ситуации диалога [130, с. 104].

Так, внутренний конфликт Дамы, заключающийся в её попытках справиться с собственным страданием, выступает драматургическим нервом её монолога из 1-й части Сонаты № 4 KV 282 (189<sup>е</sup>), будучи изначально представленным как данность и оставаясь неразрешённым. Эпизод «печальных раздумий», включающий первое высказывание Дамы (главная партия), насыщен интонационными признаками *lamento* (рисунок № 37, такты 1–8). Признаком любовной коллизии как источника печали выступают элементы ленточного движения в партии «оркестрового сопровождения», которая в свёрнутом виде представлена в нижней строке и в тактах 1–3 основана на фигуре *catabasis*.

Попытку героини отвлечься символизирует следующий эпизод танцевального характера (там же, такты 9–11), сменяемый просветлённым эпизодом постепенного успокоения в побочной и заключительной партиях (там же, такты 11–13). О тщетности её сопротивления внутреннему беспокойству свидетельствует открывающий разработку эпизод «глубокой печали», интонационное содержание которого, помимо интонаций *lamento*, составляют скорбные фигуры *passus duriusculus* и *catabasis* (рисунок № 37 а).

Твёрдое решение Дамы взять себя в руки служит внутренним событием, способствующим переходу к эпизоду «светлой грусти и надежды» с его решительной восходящей направленностью, заменяющему в репризе эпизод «печальных раздумий» из экспозиции (рисунок № 37 б). Однако следующие за ним «танцевальный» эпизод напускной беззаботности и эпизод «светлых мечтаний», в котором высказывания героини поднимаются в высокий, «воздушный» регистр, сменяются кодой, концентрирующей в себе конфликт всей музыкально-

театральной сцены (рисунок № 37 в). Здесь происходит последняя попытка уйти от страдания к мечтам или скрыть его за притворной беспечной игривостью. О её неуверенности и безуспешности свидетельствуют динамические оттенки *piano* и *pianissimo* в лирико-галантных фигурациях, которые противостоят неумолимо остигавшему мотиву, получившему в экспозиции ситуативное значение «печальных раздумий», и фигуре *catabasis*.

Неразрешённый конфликт, проявляющийся в стремлении Дамы отстраниться от собственного страдания, демонстрируется и во 2-й части Сонаты № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) посредством аналогичного чередования эпизодов печали, временного забвения и умиротворения, просветлённых мечтаний и надежд. Два субстанциональных конфликта определяют драматургическое развитие монолога Служанки в 1-й части Сонаты № 10 C dur KV 330 (200<sup>h</sup>). Один из них заключается в противоречии между природной непоседливостью героини и её желанием вести себя, как знатная дама. Посредством постоянного сопоставления и взаимопроникновения буффонной и лирико-галантной интонационной лексики он проявляется в большинстве высказываний Служанки (рисунок № 51).

Более глубокий конфликт внутренней тревоги и внешней беззаботности впервые «прорывается» в открывающем разработку эпизоде «сомнений и растерянности» (рисунок № 51 а, такты 59–68). Безуспешная попытка героини притвориться кокетливо-безмятежной, пересилив одолевающее её смятение, выражается интонационно-лексическими средствами. «Скороговорка», завершающаяся галантной фигурой (такты 64–66), проникает между рассеянной нисходящей секвенцией (такты 59–61), непреклонно «высвечивающимся» остигавшим с элементами *passus duriusculus* (такты 62–64) и последовательностью «риторических вопросов» (такты 66–68), обеспечивающих переход к эпизоду «нескрываемой печали» (такты 69–79).

Внутренняя работа героини, пытающейся завуалировать свою удручённость, проявляется в следующем эпизоде за счёт постепенной трансформации интонаций *lamento* в клише «скороговорки» (такты 79–84). Однако обороты «тревожных сомнений», сопровождаемые безысходной фигурой *catabasis*, вновь воз-

никают в коде и приводят к завершению монолога частыми прерывистыми «вздохами», формально пресекающимися финальным «поклоном» и свидетельствующими о неразрешённости внутреннего конфликта (рисунок № 51 б). Противоречие субстанциального характера между внутренней тревогой и внешними попытками отмахнуться от неё составляет основу большинства высказываний Служанки в её монологе из 2-й части Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>d</sup>). За неумолимым «вопросом» в них следует притворно беспечный «ответ», основанный на лирико-галантных интонациях (рисунок № 56, такты 1, 3 и 2, 4) или клише «скороговорки» (рисунки № 56 а–б).

Душевная борьба, вызванная попытками скрыть страдание за весёлостью и бодростью, в монологе Служанки из финала Сонаты № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>) выражается не только в *мысленных «рассуждениях»*, оформленных в виде высказываний, но и в *переживаниях*, передаваемых посредством фрагментов музыкального текста, семантическое содержание которых составляют клише оркестровой фактуры. Именно в «*оркестровых фрагментах*», транслирующих сферу чувств, происходят внутренние события, обозначающие смену состояния героини и переход к новому эпизоду музыкально-театрального действия.

Так, интонации *lamento*, появляющиеся у «оркестра», предваряют эпизод «прорывающегося страдания», открывающий центральный эпизод рондо-сонаты (рисунок № 54 а, такты 57–64 и 65–68). Стремление героини успокоиться, выраженное посредством оптимистичных, ритмически однородных и чётких пунктирных формулировок, так же зарождается в партии «оркестра» с её явным и скрытым многоголосием (рисунок № 54 б, такты 75–80). Проникая в высказывание Служанки (такты 80–84), они вступают в противостояние с интонациями «вздохов», под воздействием динамического усиления и восходящего движения трансформирующимися в драматичные «восклицания» (там же, такты 84–89), которое приводит к победе страдания над попытками героини его утихомирить в эпизоде «горестного рыдания» (рисунок № 54 в). Конфликт между внутренней тревогой и внешней жизнерадостностью лежит в основе последующего развёртывания театрального действия, выражаясь во вторжениях в оптимистичные «оркестровые»

фрагменты и высказывания героини ярко контрастных драматических построений. Например, «воздушная» скороговорка в репризе неожиданно завершается щемящими остигнутыми восклицаниями в одноимённом миноре (рисунок № 54 г).

«Оркестровые» фрагменты становятся областью высшего эмоционального напряжения в монологе Служанки из финала Сонаты № 15 F dur KV 533. Внутреннее страдание, «прорвавшись» в партии «оркестра», транслируется и в печальных высказываниях героини (рисунок № 75, такты 51–54 и 55–56), резко сменяющихся оживлёнными «скороговорками». В дальнейшем конфликт раскрывается и преодолевается в продолжительных «оркестровых» блоках, выражаясь в высказываниях на уровне отдельных интонаций.

Ведущую роль в раскрытии эмоционального состояния героини «оркестр» играет в монологе Служанки из 1-й части Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Внутренний конфликт впервые проявляется в высказывании героини при сопоставлении эпизодов «тревожных размышлений» и «внешней беззаботности» в экспозиции (рисунок № 52 б, такты 17–19 и 20–22). Он трансформируется в *противостояние чувств и разума* в открывающем разработку «оркестровом» фрагменте «душевной бури» и следующем за ним просветлённым высказыванием Служанки, свидетельствующим об успешности её попытки взять себя в руки (рисунки № 52 в, № 52 г, такты 45–47 и № 52 г, такты 48–50).

Именно в партии «оркестра», представляющего сферу чувств, демонстрируется финальная неразрешённость внутреннего конфликта. Низвержение в низкий регистр и неумолимое остигнато на forte в коде сменяются наигранно беспечными восходящими фигурациями на piano (рисунок № 52 д). Помимо передачи переживаний героини, «оркестр» выполняет функции «контрастного окаймления» (В. Д. Конен), сообщая монологу Служанки черты *театральной условности*. Это выражается в торжественном вступлении, символизирующем распахивающийся занавес (рисунок № 52, такты 1–4), и «фанфарном» завершении сцены (рисунок № 52 д, такт 100).

*Семантическую оппозицию высказываниям «оркестр»* составляет в монологе Дамы из 2-й части Сонаты № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>), что воплощает сознательное стремление героини силой воли вырваться из оков обуревающей её тревоги. Намёк на внутреннее беспокойство появляется уже в любовно-лирическом «оркестровом» вступлении, где движение приостанавливается неожиданным внедрением фигуры «героического жеста» на резком forte (обозначение в рисунок № 34). Рассудительное высказывание Дамы сменяет «оркестровый» фрагмент, передающий преследующее её тревожное чувство посредством монотонных фигураций, перемежающихся с фигурой *catabasis* и вопросительными интонациями (рисунок № 68 а, такты 16–26 и 27–31).

Попытка избавиться от тревоги, выраженная в восклицании-скачке, начинающем следующее высказывание героини (там же, такты 32–35), перерастает в противостояние её душевного состояния и доводов разума в эпизоде «внутренней борьбы», открывающем разработку (рисунок № 34 б). Те же тягостные, неотступные «оркестровые» фигурации чередуются с восклицаниями Дамы, старающейся вселить в себя уверенность в благополучном исходе и в результате оставляющей эти попытки, что проявляется в интонациях горестных «вздохов» и риторического вопроса (там же, такты 53–57) и драматизации её высказывания в репризном разделе (рисунок № 34 в).

Конфликт между оптимистичными мыслями и душевным беспокойством выражается противопоставлением жизнеутверждающих фраз героини и тоекратного проведения фигуры *catabasis* в их «оркестровом» сопровождении в монологе Служанки из 2-й части Сонаты № 16 С dur KV 545 (рисунок № 76). Оно аналогичным образом приводит к распространению состояния печали *из области чувств в область мыслей*, что воплощается в интонационном облике *lamento* высказываний героини из среднего раздела.

Таким образом, содержательная композиция сцен-монологов в фортепианных сонатах Моцарта заключается в смене эпизодов, включающих высказывания героя и фрагменты текста, содержащие клише оркестровой фактуры. Эпизоды разграничиваются событиями, обозначающими смену внутреннего состояния ге-

роя, и могут как совпадать, так и различаться с формальными композиционными единицами сонатного текста (партиями, разделами, эпизодами рондо и т. д.). Логически последовательность эпизодов в сцене обусловлена сквозным развитием театрального действия, драматургическим «нервом» которого выступает внутренний конфликт, носящий субстанциальный (перманентный) характер. Чаще всего им является противоречие между душевным беспокойством и сознательным стремлением его преодолеть либо завуалировать.

Высказывания героя и «оркестровые фрагменты» передают его размышления и переживания как формы внутреннего (психологического) действия соответственно. Значения наполняющей их интонационной лексики при этом приобретают ситуативный характер и определяются смысловым контекстом. Роль «оркестра» заключается как в сопровождении высказываний героя, так и в воспроизведении самостоятельных блоков музыкального текста, раскрывающих эмоциональное состояние героя и репрезентирующих область чувств, которая может как соответствовать сфере разума, выраженной высказываниями, так и составлять ей оппозицию. В ряде сонатных текстов «оркестровые» фрагменты выполняют также функцию контрастного окаймления, сообщая монологической сцене черты театральной условности.

Интонационно-лексическое соответствие высказываний героев фортепианных сонат Моцарта вокальным высказываниям персонажей моцартовских опер и их неразрывная логическая взаимосвязь с фрагментами музыкального текста, имитирующими звучание оркестра, в композиционной организации монологической сцены как формы реализации театрального действия служат признаками *quasi-оперной партитуры*.

### **3.2. Музыкально-театральная сцена с участием нескольких героев**

Если сцены монологического характера выступают формой реализации внутреннего действия – размышлений и переживаний героев, раскрываемых посредством их высказываний и «оркестровых» фрагментов, то в сценах с участием

нескольких героев преобладает действие внешнее, основанное на их диалогическом взаимодействии. *Диалог* героев представляет собой их «действие через речь» (П. Пави), которое заключается в обмене взаимообусловленными *репликами* – инициирующими диалог акциями и ответными реакциями. Реплики одновременно выполняют функцию воздействия на собеседника, раскрывают отношение к нему и эмоциональное состояние героя. Являясь самой распространённой формой человеческого общения, диалог сообщает театральному действию наиболее сильный эффект реальности.

В структуре музыкальных тем фортепианных сонат Моцарта часто наблюдаются диалоги между героями, обладающими интонационно-лексическими признаками Служанки и Слуги. При этом реплики героев подвергаются семантическому взаимовлиянию, приобретая значения в зависимости от смыслового контекста диалогической конструкции. Так, «скороговорка» с элементами «ворчливой остинатности» в реплике Слуги из финала Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) свидетельствует о том, что Служанка выступает инициатором «комического поединка» – спора между влюблёнными (рисунок № 62, такты 1–10). Бравурная лексика Слуги и «оправдывающиеся» лирико-галантные интонации, сменяющиеся возмущёнными «скороговорками», в репликах Служанки из 1-х частей сонат № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) (рисунок № 77, такты 1–8) и № 18 D dur KV 576 (рисунок № 64, такты 1–8) позволяют предположить, что Слуга, инициирующий диалог, предъявляет Служанке обвинение, которое та считает несправедливым. Аналогичным образом выражение недовольства и недоумённого оправдания приобретают реплики Кавалера и Дамы в диалоге, открывающем 1-е части сонат № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 42) и № 14 c moll KV 457 (рисунок № 43, такты 1–8).

Диалогические конструкции, которые состоят из реплик героев, представляющих собой самостоятельные темы, в моцартовских сонатах встречаются реже, что, вероятно, обусловлено лаконичностью сонатной формы и интенсивностью развёртывания театрального действия внутри неё. Примером такого диалога выступает обмен репликами между кокетничающей Служанкой и ворчащим на неё

Холостяком в 1-й части Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>) (рисунки № 67 и 67 а, такты 17–22). Особую динамичность действию сообщают вертикальные диалоги, основанные на одновременном звучании реплик: например, между Служанкой и Слугой в первых частях сонат № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>) (рисунок № 65 а) и № 17 B dur KV 570 (рисунок № 66).

Экспрессивному самовыражению героя способствует включение в диалог его *тирады* – длительной и пылкой реплики [104, с. 380]. Комический эффект запальчивая, убеждающая «скороговорка»-тирада создаёт в партии Служанки, сменяясь насмешливым повторением Слугой её последнего оборота, снабжённым вычурными трелями, в диалоге героев из финала Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 62, такты 11–22). С аналогичной возмущённой тирадой Служанка бросается защищать Даму от несправедливого обвинения Кавалера в финале Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) (рисунок № 78 а, такты 32–40). Развёрнутой и проникновенной тирадой, основанной на интонациях *lamento*, Дама отвечает на претензии Кавалера в репризе 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 42 е, такты 103–107).

В музыкальном тексте диалог по отношению к участвующему в нём герою репрезентирует окружающую его объективную реальность, *ситуацию* как совокупность «предлагаемых обстоятельств» (К. С. Станиславский). Под воздействием меняющихся ситуаций в процессе развёртывания театрального действия по-разному проявляется характер героя, в свою очередь, влияя на становление последующих ситуаций. Характеризующие героя лексико-интонационные структуры приобретают ситуативные семантические оттенки, входящие в поле основного, исходного значения структур и детерминируемые смысловым контекстом.

Так, в диалоге со Слугой, открывающем 1-ю часть Сонаты № 18 D dur KV 576 (рисунок № 64), лирико-галантные интонации в репликах Служанки выражают одновременно успокаивающую нежность и дразнящее кокетство (такты 2–4 и 7–8), а фанфарные интонации и «скороговорка», перебивающие очередное «обвинение» Слуги, – возмущение и уверенность в своей правоте (такты 9–12). В диалоге, где происходит развязка конфликта между влюблёнными (рисунок

№ 64 а), Служанка проявляет искреннюю готовность к примирению, повторяя ласковую реплику Слуги, основанную на учтивых поклонах и в совокупности с партией «оркестрового» сопровождения включающую интонации ленточного голосоведения (такты 122–129), с вкраплением грациозных фигураций (такты 130–132).

Разные значения под воздействием ситуационного контекста получают и реплики Кавалера в сцене его взаимодействия с Дамой и Служанкой в 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>). «Фанфарные» интонации «обвинения» в диалоге с Дамой (рисунок № 42, такты 1–2) и «ворчливые скороговорки», как попытка отмахнуться от возмущённых аргументов Служанки, защищающей свою госпожу (рисунок № 42 в, нижняя и верхняя строки), в ситуации примирения уступают место извиняющимся «вздохам» (рисунок № 42 ж, такты 129–132, нижняя строка). Множеством контекстуальных смысловых оттенков наделяются лирико-галантные интонации Дамы в аналогичной сцене, составляющей содержание финала Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Они передают лёгкость и безмятежность в диалоге со Служанкой, которая настойчивыми «скороговорками» и «восклицаниями» пытается в чём-то убедить свою госпожу (рисунок № 78, такты 1–4 и 5–8), печальное недоумение в диалоге с негодующим Кавалером (рисунок № 78 а, такты 28–30 и 27–28), мягкость и спокойствие в попытке примирения с ним (там же, такты 41–46).

Наряду с диалогическими конструкциями, в структуру театрального действия сцен с участием нескольких героев в сонатных текстах встраиваются отдельные развёрнутые высказывания героев, которые могут быть обращены к собеседнику либо внутрь себя. Примером высказывания, адресованного собеседнику, однако остающегося без ответа, выступает шутливая песенная мелодия Служанки, которой она поддразнивает Слугу в их «комическом поединке», составляющем содержание финала Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 62 в, такты 124–132). В адрес Кавалера, несправедливо обвиняющего Даму, обращены продолжительные негодующие тирады Служанки в 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунки № 42 а, такты 15–17, № 42 б). Сразу для обеих сторон

конфликта предназначается уговаривающее и убеждающее высказывание Служанки в 1-й части Сонаты № 14 с moll KV 457 (рисунок № 43 а), которое создаёт эффект «комической разрядки» (П. Пави) и приводит к временному примирению героев (рисунок № 43 б).

Монологические высказывания, обращённые внутрь себя, в текстах с участием нескольких героев выражают внутреннюю реакцию героя на развитие действия и могут быть соотнесены с понятием «*реплика a parte*». Роль таких реплик в театре часто заключается в иллюстрации процесса осознания героем происходящего, его саморефлексии и раскрытии внутреннего состояния героя. Аналогичную функцию реплики *a parte* выполняют в сонатном тексте, как правило, переходя в развёрнутые монологические эпизоды. Так, внутренний конфликт Служанки воплощают её продолжительные драматичные высказывания в разработке 1-й части Сонаты № 13 B dur KV 333 (рисунки № 79, 79 а). Внутреннюю реакцию Дамы на предшествующий конфликт с Кавалером в финале Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>с</sup>) (рисунок № 78 в) передают её изящная реплика *a parte*, остринатность которой транслирует неотвязную мысль (такты 105–110), и отделённое от неё оркестровым фрагментом «душевного смятения» (такты 110–118) взволнованное высказывание, насыщенное интонациями *lamento* (такты 119–122).

Диалоги героев и их монологические высказывания, посредством которых происходит непосредственная реализация внешнего и внутреннего театрального действия, составляют *эпизоды* – отрезки театрального действия, этапы развёртывания единого сюжета, разграниченные *событиями*. В отличие от сцен-монологов, в сценах с участием нескольких героев к ним относятся не только внутренние события, заключающиеся в смене настроения и эмоционального состояния героя (героев), но и события внешнего плана, представляющие собой появление нового участника театрального действия или изменения во взаимодействии героев. Источниками и двигателями внешнего событийного ряда выступают высказывания и диалоги.

Так, эпизод разговора между Дамой и Служанкой, в котором Служанка пытается предостеречь свою госпожу или в чём-то убедить её, открывает финал Со-

наты № 8 D dur KV 311 (284c) (рисунок № 78). Появление Кавалера выступает событием, знаменующим переход к следующему эпизоду, в котором герой, вступивший в действие, упрекает недоумённо протестующую Даму (рисунок № 78 а, такты 27–32), а Служанка бросается на защиту госпожи с пылкими, возмущёнными аргументами (там же, такты 33–40). Попытка Дамы мягко убедить Кавалера в своей невиновности открывает эпизод временного примирения, основанный на вертикальном диалоге между героями (там же, такты 41–46). Новые вспышки ссор впоследствии приводят к развёрнутому монологическому эпизоду, передающему тревогу Дамы (рисунки № 78 в–г).

Как и в сценах-монологгах, основной функцией *«оркестровых» фрагментов* в сценах с участием нескольких героев выступает раскрытие их эмоционального состояния. Так, взлетающая *«оркестровая»* фраза в ленточном удвоении, завершая любовно-лирические эпизоды с участием Служанки и Слуги в экспозиции 1-й части Сонаты № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>), передаёт душевное ликование героев (рисунок № 65 б). Аналогичную функцию выполняет *«фанфарная»* тема в секстовом удвоении, следующая вскоре после эпизода временного примирения Дамы и Кавалера в финале Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) (рисунок № 78 б). Волнения Дамы и Кавалера, вызванные их конфликтом, выражают драматичные *«оркестровые»* построения, сменяющие диалоги героев в экспозиции 1-й части Сонаты № 14 с moll KV 457 (рисунок № 43, такты 9–14) и разработке 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 42 д).

Если диалоги и обращённые к собеседнику высказывания героев в сонатных текстах выступают в качестве формы реализации внешнего действия, то в развёрнутых *«оркестровых»* фрагментах, наряду с репликами *a parte*, происходит развитие действия внутреннего. Так, эпизод спора между Слугой и Служанкой, открывающий 1-ю часть Сонаты № 6 D dur KV 284 (205b) (рисунок № 77, такты 1–8), сменяется противостоянием в душе влюблённых нежных чувств и стремления отстоять свою правоту. Оно выражается в партии *«оркестра»* посредством противопоставления ленточному голосоведению и лирико-галантным интонациям (там же, такты 9–12) сочетания настойчивых *«скороговорок»* и сигнальных оборотов

(такты 13–16). Замечание В. В. Медушевского о том, что в сонате Моцарта № 6 «театральная яркость диалогов потребовала имитации всех красок оркестрового письма» [86, с. 45], в этой связи представляется справедливым.

Наряду с репликами *a parte*, «оркестровые фрагменты» образуют пространство для совершения событий внутреннего характера, что наблюдается, в частности, в финале Сонаты № 8 D dur KV 311 (284°). Так, в аккордовой секвенции, связывающей два высказывания Дамы, происходит переход от «сосредоточенного размышления» к состоянию волнения и тревоги (рисунок № 78 в). Восходящий «оркестровый» пассаж выражает душевный подъём, реализующийся в сменяющемся ему развёрнутом лирическом высказывании героини (рисунок № 78 г).

В отличие от сцен-монологов, где театральное действие ограничивается изменениями внутреннего состояния героя, его субъективной реальности, сцены с участием нескольких героев обладают *сюжетом*. Он заключается в логическом причинно-следственном изменении объективной реальности и представляет собой последовательность внешних действий и событий, основанную на взаимодействии героев и вытекающую из сопоставлений и столкновений их характеров.

Источником и движущей силой становления сюжета чаще всего служат *конфликты-казусы*, противопоставляемые В. Е. Хализевым внутренним субстанциональным конфликтам и выражаемые через внешнее взаимодействие конфликтующих героев [130, с. 104]. Такие конфликты представляют собой локальные, преходящие столкновения противоречащих друг другу мнений, интересов, позиций или целей, которые складываются в контексте определённой ситуации и могут быть разрешены волей их участников.

Преходящий характер конфликтов-казусов объясняет динамичность их развития, заключающегося в переходе конфликта с одной *стадии* на другую. В отличие от однородного, застывшего во времени субстанционального конфликта, в структуре конфликтов-казусов выделяются завязка, развёртывание, кульминация и развязка.

*Завязка конфликта*, представляющая собой первое столкновение конфликтующих сторон, которое служит поводом для дальнейшего развития конфликта, в

тексте сонат происходит в диалоге героев, когда их реплики помещаются в семантическую оппозицию. Так, ситуация «Слуга выражает недовольство, Служанка оправдывается и защищается» характеризует диалоги, составляющие содержание главных партий 1-х частей сонат № 6 D dur KV 284 (205b) (рисунок № 77, такты 1–8) и № 18 D dur KV 576 (рисунок № 64). Акции Слуги здесь представлены фанфарными интонациями с вкраплениями «скороговорки», а реакции Служанки – лирико-галантными оборотами, «скороговорками» и настойчивыми репетициями. Завязка конфликта между молоденькой Служанкой и препятствующим ей ворчливым Холостяком происходит в диалоге, который вбирает реплики героев, приходящиеся на главную и связующую партии соответственно, в 1-й части Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>) (рисунки № 67 и 67 а, такты 17–22). Ситуация «Кавалер обвиняет, Дама пытается оправдаться и успокоить его» детерминирует завязку конфликта в диалогах, составляющих содержание главных партий 1-х частей сонат № 7 C dur KV 309 (294b) (рисунок № 42) и № 14 c moll KV 457 (рисунок № 43, такты 1–8).

Противопоставление реплик может достигаться и при их интонационном родстве. Например, в диалоге-споре, открывающем финал Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 62), Служанка негромко, но уверенно заявляет свою позицию (такты 1–4), а Слуга, «произнося» аналогичную реплику в более низком регистре, возражает ей (такты 5–10). Эффект возражения достигается проникновением в его «скороговорку» дополнительных элементов «ворчливой остинатности» и резким *forte*. Утрата в реакции Слуги начального квартового сигнала, присущего акции Служанки, как и сама интонационная близость его реплики её начальному высказыванию, свидетельствует о доминирующем положении героини. Дополнительное противоречие между нежными чувствами героев друг к другу и конфликтной ситуацией, в которой они оказываются, передаёт сочетание вызывающих сигнальных оборотов и мягких интонаций ленточного голосоведения (такты 1–2, 5–6).

В ряде сонатных текстов завязка конфликта предваряется *экспозицией* действующих лиц. Так, в финале Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) конфликтному

диалогу Кавалера и Дамы (рисунок № 78 а, такты 27–30) предшествует диалог Дамы и Служанки (рисунок № 78, такты 1–4, 9–10 и 5–8), где демонстрируются черты героинь: утончённость, изящество, спокойствие и темпераментность, пылкость, настойчивость соответственно. Экспонирование всех трёх героев, участвующих в конфликте, происходит в любовно-лирическом диалоге Дамы и Кавалера, идентифицируемом по типичному для этих героев синтезу героической и лирико-галантной лексики и открывающем 1-ю часть Сонаты № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) (рисунок № 80, такты 1–12), и сменяющем его высказывании Служанки (там же, такты 12–22). Завязка конфликта включает недовольный возглас Кавалера и сменяющие его бурные аргументы Служанки (там же, такты 23–31).

Для *развёртывания конфликта* в театральной драматургии характерна диалогичность, выражающая противоборство двух сторон и реализующаяся в череде взлётов и спадов напряжения. В музыкальном тексте фортепианных сонат эти закономерности выражаются в перемежении высказываний героев, их диалогических попыток примирения и «оркестровых» фрагментов с диалогами, участвующими в развитии конфликта. Так, в экспозиции 1-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>) конфликтный диалог, инициированный возмущённым Слугой (рисунок № 77 б), перебивает лирическое высказывание Служанки (рисунок № 77 а). Аналогичный эпизод усиления спора выступает этапом становления сюжета в финале Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 62 а). Интенсификация конфликта в споре Служанки и Холостяка в экспозиции 1-й части Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>) выражена посредством перехода от горизонтального сопоставления недовольных реплик Холостяка и беззаботных высказываний Служанки (рисунок № 67 а, такты 23–30 и 30–31) к их вертикальному сочетанию (рисунок № 67 б, такты 40–42, верхняя и нижняя строки). Расширению конфликта в экспозиции 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 309 (294<sup>b</sup>) способствует увеличение количества его участников: в противостояние с Кавалером вступает не только Дама, но и Служанка, пылкие тирады которой приводят к конфликтному диалогу героев (рисунок № 42 в, верхняя и нижняя строки).

*Кульминация конфликта* представляет собой фазу кардинального выбора для всех решающих дело сил [20, с. 184], момент наивысшего напряжения и перелома в театральном действии. В ряде сонатных текстов она представляет собой наиболее напряжённый диалог конфликтующих сторон, в котором высшая степень интенсивности конфликта достигается посредством сокращения продолжительности реплик и усиления их семантической оппозиционности. Так, в кульминации спора Служанки и Слуги, составляющего содержание финала Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>), размеренные реплики героя, построенные на интонациях вопроса и ответа, противопоставляются взволнованным восклицаниям героини (рисунок № 62 б, такты 69–72, нижняя и верхняя строки), переходящим в «скороговорку»-тираду (там же, такты 72–76). В кульминации спора Служанки и Холостяка, приходящейся на разработку 1-й части Сонаты № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>), реплики героев, в эпизоде завязки конфликта представленные целыми музыкальными темами, сокращаются до размера двух тактов: возмущённый возглас Холостяка и притворно испуганная реакция Служанки (рисунок № 67 в, такты 68–71).

В других фортепианных сонатах Моцарта кульминация конфликта в сценах с участием нескольких героев выражается иными, разнообразными структурно-семантическими способами. Драматичная тирада Служанки, сменяющая её диалог со Слугой, составляет кульминацию конфликта героев в разработке 1-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205b) (рисунок № 77 в, такты 60–63 и 58–59). Роль кульминации играет «оркестровый» фрагмент, сменяющий драматизированный конфликтный диалог Господина и Дамы, в разработке 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 309 (284b) (рисунки № 42 г и № 42 д) и передающий тревогу и смятение, охватившие героев; аналогичная семантическая ситуация характерна для разработки 1-й части Сонаты № 14 c moll KV 457.

Носителями кульминации конфликта в сонатных текстах могут выступать и продолжительные монологические высказывания героев (реплики *a parte*), сменяющие диалогическое развёртывание конфликта между двумя или тремя участниками действия и передающие саморефлексию героя, осознание им произошедших событий. Функцию кульминации выполняет ламентозное высказывание Дамы,

которое предваряется «оркестровым» фрагментом, передающим взволнованное состояние героини, в центральном эпизоде финала Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) (рисунок № 78 в, такты 119–122 и 111–118). Конфликт здесь раскрывается посредством диалогического сопоставления и столкновения реплик Дамы, Кавалера и Служанки в эпизодах ссоры (рисунок № 78 а, такты 27–40) и временного примирения (там же, такты 41–46), составляющих содержание экспозиции. Монологическое высказывание Кавалера образует кульминацию конфликта в сцене на аналогичный сюжет «Кавалер обвиняет Даму, а Служанка защищает свою госпожу» из первой части Сонаты № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Реплика *a parte*, передающая горечь и обиду героя (рисунок № 80 б, такты 56–59, нижняя строка), следует за невозмутимым высказыванием Дамы (рисунок № 80 а), которая хладнокровно реагирует на негодующее восклицание Кавалера (рисунок № 80, такты 22–23), в отличие от Служанки, отвечающей ему возмущённой тирадой (там же, такты 23–31). Наивысшего напряжения высказывание Кавалера достигает в приходящемся на разработку кульминационном эпизоде «обиды» (рисунок № 80 г, такты 109–112), в пределах которого оно сменяется «оркестровым» фрагментом, выражающим переживания героя (там же, такты 113–118).

Заложенный в конфликте-казусе потенциал к его разрешению – *развязке* – в фортепианных сонатах Моцарта в большинстве случаев реализуется в эпизоде *примирения* конфликтующих сторон. Часто его инициатором выступает герой, спровоцировавший конфликт. Так, Служанке принадлежит реплика-акция, открывающая эпизод её примирения со Слугой в репризе финала Сонаты № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>) и основанная на мягких настойчивых репетициях, оборотах ласковых «вздохов» (рисунок № 62 в, такты 136–139). Отходчивость её собеседника проявляется в его ответной реплике (там же, такты 140–147), где стремление к разрешению конфликта и преданность героине выражаются посредством повторения её интонаций, приобретающих значение недовольства фактом ссоры посредством их помещения в условия *forte* и *non legato*. Примирение героев закрепляет следующий диалог, где Слуга повторяет реплику Служанки, включающую жизнерадостные «скороговорки» и игривые лирико-галантные интонации (там же,

такты 147–151 и 151–155); значение любовного согласия транслируют вкрапления ленточного голосоведения.

Интонационная идентичность реплик конфликтующих героев свойственна их диалогам, составляющим основу эпизодов примирения, и в других сонатных текстах. Служанка повторяет нежную реплику Слуги, маркированную *dolce* и сопровождаемую ленточным голосоведением, внося в неё изящные лирические фигуры, в эпизоде развязки конфликта, приходящемся на репризу 1-й части Сонаты № 18 D dur KV 576 (рисунок № 64 а, такты 130–132 и 122–129). «Извиняющиеся» обороты в реплике Кавалера, приобретающие значение виноватой робости в условиях *riano* и прерывистой артикуляции, жизнеутверждающе звучат в ответной реплике Дамы в эпизоде примирения героев из репризы 1-й части Сонаты № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 42 ж, такты 129–132 и 133–136).

В ряде других сцен с участием нескольких героев эпизод развязки конфликта тематически и структурно идентичен эпизоду их временного примирения, который выполнял функцию разрядки в развёртывании конфликта и предшествовал его кульминации. Эта особенность свойственна экспозиции и репризы 1-й части Сонаты № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>), где примирительный диалог Служанки и Слуги состоит из бодрых скороговорок и восходящих фанфарных оборотов соответственно, венчающихся «оркестровой» имитацией любовно-лирического дуэта героев (рисунок № 77 г). Характер окончательного примирения в репризе финала Сонаты № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>) приобретает канонический диалог Дамы и Кавалера, в экспозиции игравший роль разрядки (рисунок № 78 а, такты 41–46). Аналогичному процессу семантической трансформации в репризе 1-й части Сонаты № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>) подвергается диалог из экспозиции, основанный на повторении Дамой примирительной реплики Кавалера с привнесением в неё кокетливых галантных оборотов (рисунок № 80 в, такты 77–80, верхняя строка и 71–76, нижняя строка).

«Трагический» исход конфликта, предполагающий нежелание или невозможность обеих сторон идти на уступки и противопоставляемый П. Пави «комическому», примирительному исходу [104, с. 162], характерен для сцены на сюжет

ссоры Кавалера и Дамы и попытки их примирения, предпринимаемой Служанкой, в 1-й части Сонаты № 14 с *molto* KV 457. Он выражается в финальном эпизоде «взаимного непонимания» посредством диалога-спора героев, переходящего в драматичную тираду Дамы (рисунок № 43 в, такты 168–172 и 172–175). Неразрешённым при всей его комичности остаётся и спор Служанки и Холостяка, составляющий содержание 1-й части Сонаты № 5 *C dur* KV 283 (189<sup>h</sup>). В эпизоде «обида», сменяющем кульминацию конфликта, герой впервые выражает свои переживания, отвечая на реплики собеседницы нисходящими оборотами *lamento*, удвоенными в терцию в знак его нежных чувств по отношению к Служанке (рисунок № 67 в, такты 72–75 и 75). Однако затем «комический поединок» героев продолжается с прежней интенсивностью, завершаясь победоносными высказываниями героини.

Краткими *послесловиями*, закрепляющими развязку конфликта в сценах с участием нескольких героев, чаще всего становятся торжественные построения, основанные на «фанфарных» оборотах и исполняемые «оркестром *tutti*». Они играют роль окаймления, выступая символом «закрытия занавеса» и создавая, как следствие, эффект театральной условности. Такие «послесловия» завершают спор Служанки и Слуги в 1-х частях сонат № 1 *C dur* KV 279 (189<sup>d</sup>) (рисунок № 62 в, такты 155–158) и № 6 *D dur* KV 284 (205<sup>b</sup>), Служанки и Холостяка в 1-й части Сонаты № 5 *C dur* KV 283 (189<sup>h</sup>), противостояние Дамы и Служанки ревнивым подозрениям Кавалера в финале Сонаты № 8 *D dur* KV 311 (284<sup>c</sup>) и первой части Сонаты № 12 *F dur* KV 332 (300<sup>k</sup>).

«Оркестровые послесловия» могут выполнять дополнительную функцию *реминисценции*, включая в себя структурно-семантический элемент, отсылающий к конфликту. Так, реплика Кавалера, инициировавшая конфликтный диалог, приобретает значение торжественности, утрачивая свою семантическую оппозиционность «оправдывающейся» реакции Дамы и встраиваясь в «оркестровое послесловие» сцены с аналогичным содержанием в 1-й части Сонаты № 7 *C dur* KV 309 (284<sup>b</sup>) (рисунок № 42 з). До драматического *эпилога* разрастается оркестровый «фрагмент», который завершает конфликт Кавалера и Дамы, характеризующийся

«трагическим» исходом, в 1-й части Сонаты № 14 с moll KV 457 (рисунок № 43 в, такты 176–180).

Во всех рассмотренных примерах стадии завязки и развёртывания конфликта, кульминации конфликта и развязки конфликта приходится на экспозицию, разработку (или центральный эпизод) и репризу сонатной формы или рондосонаты соответственно. Это обусловливается тяготением трёхфазной конфликтной драматургии к трёхчастной форме, отмечаемой, в частности, театроведом Ю. М. Барбоем [20, с. 183]. На воплощение стадий конфликта и, как следствие, драматического действия в сонате посредством трёхчастной репризности и функциональной дифференциации частей обращают внимание В. Д. Конен [65] и Т. Ю. Чернова [140].

В то же время в некоторых сонатных текстах конфликт-казус носит эпизодический характер, раскрываясь в пределах разработки и сам по себе образуя кульминацию театрального действия. Стадии завязки, развёртывания, кульминации и развязки присутствуют в таком конфликте в сжатом виде. Так, эпизод ссоры, вторгающийся в любовно-идиллическую сцену Служанки и Слуги, составляет содержание разработки в 1-й части Сонаты № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>) (рисунок № 65 в). Конфликт здесь завязывается и разворачивается в диалоге, инициируемом героем (такты 48–52) и завершаемом обиженным восклицанием героини, удвоенным в «любовно-лирическую» терцию и составляющим кульминацию конфликта (такты 53–54). Стадия развязки реализуется в эпизоде примирения героев, где осуществляется переход от «оркестрового» фрагмента, передающего их волнение (такты 55–56), и печальных тирад Служанки (такты 57–60) к её жизнеутверждающей скороговорке (такты 61–63) и ответной реплике Слуги, основанной на бодром «фанфарном» сигнале (такт 64). Аналогичное драматургическое строение свойственно эпизоду «ссоры» героев, составляющего содержание разработки в финале Сонаты № 5 С dur KV 283 (189<sup>h</sup>), где Слуга выступает инициатором конфликтного диалога (рисунок № 81), а Служанка – диалога примирения (рисунок № 81 а).

Наряду с конфликтами-казусами, *субстанциальные конфликты*, основанные на внутреннем противоречии героя, также могут служить драматургическим нервом для развёртывания сцены с участием нескольких героев. Эта особенность в сонатах Моцарта свойственна текстам на сюжет взаимодействия Служанки и Слуги, где основной акцент падает на раскрытие характера и состояния героини, а герой представлен как неотъемлемая часть её мира, на уровне отдельных интонаций и тематических построений. Так, основу внутреннего конфликта Служанки в 1-й части Сонаты № 8 D dur KV 311 (284°) составляет столкновение её природной жизнерадостности и беззаботности с печальными мыслями, одолевающими героиню. Роль Слуги при этом ограничивается выражением преданности ей посредством ответных реплик, вторящих или аккомпанирующих высказываниям Служанки: в эпизодах как кокетливого веселья (рисунок № 82), так и печальных раздумий (рисунок № 82 а).

Стремление Слуги помочь возлюбленной справиться с душевным смятением проявляется в других сонатных текстах, драматургия которых строится на раскрытии внутреннего конфликта Служанки. Старание героини совладать со своей тревогой выражается противопоставлением мягких лирико-галантных фигураций и решительных героических оборотов в эпизоде «душевного разлада», открывающем разработку в 1-й части Сонаты № 13 B dur KV 333 (рисунок № 79). Оно приводит к развёрнутому драматичному монологу (рисунок № 79 а), способствующему проникновению интонаций *lamento* во многие из последующих высказываний героини. Продолжительная успокаивающая реплика-акция Слуги в репризе сонаты (рисунок № 79 б, такты 119–126) вызывает интонационно идентичную ей, просветлённую реплику-реакцию Служанки (там же, такты 127–130), которая переходит в оптимистичную «скороговорку», поддержанную бодрой репликой её собеседника в вертикальном диалоге (там же, такты 131–134). Попытка Слуги успокоить возлюбленную также выражается сочетанием его размеренных оптимистичных фраз и ламентозных реплик Служанки в разработке 1-й части Сонаты № 17 B dur KV 570 (рисунок № 66 а, нижняя и верхняя строки). В связи с принципиальной неразрешимостью и относительной однородностью субстанциального

конфликта, его проявлением через внутренние действия героя, тексты с несколькими участниками театрального действия, драматургически основанные на таком конфликте, подобно монологическим сценам, характеризуются слабо выраженной сюжетностью.

Сюжеты сцен с участием нескольких героев, основанные на формировании и разрешении конфликтов-казусов, напротив, отличаются яркостью и быстротой развития, что, по наблюдению Е. В. Назайкинского, типично для крайних частей моцартовских сонат и обусловлено свободой инструментальной музыки от литературного текста [101, с. 227]. Подобно тому как герои выступают в сонатах репрезентантами обобщённых музыкально-театральных образов, сюжеты с их участием вбирают в себя «мотивы» и «типические схемы» (А. Н. Веселовский) драматических и оперных произведений XVIII века. К мотивам – сюжетным формулам – могут быть отнесены функционирование в текстах «серьёзной» и «комической» влюблённых пар, доминирующее положение кокетливой служанки во взаимоотношениях со слугой, преданность служанки своей госпоже, нежные чувства ворчливого холостяка к служанке. Типические сюжетные схемы, основанные на комбинациях этих мотивов, включают «комические поединки» влюблённых слуг, сцены, в которых кавалер обвиняет даму, а служанка бросается на защиту госпожи или пытается примирить влюблённых, и другие типовые фабулы. Мигрирующие мотивы и схемы наряду с устойчивыми интонациями наделяют сонатный текст чертами оперной quasi-партитуры и запечатлевают в нём музыкально-театральную культуру моцартовской эпохи.

Таким образом, театральное действие в сценах с участием нескольких героев в фортепианных сонатах Моцарта реализуется посредством сюжета как логической последовательности внешних событий и разграниченных ими сценических эпизодов. Их причинно-следственную взаимосвязь чаще всего детерминирует развитие движущей силы сюжета – конфликта-казуса. Он раскрывается через внешние действия его участников, вступающих в оппозицию, носит временный характер, будучи разрешимым волей конфликтующих сторон, и проходит стадии завязки, развёртывания, кульминации и развязки.

Формами осуществления внешнего действия, источником и двигателем внешнего событийного ряда служат диалоги героев, а также их высказывания, обращённые к собеседнику. В совокупности они репрезентируют объективную реальность, окружающую героя, и детерминируют проявление определённых черт его характера через ситуативные смысловые оттенки, приобретаемые интонационно-лексическими структурами в поле их основных значений под влиянием семантического контекста. Пространство для раскрытия душевного состояния героев, передачи действий и событий внутреннего характера образуют реплики *a parte*, направленные внутрь себя, и «оркестровые» фрагменты; наряду с формами реализации внешнего действия, они входят в структуру сценических эпизодов.

Сцены, структура которых определяется развитием конфликта-казуса, характеризуются разнообразием театрального действия и разветвлённым сюжетом, включающим, наряду с индивидуальными чертами, мотивы и типические схемы, мигрировавшие в сонатный текст из оперных и драматических произведений XVIII века. Небольшое количество сцен, характеризующихся участием нескольких героев, однако драматургически основанных на раскрытии субстанциального конфликта – внутренних противоречий одного из них, – отличаются однородностью действия и слабо развитым сюжетом.

Смысловые сегменты театрального действия – высказывания и реплики, монологи, диалоги и «оркестровые» фрагменты, эпизоды – не всегда совпадают с композиционными единицами сонатной формы или рондо-сонаты: например, реплика может соответствовать как отдельной интонации, так и целой теме. В то же время прослеживается взаимосвязь между этапами становления конфликта и членением формы на разделы. Эпизодический конфликт, характерный для некоторых сцен, разворачивается в разработке сонатной формы, образуя кульминацию театрального действия. Завязка и развёртывание, кульминация, развязка конфликта, определяющего сюжетное развитие всей сцены, приходится на экспозицию, разработку (или центральный эпизод) и репризу сонатной формы или рондо-сонаты соответственно.

Если монологические сцены могут составлять содержание любой части сонатного цикла, то сцены с участием нескольких героев раскрываются только в первых частях и финалах с их тематическим разнообразием. При этом интонационно-лексическое выражение характеров героев в пределах музыкальных тем и проявление осуществляемого ими театрального действия посредством драматургических особенностей композиционной организации тематизма вступают в диалектическую взаимосвязь, обеспечивая воплощение театральности как художественного компонента фортепианных сонат Моцарта.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной исполнительской и музыкально-педагогической практике традиционно сложился подход к фортепианным сонатам эпохи классицизма в направлении индивидуальной интерпретации их уртекстов (или двойной интерпретации авторской и редакторской версий) на основе исполнительского опыта, индивидуальных образных ассоциаций, композиционно-драматургического анализа структур музыкального текста. Содержание, заложенное в произведении композитором, при этом претерпевает многочисленные трансформации, не всегда адекватные авторскому замыслу.

Анализ смысловой организации фортепианных сонат второй половины XVIII века и исторических обстоятельств их создания и функционирования, проведённый в настоящем исследовании на материале сонат Моцарта, показывает возможности использования по отношению к названным текстам двух исполнительских технологий – сольной интерпретации и ансамблевого (оркестрового) развёртывания. Вторая из них ведёт происхождение от практики барочного музицирования, основанной на расшифровке «свёрнутой партитуры», признаки которой зафиксированы в нотографии клавира, и его вариантном устном переложении для имеющегося ансамблевого состава. В реалиях современности эта технология может осуществляться не только с помощью реальных музыкальных инструментов, но и средствами одного или нескольких фортепиано (в том числе, цифровых).

Поскольку фортепианные сонаты Моцарта как представители нового жанра создавались для их игры в ситуации домашнего музицирования или в инструктивных целях, в исполнительских кругах данные произведения занимали тот же сегмент, что и барочные клавиры, подлежащие ансамблевому развёртыванию. Однако нельзя не заметить, что одновременно сонаты предназначались для сольного исполнения на новом инструменте фортепиано, пришедшем на смену музицирующему ансамблю. При рассмотрении фортепианных сонат в контексте современных разработок теории музыкального текста и расшифровке содержащихся в них смыслообразующих структур, проведённой в данной работе, становится

очевидным, что двойственность исторического положения этих произведений проявилась в их необычной смысловой организации.

Средствами структурно-семантического анализа сонатного текста, принятого в настоящем исследовании, в нём обнаружены, с одной стороны, признаки редуцированной партитуры, сам принцип и средства воплощения которой заимствованы у барочных клавирных пьес. С другой стороны, наряду с этими признаками в сонатах найдены атрибуты пасторали и музыкального театра – образных систем, занимающих центральное место в культуре XVIII века. Множественность художественного содержания сонат объясняется широкими темброво-акустическими, динамическими и артикуляционными возможностями фортепианной игры. Названные особенности сонатного текста обуславливают его потенциал как к сольной интерпретации в классической традиции, так и к ансамблевому развёртыванию с помощью барочных технологий исполнительской работы.

На материале фортепианных сонат в работе подтверждён механизм действия «отражённого текста» (термин Е. В. Гордеевой). В настоящей работе выявлены конкретные смыслообразующие структуры, посредством которых в сонатах воссоздаются практика музицирования, образы и сюжеты эпохи. Установлено, что большинство этих произведений характеризуются многокомпонентным художественным содержанием и представляют собой: 1) «отражённые тексты» со сложной, полифункциональной и полиструктурной смысловой организацией или 2) «дважды отражённые тексты».

В результате проделанной работы по семантическому анализу сонат Моцарта в настоящем исследовании обнаружены многочисленные структурно-семантические образования неклавирной инструментальной этимологии, в совокупности составляющие феномен quasi-партитуры. К ним относятся: 1) акустические клише музыкальных инструментов; 2) устойчивые модели диалогов между инструментами и их группами; 3) quasi-ансамблевые/quasi-оркестровые приёмы – дублировки, регистровки и зеркальные перестановки, отражающие креативные возможности творческого преобразования музыкального материала в традициях барочного музицирования.

В то же время наблюдения над сонатами Моцарта демонстрируют детализированность, сложность и большое разнообразие перечисленных структур, что объясняется ориентированностью композитора на сольное фортепианное исполнение сонат. Эта же причина обуславливает то, что наряду с акустическими образами в репрезентации музыкальных инструментов используются их условные знаки-образы, сформировавшиеся в музыкальном языке XVIII века. Диалогические конструкции воссоздают сцены не только камерно-ансамблевой игры с участием одного или нескольких солистов, партий продолженного баса (*continuo*) и ансамбля, вступающего в диалог с солистом (*ripieno*), но и оркестрового исполнения, в котором задействовано большое количество разнотембровых инструментов. Артикуляционные и динамические средства, приёмы дублировки, регистровки и зеркальной перестановки, применявшиеся музыкантами барочного ансамбля в целях устного переложения клавира для имеющегося исполнительского состава, в сонатах выбираются и закрепляются автором, усиливая *quasi-ансамблевую/quasi-оркестровую* звучность. Кроме того, в сонатном тексте прослеживаются признаки специальной адаптации *quasi-партитуры* для двуручного исполнения, обеспечивающие действие механизма её свёртывания в клавирный двустрочник.

Посредством семантического комплекса *quasi-партитуры* воплощается художественный компонент «музыка в музыке» – важная художественная составляющая содержания многих сонат.

Особенности преломления в фортепианных сонатах Моцарта названных партитурных признаков, выявленные в настоящем исследовании, доказывают отражение в сонатном тексте двух традиций исполнительского взаимодействия с клавирным сочинением: *барочной ансамблевой* и *классической сольной*. При этом воссоздаются образы играющего ансамбля (или оркестра) и сцен с его участием.

Дальнейший анализ смысловой организации сонатного текста позволил обнаружить в нём многочисленные структуры классицистского музыкального языка с закреплёнными значениями, представленные средствами *quasi-партитуры* или функционирующие наряду с ней. Выявлены две ситуации: в первом случае речь

идёт о включении образов пасторали или музыкального театра в ситуацию играющего ансамбля (оркестра), реализуемом через механизм «дважды отражённого текста». Второй случай – воплощение в сонате музыкально-театральной сцены посредством синкретизма двух художественных компонентов внутри оперной quasi-партитуры как сложного, полифункционального «отражённого текста». Текстовая полиструктурность и в том и в другом варианте обусловлена сочетанием в фортепианных сонатах второй половины XVIII века достижений барочной практики ансамблевого музицирования и возможностей сольной игры на новом инструменте фортепиано с его богатой звуковой палитрой и имитационной гибкостью.

В результате выявления музыкальных атрибутов пасторали в сонатах Моцарта определены способы воплощения данной художественной системы: инструментально-ансамблевый, картинно-живописный, танцевальный и театральный. Все они осуществляются средствами quasi-ансамбля или quasi-оркестра. Реализация инструментально-ансамблевого способа заключается в том, что с помощью знаков-образов инструментов, присущих пасторальной сцене, имитируются их игра и ансамблевое взаимодействие. Картинно-живописный способ проявляется в создании этими инструментами плэнерных пространственных эффектов и звуковых пейзажей. Танцевальный способ предполагает инструментальное исполнение галантного аристократического или простодушного деревенского танца, а театральный – воссоздание quasi-ансамблем с помощью структур танцевальной или вокальной этимологии условной театральной ситуации на тему идеальной любви.

Выявленные в данной работе смысловые структуры инструментального, танцевально-пластического и вокально-риторического происхождения (вторичный «отражённый текст»), представая в многообразии семантических вариантов и взаимодействуя, транслируют в сонатах гармонию человека с миром и самим собой как основную идею пасторали. Дважды отражённый текст при этом образуется посредством их включения в quasi-партитуру (первичный «отражённый текст») по принципу «текст в тексте». Пастораль обозначает место игры quasi-ансамбля

или quasi-оркестра (на лоне природы) и (или) составляет её содержание. Полифония смыслов, обусловленная сочетанием двух художественных компонентов – «музыка в музыке» и пастораль, – подлежит вариантной актуализации исполнителем.

Особое внимание в работе уделено смысловой организации сонат, обнаруживающих признаки театральности. В ряде текстов наряду с образами оркестра (ансамбля) обнаруживаются такие смыслообразующие категории, как *герой и театральное действие*, выступающие атрибутами театральности в любом художественном произведении. Установлено, что средствами их воплощения в музыкальном тексте сонат служат интонационная лексика и композиционно-драматургические структуры соответственно. Их взаимодействие с партитурными признаками способствует формированию в сонатном тексте оперной quasi-партитуры. Она может являть собой «дважды отражённый текст», где содержание инструментальной игры составляют театральные образы – по принципу увертюры, – или сложный «отражённый текст», основанный на взаимодействии равноправных художественных компонентов «музыка в музыке» и «театр в музыке» – по принципу музыкально-театральной сцены.

С помощью структурно-семантического анализа оперных сочинений Моцарта, влияние которых на сонаты хронологически допустимо, в настоящей работе установлено, что персонажи разных опер характеризуются одинаковыми устойчивыми интонациями музыкального языка XVIII века, которые выражают общие черты их внешнего и внутреннего облика. Интонационно-смысловая близость персонажей позволила объединить их в группы, каждая из которых соответствует типизированному образу (амплуа). В данном исследовании эти образы получили условные названия (Дама и Кавалер, Служанка, Слуга, Холостяк).

Посредством сопоставления сонатного текста с номерами из опер Моцарта выяснено, что комплексы героической, лирико-галантной, драматической и комической интонационной лексики, свойственной персонажам – носителям типизированных образов, формируют содержание музыкальных тем в ряде сонат. Здесь

репрезентантом соответствующего типизированного образа выступает одноимённый герой аристократического или буффонного происхождения.

В работе выявлено, что смысловые структуры, идентифицирующие героя в сонатном тексте, могут реализовываться как прямые, первичные, так и преобразованные, вторичные значения (теория межтекстовой миграции интонационных формул Л. Н. Шаймухаметовой). Актуализируя прямые значения, героико-волевые, лирико-галантные и драматические обороты работают на театральность «самораскрытия» героев-аристократов. Резко и контрастно чередуясь и сопоставляясь с комической лексикой, многократно повторяясь и функционируя в условиях быстрого темпа, перечисленные структуры часто переосмысливаются в ракурсе игры, пародии на возвышенное начало или комической подражательности ему. В этом случае они формируют театральность «самоизменения», наряду с театральностью «самораскрытия» свойственную героям из образной сферы buffa (дихотомия В. Е. Хализева).

Наблюдения над сонатным текстом показали, что интонации, тематические фрагменты и темы, характеризующие героев, в ряде сонат включаются в quasi-партитуру, выступая в качестве вторичного текста в структуре «дважды отражённого текста». Интонационная лексика героев здесь составляет материал для акустических клише музыкальных инструментов, диалогических моделей и quasi-инструментальных приёмов, средствами которых воссоздаётся облик героя или эскиз ситуации с его участием, проводится некая художественная идея. Эти особенности позволяют соотнести сонатный текст с оперной увертюрой.

В отдельных сонатах обнаружен и последовательно изучен феномен театрального действия. Действие рассматривалось в связи с театроведческой концепцией этого явления как причинно-следственного процесса, представляющего собой способ самовыражения действующего лица и одновременно процесс реализации сюжета. В настоящем исследовании выявлено несколько структурных форм сквозного действия, реализованных в композиционной драматургии сонат и обозначенных с помощью терминов, отработанных в театроведении. Иерархия этих форм выглядит следующим образом:

1) *высказывание героя* как субъекта действия – музыкальная тема или тематический фрагмент, организующий функционирование его интонационной лексики. В ситуации монолога высказывание воспроизводит внутренний процесс сосредоточенного мышления, в ситуации диалога – преследует цель внешнего, непосредственного воздействия на партнёра;

2) *диалог*, в структуре которого сопоставлены высказывания (реплики) двух или нескольких героев. При этом интонационная лексика, функционирующая в структуре реплик, реализует вторичные значения, детерминированные ситуацией диалогического взаимодействия;

3) *сценические эпизоды*, в которые объединяются монологи и диалоги героев. Границами между эпизодами служат события. Внутренние события основываются на смене состояния героя, выраженной, к примеру, переходом в его высказываниях от героико-волевых оборотов к лирико-галантным структурам. Основой внешних событий выступают изменения в положении и взаимодействии героев, реализующиеся, в частности, в появлении нового героя, во вступлении героев в ситуацию конфликта, воплощённую с помощью интонационно-лексических и композиционно-драматургических средств;

4) *стадии конфликта*, в соответствии с законами театральной драматургии выступающего движущей силой действия. Если действие основывается на внутреннем конфликте – душевных противоречиях героя, – то конфликт представлен стадиями развёртывания и кульминации и наделён статусом устойчивого, перманентного, или «субстанциального» конфликтного положения. Наблюдения над сонатами показывают, что эта разновидность конфликта характерна для ситуации монолога. Внешний конфликт как столкновение противоположных мнений, интересов и целей нескольких героев выступает в качестве временного «конфликта-казуса» (дихотомия В. Е. Хализева). С помощью конструкций театрального диалога в сонатном тексте воплощаются стадии завязки, развёртывания, кульминации и развязки такого конфликта. При этом сценические эпизоды выступают в качестве этапов в развитии целостного сюжета как высшей формы организации театрального действия;

5) *сюжет музыкально-театральной сцены* характеризуется в сонатах Моцарта единством времени и пространства и развёртывается в пределах одной из частей сонатного цикла. Наблюдения над музыкально-театральными сценами в сонатном тексте показывают, что их сюжеты часто восходят к «мотивам» и «типическим сюжетным схемам» (А. Н. Веселовский) драматических и музыкально-театральных произведений XVIII столетия.

Функционирование в сонатных текстах семантического комплекса quasi-партитуры позволяет выявить в музыкально-театральных сценах партии «оркестрового» сопровождения высказываний героев и «оркестровые фрагменты», передающие эмоции и переживания героев или выполняющие функцию условно-театрального контрастного окаймления.

Итак, взаимодействие трёх основных художественных компонентов – «музыка в музыке», пастораль и «театр в музыке» – в структуре ансамблевой, оркестровой или оперной quasi-партитуры формирует в фортепианных сонатах Моцарта «отражённый» или «дважды отражённый текст», воссоздающий исполнительскую практику, образы и сюжеты эпохи. В этой уникальной смысловой организации воплощается потенциал авторского текста фортепианных сонат эпохи классицизма сразу к двум способам его реализации – сольной интерпретации и ансамблевому развёртыванию. Художественная многомерность сонат предоставляет исполнителю широкий круг возможностей в области вариантной актуализации полифонии смыслов, заложенной композитором.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева, И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко [Текст] / И. В. Алексеева; УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа : Гилем, Башк. энцикл., 2013. – 304 с.
2. Алексеева, И. В. Интонационная лексика бассо-остинатной темы и её преобразования в инструментальных ансамблевых сочинениях эпохи барокко [Текст] / И. В. Алексеева // Музыкальный текст и исполнитель / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2004. – С. 71–92.
3. Алексеева, И. В. Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко [Текст] / И. В. Алексеева // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 93–97.
4. Ампула [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 1. – Стб. 167–168.
5. Арановский, М. Г. Вопросы терминологии, или «О пользе быть наивным» [Текст] / М. Г. Арановский // Проблемы музыкальной науки. – № 2 (13). – 2013. – С. 194–196.
6. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства [Текст] / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
7. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 [Текст] / Б. В. Асафьев ; ред., вступ. ст. и комм. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
8. Асфандьярова, А. И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сочинений Й. Гайдна [Текст] / А. И. Асфандьярова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 100–114.
9. Асфандьярова, А. И. Пасторальные образы в менюэте клавирных сонат Гайдна [Текст] / А. И. Асфандьярова // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1. – С. 72–75.

10. Асфандьярова, А. И. Менуэт в клавирной сонате Гайдна [Текст] / А. И. Асфандьярова // Музыка прошлого и современность / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2010. – С. 47–54.
11. Асфандьярова, А. И. О некоторых способах воплощения образов пасторали в финалах фортепианных сонат Гайдна [Текст] / А. И. Асфандьярова // Музыкальный текст и исполнитель / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2004. – С. 93–113.
12. Асфандьярова, А. И. Пасторальные образы клавирных сонат Й. Гайдна (Интонационная лексика и исполнительская артикуляция) [Текст] : исследование / А. И. Асфандьярова. – Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 194 с.
13. Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта [Текст] / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода ; перев. с нем. Ю. А. Гальперина ; под ред. Л. Баренбойма и Л. Гаккеля. – М. : Музыка, 1972. – 373 с.
14. Байкиева, Р. М. К разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара [Текст] / Р. М. Байкиева // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 229–233.
15. Байкиева, Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Р. М. Байкиева. – Уфа, 2010. – 279 с.
16. Байкиева, Р. М. Атрибутивные и ситуативные признаки героя в тексте пьес детского фортепианного репертуара [Текст] / Р. М. Байкиева // Из опыта работы педагога-музыканта / отв. ред.-сост. Н. Ф. Гарипова, Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2016. – Вып. 3. – С. 5–15.
17. Байкиева, Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Р. М. Байкиева. – Уфа, 2010. – 27 с.
18. Байкиева, Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики и его признаки в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара [Текст] /

Р. М. Байкиева // Музыка прошлого и современность / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2010. – С. 5–13.

19. Байкиева, Р. М. Образы речи в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара [Текст] / Р. М. Байкиева // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам Второй международной научной конференции «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития» 13–14 ноября 2008 г. / гл. ред. Л. В. Саввина. – Астрахань: АИПКП, 2008. – С. 309–313.

20. Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] / Ю. М. Барбой. – СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2008. – 240 с.

21. Баренбойм, Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст] / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1969. – 285 с.

22. Барсова, И. А. Очерки по истории партитурной нотации [Текст] / И. А. Барсова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 571 с.: ил., нот.

23. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] : монография / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.

24. Башарова, И. Р. Герои и персонажи фортепианных пьес Софии Губайдулиной для детей [Текст] / И. Р. Башарова // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2 (3). – С. 111–117.

25. Баязитова, Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара [Текст] : очерк / Д. И. Баязитова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2007. – 44 с.

26. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы [Текст] / В. П. Бобровский. – 2-е изд., доп. – М. : Либроком, 2012. – 338 с.

27. Бонфельд, М. Ш. К проблеме многоуровневости художественного текста (отмечая 100-летие со дня смерти П. И. Чайковского) [Текст] / М. Ш. Бонфельд // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 197–203.

28. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Б. Б. Бородин. – М., 2006. – 44 с.

29. Браудо, И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) [Текст] / И. А. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 198 с.

30. Браудо, И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе [Текст] / И. А. Браудо. – СПб. : Северный олень, 1994. – 76 с. – (В помощь педагогу-музыканту).

31. Бычков, Ю. Н. К вопросу о природе и типологии музыкального содержания [Текст] / Ю. Н. Бычков // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы I Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г., г. Москва, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова ; науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова.– М.; Уфа, 2002. – С. 7–31.

32. Бычков, Ю. Н. Проблемы смысла в музыке [Текст] / Ю. Н. Бычков // Музыкальная конструкция и смысл / отв. ред. и сост. Ю. Н. Бычков ; РАМ им. Гнесиных. – М., 1999. – Вып. 151. – С. 8–21.

33. Вартанов, С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова [Текст] / С. Я. Вартанов. – М. : Композитор, 2013. – 576 с.

34. Вартанов, С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации [Текст] / С. Я. Вартанов // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 40–47.

35. Вартанов, С. Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / С. Я. Вартанов. – Саратов, 2013. – 64 с.

36. Веревкина, Ю. В. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ю. В. Верёвкина. – М., 2012. – 23 с.

37. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский ; вступит. ст. И. К. Горского; сост., комм. В. В. Мочаловой. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
38. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский ; ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. – Л. : Художественная литература, 1940. – 648 с.
39. Герой [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 1. – Стб. 1150–1151.
40. Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве [Текст] / Н. И. Голубовская ; сост. Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка, 1985. – 143 с.
41. Гордеева, Е. В. Клавирные тексты И. С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста [Текст] : учебно-методическое пособие / Е. В. Гордеева. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 224 с.
42. Гордеева, Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И. С. Баха [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. В. Гордеева. – Уфа, 2010. – 263 с.
43. Гордеева, Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха [Текст] / Е. В. Гордеева // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.
44. Гордеева, Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И. С. Баха [Текст] / Е. В. Гордеева // Музыка прошлого и современность / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2010. – С. 22–32.
45. Гордеева, Е. В. Тембровая вариативность и акустические образы музыкальных инструментов в «quasi-партитурах» клавирных произведений И. С. Баха [Текст] / Е. В. Гордеева // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам Второй международной научной конференции «Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития» 13–14 ноября 2008 г. / гл. ред. Л. В. Саввина. – Астрахань: АИПКП, 2008. – С. 93–97.

46. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) [Текст] / Е. Г. Гуренко; отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев ; АН СССР. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
47. Данилова, Я. Ю. Интонационные этюды в классе фортепиано (на материале клавирных сочинений Моцарта) [Текст] / Я. Ю. Данилова // Музыка прошлого и современность / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2010. – С. 55–64.
48. Данилова, Я. Ю. Смысловые структуры в тексте фортепианных сонат Моцарта [Текст] / Я. Ю. Данилова // Композиторская техника как знак: сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона / отв. ред. И. Н. Баранова ; ПГК им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – С. 334–341.
49. Действие [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 2. – Стб. 342–345.
50. Действующее лицо [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 2. – Стб. 345.
51. Дживелегов, А. К. Итальянская народная комедия [Текст] / А. К. Дживелегов. – М. : АН СССР, 1954. – 298 с.
52. Джурова, Т. С. Эпизод [Текст] / Т. С. Джурова // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю / отв. ред. В. М. Миронова. – СПб., 2015. – Вып. 3. – С. 292–293.
53. Диалог [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 2. – Стб. 430–431.
54. Долинская, Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки [Текст] / Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2012. – 376 с.
55. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры [Текст] / Е. В. Дуков. – М. : Классика–XXI, 2003. – 256 с.: ил.
56. Дьячкова, Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения [Текст] / Л. С. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте музыкальной культуры / отв. ред. Л. С. Дьячкова ; РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 17–40.

57. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры [Текст]: учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 2009. – 360 с.
58. Казанцева, Л. П. Музыкальный портрет [Текст] / Л. П. Казанцева ; МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Консерватория, 1995. – 124 с.
59. Казанцева, Л. П. «Пограничные» жанры: за и против [Текст] / Л. П. Казанцева // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 26–31.
60. Казанцева, Л. П. Понятие исполнительской интерпретации [Текст] / Л. П. Казанцева // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26–29 апреля 2004 г., г. Уфа, УГАИ им. З. Исмагилова / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2005. – С. 149–156.
61. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007 – 224 с.
62. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007 – 376 с.
63. Кириллина, Л. В. Метаморфозы менуэта [Текст] / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 133–136.
64. Кириченко, П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.) [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / П. В. Кириченко. – Уфа, 2002. – 250 с.
65. Конен, В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) [Текст] / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
66. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : исследование [Текст] / А. Г. Коробова. – Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. – 656 с.: нот., ил.

67. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике [Текст] / Н. П. Корыхалова. – М. : Музыка, 1979. – 208 с.
68. Корыхалова, Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе [Текст] / Н. П. Корыхалова // Музыкальное исполнительство / отв. ред. А. А. Николаев ; сост. и общ. ред. И. М. Ямпольский. – М., 1972. – Вып. 7. – С. 47–92.
69. Крунтяева, Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века [Текст] : монография / Т. С. Крунтяева. – Л. : Музыка, 1981. – 168 с.
70. Кудряшов, А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнения «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения :17.00.02 / А. Ю. Кудряшов. – М., 1995. – 26 с.
71. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие [Текст] / А. Ю. Кудряшов. – 2-е изд., стер. – СПб : Планета музыки ; Лань, 2010. – 432 с.
72. Кузнецова, Н. М. Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха [Текст] / Н. М. Кузнецова. – Уфа : УГИИ, 2015. – 140 с. : нот.
73. Кузнецова, Н. М. О креативных свойствах уртекста клавирных инструктивных сочинений И. С. Баха [Текст] / Н. М. Кузнецова // Этот многообразный мир музыки: сб. ст., посвящённый 80-летию М. Г. Арановского. – М., 2010. – С. 53–57.
74. Кузнецова, Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира) [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. М. Кузнецова. – Уфа, 2005. – 261 с.
75. Кузнецова, Н. М. О некоторых приёмах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха (на примере инструктивных сочинений для

клавира) [Текст] / Н. М. Кузнецова // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2 (13). – С. 197–204.

76. Кузнецова, Н. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» [Текст] / Н. Кузнецова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 249–257.

77. Кумукова, Д. Д. Действующие лица [Текст] / Д. Д. Кумукова // Театральные термины и понятия: материалы к словарю / сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова и др. – СПб., 2005. – Вып. 1. – С. 78–79.

78. Курышева, Т. А. Театральность и музыка [Текст] / Т. А. Курышева. – М. : Сов. композитор, 1984 – 200 с.

79. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом [Текст] / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.

80. Ливанова, Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств [Текст] / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.: ил.

81. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – М : Искусство, 1970. – 384 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).

82. Луцкер, П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время [Текст] / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика–XXI, 2008. – 624 с.

83. Луцкер, П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / П. В. Луцкер. – М., 2015. – 48 с.

84. Лысенко, С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре [Текст] : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / С. Ю. Лысенко. – Новосибирск, 2014. – 465 с.

85. Малинковская, А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков : очерки [Текст] / А. В. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.

86. Медушевский, В. В. Человек в зеркале интонационной формы [Текст] / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1980. – № 8. – С. 39–48.
87. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки : исследование [Текст] / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
88. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
89. Мержанов, В. К. Музыка должна разговаривать : сб. ст. [Текст] / В. К. Мержанов ; ред.-сост. Г. В. Крауклис. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. – 320 с.
90. Мингажев, А. А. Признаки quasi-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена [Текст] / А. А. Мингажев // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 171–174.
91. Мингажев, А. А. Вариантное развёртывание фортепианных пьес Бетховена в ансамблевую партитуру [Текст] / А. А. Мингажев // Музыка прошлого и современность / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2010. – С. 64–70.
92. Мингажев, А. А. Креативные возможности композиторской техники в жанрах бытового музицирования на примере фортепианных пьес Бетховена [Текст] / А. А. Мингажев // Композиторская техника как знак: сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона / отв. ред. И. Н. Баранова ; ПГК им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – С. 349–356.
93. Михайлов, М. К. Стиль в музыке: исследование [Текст] / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
94. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты [Текст] / М. К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
95. Михайлов, Н. Н. Теория художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений [Текст] / Н. Н. Михайлов. – М.: Академия, 2006. – 224 с.
96. Монолог [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 3. – Стб. 906.

97. Мореин (Репина), К. Н. Клавирный уртекст как quasi-партитура и его роль в подготовке педагога-музыканта [Текст] / К. Н. Мореин (Репина) // Анализ музыки в контексте задач музыкальной педагогики: материалы Всероссийской научно-практической конференции Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы (с международным участием) 18 мая 2011 г. / отв. ред.-сост. Н. М. Гарипова. – Уфа, 2012. – С. 27–30.

98. Мореин (Репина), К. Н. О некоторых свойствах старинного уртекста на примере клавирных сонат Доменико Скарлатти [Текст] / К. Н. Мореин (Репина) // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия : сб. ст. / под общ. и науч. ред. В. Р. Ириной. – М., 2010. – С. 104–114.

99. Мореин, К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко [Текст] / К. Н. Мореин // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 98–102.

100. Мореин, К. Н. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти [Текст] / К. Н. Мореин // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 165–170.

101. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

102. Немковская, В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. И. Немковская. – М., 2002. – 24 с.

103. Окраинец, И. А. Инструментализм как фактор стиля и формообразования [Текст] / И. А. Окраинец // Советская музыка. – 1980. – № 7. – С. 105–108.

104. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави ; под ред. К. Э. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

105. Персонаж [Текст] // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. – М., 1967. – Т. 4. – Стб. 321.

106. Песочинский, Н. В. Амплуа [Текст] / Н. В. Песочинский // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю / сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова и др. – СПб., 2005. – Вып. 1. – С. 28–32.

107. Пилипенко, Н. В. «Прекрасная мельничиха» В. Мюллера – Ф. Шуберта: к проблеме семантического анализа вокального произведения [Текст] / Н. В. Пилипенко // Внемузыкальные компоненты композиторского текста : межвузовск. сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; РИЦ УГИИ. – Уфа, 2002. – С. 26–42.

108. Пилипенко, Н. В. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. В. Пилипенко. – М., 2002. – 22 с.

109. Полозов, С. П. Информационная избыточность нотного текста [Текст] / С. П. Полозов // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире / отв. ред. О. Б. Краснова ; SGK им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2009. – С. 99–105.

110. Раку, М. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. Г. Раку. – М., 1993. – 27 с.

111. Раппопорт, С. Х. О вариантной множественности исполнительства [Текст] / С. Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство / отв. ред. А. А. Николаев ; сост. и общ. ред. И. М. Ямпольский. – М., 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.

112. Реженинова, Н. Р. Фортепианное ансамблевое музицирование в России первой половины XIX века: к проблеме возрождения традиций [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Р. Реженинова. – СПб, 2013. – 20 с.

113. Репина (Мореин), К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти [Текст] / К. Н. Репина // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 194–203.

114. Репина (Мореин), К. Н. Знаковые функции клавирного уртекста барокко на примере сонат Д. Скарлатти [Текст] / К. Н. Репина // Композиторская техника как знак: сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона / отв. ред. И. Н. Баранова ; ПГК им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – С. 342–349.

115. Савшинский, С. И. Пианист и его работа [Текст] / С. И. Савшинский. – М. : Классика–XXI, 2002. – 244 с.

116. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С. И. Савшинский. – М. : Музыка, 1964. – 185 с.
117. Ситдикова, Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко [Текст] / Ф. Б. Ситдикова, И. В. Алексеева. – Уфа: ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова, 2015. – 240 с.: ил.
118. Ситдикова, Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ф. Б. Ситдикова. – Уфа, 2012. – 328 с.
119. Станиславский, К. С. Собр. соч. [Текст]. В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский ; комм. И. Н. Соловьёвой. – М. : Искусство, 1988. – 622 с.
120. Станиславский, К. С. Собр. соч. [Текст]. В 9 т. Т. 4. Работа актёра над ролью: материалы к книге / К. С. Станиславский ; сост., вступ. ст. и комм. И. Н. Виноградской. – М. : Искусство, 1988. – 399 с.
121. Сусидко, И. П. Моцарт-вундеркинд: первые шаги в композиции [Текст] / И. П. Сусидко // Моцарт и моцартианство: сб. ст., г. Ростов-на-Дону, РГК им. С. В. Рахманинова / ред.-сост. А. М. Цукер. – М.: Композитор, 2007. – С. 57–66.
122. Сусидко, И. П. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий [Текст] / И. П. Сусидко, П. В. Луцкер // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2006. – № 1. – С. 9–13.
123. Сусидко, И. П. О принципе *chiaroscuro* (светотени) в итальянской опере *seria* [Текст] / И. П. Сусидко // От Моцарта до Шнитке. К 70-летию Евгении Ивановны Чигарёвой / сост. Е. А. Доленко. – М.: Издатель Доленко, 2010. – С. 71–80.
124. Сусидко, И. П. Опера *seria*: генезис и поэтика жанра [Текст] : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / И. П. Сусидко. – М., 2000. – 40 с.
125. Сусидко, И. П. «Сочинил я уже всё, но ещё не записал». О творческом процессе у Моцарта [Текст] / И. П. Сусидко // Музыковедение к началу века: Прошлое и настоящее: материалы Международной научной конференции

30 октября – 1 ноября 2007 г. / отв. ред. Т. И. Науменко. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 200–211.

126. Сусидко, И. П. Musicus ludens. Музыкальные игры Моцарта [Текст] / И. П. Сусидко // Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство запада: сб. ст. в честь 70-летия доктора искусствоведения, профессора М. И. Свидерской / Гос. ин-т языкознания. – М.: Галарт, 2010. – С. 192–207.

127. Тараева, Г. Р. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации [Текст] / Г. Р. Тараева // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 46–79.

128. Тараева, Г. Р. Содержание музыки и музыкальная семантика в историко-культурной динамике [Текст] / Г. Р. Тараева // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26–29 апреля 2004 г., г. Уфа, УГАИ им. З. Исмагилова / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2005. – С. 26–49.

129. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство [Текст] / С. Е. Фейнберг ; ред. Л. Е. Фейнберг и В. А. Натансон, вступ. ст. В. А. Натансон. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1969. – 598 с.

130. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства [Текст] / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

131. Ханнанов И. Д. Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990–2000-х годов [Текст] / И. Д. Ханнанов // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2 (3). – С. 18–28.

132. Холопова, В. Н. Междисциплинарные акценты общей теории музыки [Текст] / В. Холопова // Журнал Общества теории музыки. – 2013. – № 1. – С. 31–38.

133. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; МГК им. П. И. Чайковского. – 4-е изд., испр. – СПб : Планета музыки, 2014. – 319 с.

134. Холопова, В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание [Текст] / В. Н. Холопова // *Общая теория музыки*. – 2014. – № 1. – С. 14–24.
135. Холопова, В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия [Текст] / В. Н. Холопова // *Журнал Общества теории музыки*. – 2014. – № 5. – С. 20–42.
136. Холопова, В. Н. Феномен музыки [Текст] / В. Н. Холопова. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
137. Хохлова, А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков [Текст]: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения :17.00.09 / А. Л. Хохлова. – Саратов, 2013. – 45 с.
138. Хохлова, А. Л. О некоторых чертах театральности в клавирных трио Йозефа Гайдна [Текст] / А. Л. Хохлова // *Проблемы музыкальной науки*. – 2012. – № 1 (10). – С. 126–128.
139. Чёрная, Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр [Текст] / Е. С. Чёрная; общ. ред. Б. В. Левика. – М.: Музыка, 1963. – 432 с.
140. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке [Текст] / Т. Ю. Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.
141. Чигарёва, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени [Текст] / Е. И. Чигарёва. – М.: Едиториал УРСС, 2000. – 280 с.
142. Чистюхин, И. Н. О драме и драматургии [Электронный ресурс] / И. Н. Чистюхин. eBook, 2002. – 279 с.
143. Шаймухаметова, Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы [Текст]: исследование / Л. Н. Шаймухаметова. – М.: Гос. институт искусствознания, 1999. – 311 с.
144. Шаймухаметова, Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова // *Проблемы музыкальной науки*. – 2011. – № 2 (9). – С. 18–26.
145. Шаймухаметова, Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова, П. В. Кириченко

// Музыкальный текст и исполнитель / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2004. – С. 17–38.

146. Шаймухаметова, Л. Н. Диалоги-этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов 17–18 вв.) : методическая разработка [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: ЛМС УГИИ им. З. Исмагилова, 2003. – 25 с., нот.

147. Шаймухаметова, Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Опыт реконструкции старинного уртекста [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова, Г. Р. Юсуфбаева. – Уфа: УГИИ, 1998. – 114 с.

148. Шаймухаметова, Л. Н. Маскарад и карнавал. Моцарт. «Турецкое рондо», 3-я часть Сонаты Ля мажор, № 11 : учебно-методический комплект с аудио- и видео-приложением для средних и старших классов ДМШ (фортепиано, музыкальная литература) [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2012. – 26 с.: нот., ил.

149. Шаймухаметова, Л. Н. О новых технологиях взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом в разработках Лаборатории музыкальной семантики [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. VIII междунар. науч.-практ. конф. 27 янв. 2012 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2012. – С. 45–47.

150. Шаймухаметова, Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII веков [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова // Семантика старинного уртекста / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГИИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2002. – С. 16–37.

151. Шаймухаметова, Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова, Н. Г. Селиванец. – Уфа: УГИИ, 1998. – 60 с.: нот.

152. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальный текст и исполнитель

/ отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2004. – С. 3–16.

153. Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. – 2007.– № 1. – С. 31–43.

154. Шаймухаметова, Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики [Текст] / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы I Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г., г. Москва, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова ; науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – М.; Уфа, 2002. – С. 81–98.

155. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.

156. Шуранов, В. А. Смысловый архетип в структуре клавирных сонат Моцарта : науч.-исслед. статья [Текст] / В. А. Шуранов. – Уфа, 2007. – 12 с.

157. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество [Текст] / А. Эйнштейн. – М. : Классика–XXI, 2007. – 472 с.

158. Юльяхшина, З. М. Музыкальный театр «Венских сонатин» Моцарта (на примере Рондо C dur) [Текст] / З. М. Юльяхшина // Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова ; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2014. – С. 67–77.

159. Agawu, V. K. Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music [Text] / V. K. Agawu. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – 154 p.

160. Becker, C. F. Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert [Text] / C. F. Becker. – Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1973. – 125 p.

161. Gareyeva, M. A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18<sup>th</sup> Century School of Chamber Music Performance [Text] / M. A. Gareyeva // Music Scholarship [Проблемы музыкальной науки]. – 2016. – № 1. – С. 57–67.

162. Digital Mozart Edition [Electronic resource]. – Salzburg; Los Altos, 2006. – URL: <http://nma.at/>. (Accessed : 12.06.2016).
163. Hering, H. Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts: Versuch einer Orientierung / H. Hering // Die Musikforschung. – 1970. – 23. Jahrg., H. 1. – P. 22–37.
164. Kutschke B. Music and Other Sign Systems / B. Kutschke // Music Theory Online. – 2014. – № 4 (20). – URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.html>. (Accessed : 21.05.2017).
165. Mozart, L. Notenbuch für Nannerl [Scores] / L. Mozart ; herausgegeben von H. Schüngeler. – Schott. – 32 p.
166. Mozart, W. A. Die Notenbücher der Geschwister Mozart [Scores] / W. A. Mozart. – Bärenreiter Kassel. – 86 p.
167. Österreichisches Musiklexikon online. Hausmusik [Electronic resource]. – Wien., 2017. – URL: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_H/Hausmusik.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hausmusik.xml). (Accessed : 12.01.2017).
168. Palmer J. K. Humorous Script Oppositions in Classical Instrumental Music / J. K. Palmer // Music Theory Online. – 2017. – № 1 (23). – URL : <http://mtosmt.org/issues/mto.17.23.1/mto.17.23.1.palmer.html>. (Accessed : 21.05.2017).
169. Rampe, S. Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis [Text] : ein Handbuch / S. Rampe. – Kassel ; Basel ; London [etc.] : Bärenreiter, 1995. – 402 S.
170. Ratner, L. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas [Text] / L. Ratner // Early Music. – 1991. – Vol. 19, No. 4. – P. 615–619.
171. Tagg Ph. “Not the Sort of Thing You Could Photocopy”: A Short Idea History of Notation with Suggestions for Reform in Music Education and Research [Text] / Ph. Tagg // Popular Music Matters: Essays in Honour of Simon Frith. – Aldershot, 2014. – P. 147–163.

172. Tagg Ph. Musical meanings, classical and popular. The case of anguish [Text] / Ph. Tagg. – 2004. – URL: [http : // tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf](http://tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf). (Accessed: 21.05.2017).

173. Tagg Ph. Semiotics – the Missing Link between Music and the Rest of Human Knowledge [Text] / Ph. Tagg. – 2014. – URL: [http : // tagg.org/articles/xpdfs/Kaunas1406b.pdf](http://tagg.org/articles/xpdfs/Kaunas1406b.pdf). (Accessed: 21.05.2017).

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок № 1 *Andante*

Соната № 15 F dur KV 533. Часть 2

Рисунок № 1 а

Соната № 15 F dur KV 533. Часть 2

Рисунок № 2

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>s</sup>). Часть 2

## MENUETTO I

Рисунок № 2 а

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>s</sup>). Часть 2. Менюэт 1

Рисунок № 3

Соната № 1 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Часть 1

Рисунок № 3 а

Соната № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Часть 1

VAR. IV

Рисунок № 3 б

Соната № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Часть 1. Вариация 6

Рисунок № 4

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 2

RONDEAU EN POLONAISE

Andante

Рисунок № 4 а

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 2

Рисунок № 4 б

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 2

Рисунок № 4 в

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 2

Рисунок № 4 г

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 2

Рисунок № 5

Соната № 1 C dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 2

Andante

This musical score is for the second part of Sonata No. 1 in C major, KV 279, by Franz Schubert. It is marked 'Andante' and consists of 14 measures. The notation is in G-clef for the right hand and F-clef for the left hand, with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score features a variety of dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trills). There are also triplets and slurs throughout. Measure numbers 5, 10, and 14 are indicated at the start of their respective systems.

Рисунок № 6

Соната № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>). Часть

Adagio

This musical score is for the first part of Sonata No. 2 in F major, KV 280, by Franz Schubert. It is marked 'Adagio' and consists of 10 measures. The notation is in G-clef for the right hand and F-clef for the left hand, with a 3/4 time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score includes dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trills). A 'simile' marking is present in the left hand at measure 8. Measure numbers 6 and 10 are indicated at the start of their respective systems.

Рисунок № 7

Соната № 9 а moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 2

*Andante cantabile  
con espressione*

Рисунок № 7 а

Соната № 9 а moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 2

Рисунок № 7 б

Соната № 9 а moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 2

Рисунок № 8

Соната № 10 С dur KV 330 (300<sup>h</sup>). Часть 2*Andante cantabile*

Рисунок № 9

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 3

VAR. IV

Рисунок № 9 а

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 3

VAR. VII

Рисунок № 9 б

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 3

VAR. VIII

Рисунок № 9 в

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 3

VAR. X

Рисунок № 10

Соната № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 2

*Andante cantabile*

Рисунок № 10 а

Соната № 13 B dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 2

Рисунок № 11

Соната № 2 F dur KV 280 (189<sup>c</sup>). Часть

*Allegro assai*

Рисунок № 11 а

Соната № 2 F dur KV 280 (189<sup>o</sup>). Часть

36  
p  
f  
p  
f

Рисунок № 11 б

Соната № 2 F dur KV 280 (189<sup>o</sup>). Часть

57  
p  
f

Рисунок № 11 в

Соната № 2 F dur KV 280 (189<sup>o</sup>). Часть

67  
f  
p

Рисунок № 12

Соната № 14b c moll KV 457. Часть 2

Adagio  
sotto voce  
f  
p  
cresc. f  
p  
p cresc. f

Рисунок № 12 а

Соната № 14b c moll KV 457. Часть 2

6  
p  
cresc. f  
p  
p

Рисунок № 12 б

Соната № 14b c moll KV 457. Часть 2

56  
pp  
f  
p  
pp

Рисунок № 13

Соната № 17 B dur KV 570. Часть 2

Adagio  
p  
f

Рисунок № 14

Соната № 7 C dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 2*Andante un poco adagio*

Рисунок № 15

Соната № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 1*Allegro maestoso*

Рисунок № 15 а

Соната № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 1

Рисунок № 15 б

Соната № 9 a moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 1

Рисунок № 16

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>s</sup>). Часть 2

MENUETTO II

Рисунок № 17

Соната № 9 а moll KV 310. Часть 3

*Presto*

Рисунок № 17 а

Соната № 9 а moll KV 310. Часть 3

143

Рисунок № 17 б

Соната № 9 а moll KV 310 (300<sup>d</sup>). Часть 3

203 *Presto*

Рисунок № 18

Л. Моцарт. 5. Menuett in F

Рисунок № 19

Л. Моцарт. 6. Menuett in F

Рисунок № 20

Л. Моцарт. 11. Menuett in F

Рисунок № 20 а

Л. Моцарт. 11. Menuett in F

19

Рисунок № 21

Л. Моцарт. 4. Menuett in G

7

13

Рисунок № 22

Л. Моцарт. 17. Menuett in F

Рисунок № 23

Л. Моцарт. 9. Menuett in A

9

13

Рисунок № 24

Л. Моцарт. 2. Menuett in F

роговые сигналы

тр

бурдон

10

наигрыш

тр

Рисунок № 25

Л. Моцарт. 3. Menuett in C

героический жест

парный реверанс

Рисунок № 26

Л. Моцарт. 19. Menuett in F

Рисунок № 27

Л. Моцарт. 1. Menuett in C

сигнал

шаг

поклон кавалера

intonация приседания

corni

дактилический шаг

Рисунок № 28

Соната № 16 C dur KV 545. Часть 3

RONDO  
Allegretto

Рисунок № 28 а

Соната № 16 C dur KV 545. Часть 3

Рисунок № 29

Каватина Сандрины № 11 («Мнимая садовница»)

Рисунок № 30

Ария Арминды № 7 («Мнимая садовница»)

Рисунок № 31

Andante ma sostenuto

Ария Илии № 11 («Идоменей»)

Рисунок № 32

Ария Констанцы № 6 («Похищение из сераля»)

## Рисунок № 33

## Речитатив и ария Донны Анны № 10 («Дон Жуан»)

87 *Andante*

V. I.  
V. II.  
Va.  
D. A.  
Vc. e B.

Ram-men - ta la pia - ga del mi - se - ro se - no, ri - mi - ra di - san - gue

## Рисунок № 34

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 2

*Andante amoroso*

*p* *f* *crescendo* *decrescendo* *p* *tr*

*f* *decrescendo* *p*

## Рисунок № 34 а

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 2

16

*f* *p* *tr*

24

*f* *p* *tr*

31

*f* *p* *tr* *simile*

## Рисунок № 34 б

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 2

47

*p* *f* *tr* *p* *f*

51

*p* *f* *tr* *p* *f* *p*

Рисунок № 34 в

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 2

Рисунок № 35

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 2

Andante con espressione

Рисунок № 35 а

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 2

Рисунок № 35 б

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 2

Рисунок № 36

Соната № 12 F dur KV 332. Часть 2

Adagio

Рисунок № 36 а

Соната № 12 F dur KV 332. Часть 2

Musical score for Figure 36a, measures 7-16. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, 2/4 time. Dynamics include *sf* and *p*.

Рисунок № 36 б

Соната № 12 F dur KV 332. Часть 2

Musical score for Figure 36b, measures 17-26. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, 2/4 time. Dynamics include *sf*, *p*, and *sfp*. Includes trills and slurs.

Рисунок № 37

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>б</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 37, measures 1-12. Adagio tempo. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 3/4 time. Dynamics include *s*, *p*, *f*, and *sf*. Includes trills and slurs.

Рисунок № 37 а

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>е</sup>). Часть 1

Рисунок № 37 б

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>е</sup>). Часть 1

Рисунок № 37 в

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>е</sup>). Часть 1

Рисунок № 38

Соната № 18 D dur KV 576. Часть 2

Рисунок № 38 а

Соната 18 D dur KV 576. Часть 2

Рисунок № 39 *Andante maestoso* Ария Бельфьоре № 8 («Мнимая садовница»)

3 *Violino I*

*Violino II*

*Viola I, II*

*IL CONTINO*  
*ossia: IL PODESTA*

*Violoncello*  
*e Basso \*\**

*Da Sci-roc-co a Tra-mon-ta-na, da Le-van-te a mez-zo gior-no*  
*Hier vom O-sten bis zum We-sten, dort vom Sü-den bis zum Nor-den*

## Рисунок № 40

## Ария Бельфоре № 15 («Мнимая садовница»)

20 *Andante* 1 1 2 *tr*

Ca - re pu - pil - le, pu - pil - le - bel - le. vol - ge - te un sguar - do a me ...

## Рисунок № 41

*Andante*

## Дуэт Бельмонте и Констанцы № 20

8 *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

*V. I.*  
*V. II.*  
*Va.*  
*Belm.*  
*Vc. e B.*

8 Ich be - rei - - te dir den Tod! Ich be - rei - - te dir den Tod!

## Рисунок № 41 а

*Andante*

## Дуэт Бельмонте и Констанцы № 20

43 *Konst.* *Belm.*

dich — ist mir's nur Pein, län - ger auf — der Welt zu sein, län - ger  
Oh - ne dich — ist mir's nur Pein, län - ger auf — der Welt zu sein,

## Рисунок № 42

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

*Allegro con spirito* *f* *p*

## Рисунок № 42 а

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

12 *f* *tr*

## Рисунок № 42 б

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

21 [J] [H]

## Рисунок № 42 в

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

43 *f*

Рисунок № 42 г

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 42g, measures 59-65. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano (p) and piano-piano (pp) dynamic range. The right hand has a melodic line with trills and slurs, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 65 includes a forte (f) dynamic marking.

Рисунок № 42 д

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 42d, measures 73-79. The score is in G major, 4/4 time. It features a forte (f) dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Рисунок № 42 е

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 42e, measures 100-105. The score is in G major, 4/4 time. It features a forte (f) and piano (p) dynamic range. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Рисунок № 42 ж

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 42z, measures 129-133. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano (p) dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Рисунок № 42 з

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 1

Рисунок № 43

Соната 14 с moll KV 457. Часть 1

Рисунок № 43 а

Соната 14 с moll KV 457. Часть 1

Рисунок № 43 б

Соната 14 с moll KV 457. Часть 1

Рисунок № 43 в

Соната 14 с moll KV 457. Часть 1

## Рисунок № 44

Allegro

## Ария Серпетты № 10 («Мнимая садовница»)

SERPETTA

6 Ap-pe-na mi ve-don, ap-pe-na mi ve-don chi ca-de, chi svie-ne,

11 mi ven-go-no ap-pres-so, mi ven-go-no ap-pres-so, nes-su-no li tie-ne. e co-me in-sen-

sa-ti, stor-di-ti, sto-na-ti, co-si van gri-dan-do, sma-nian-do co-si: Mi-

## Рисунок № 44

a

## Ария Серпетты № 10 («Мнимая садовница»)

23 che vi-ta, che gar-bo, che bri-o, che co-lo-re, bel-li-na, ca-ri-na, vi vo'-sem-pre a-

## Рисунок № 45

Andantino grazioso

## Ария Серпетты № 20 («Мнимая садовница»)

13 Chi vuol go-de-re il mon-do, lo la-sci co-me sta, lo la-sci co-me sta. Di nien-te mi con-

20 fon-do, di nien-te mi con-fon-do, lo pren-do co-me va, lo pren-do co-me va. Lo

## Рисунок № 46

Andante grazioso

## Ария Блонды № 8 («Похищение из сераля»)

Blonde 6 Durch Zärt-lich-keit und Schmeicheln, Ge-fäl-lig-keit und

12 Blonde Scherzen, er-o-ber't man die Her-zen der gu-ten Mädchen leicht, der gu-ten Mäd-chen

18 Blonde leicht. Doch mür-ri-sches Be-feh-len und Pol-tern, Zan-ken,

22 Blonde Pla-gen, und Pol-tern, Zan-ken, Pla-gen macht, daß in we-nig Ta-gen so—

## Рисунок № 47

Allegro

## Ария Блонды № 12 («Похищение из сераля»)

Wel-che Won-ne, wel-che Lust herrscht nun-mehr in mei-ner Brust! Wel-che Won-ne, wel-che Lust herrscht nun-mehr in mei-ner Brust!

## Рисунок № 47а

## Ария Блонды № 12 («Похищение из сераля»)

Blonde 22 brin-gen und mit La-chen und mit Scherzen ih-rem schwa-chen, fei-gen Her-zen

30 Blonde Freud' und Ju-bel pro-phe-zeihn, Freud' und Ju-bel pro-phe-zeihn.

## Рисунок № 47 б

## Ария Блонды № 12 («Похищение из сераля»)

103 und mit La-chen und mit Scher-zen ih-rem schwa-chen, fei-gen Her-zen, ih-rem schwachen, schwachen, fei-gen Her-zen

## Рисунок № 48

Allegro

## Дуэт Сюзанны и Фигаро № 1 («Свадьба Фигаро»)

31 O-ra si-ch'io son con-ten-ta; sem-bra fat-to in-ver per me, sem-bra fat-to in-ver per me.

## Рисунок № 48 а

47

## Дуэт Сюзанны и Фигаро № 1 («Свадьба Фигаро»)

guar-da un po', mio ca-ro Fi-ga-ro, guar-da a-des-so il mio cap-pel-lo, il mio cap-pel-lo, il mio cap-pel-lo.

Рисунок № 49

Andante

Ария Сюзанны № 28 («Свадьба Фигаро»)

Deh vie-ni non tar-dar, oh gio-ia bel-la, vie-nio-ve a-mo-re per go-der t'ap-pel-la,

Рисунок № 50

Allegro

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>). Часть 3

Рисунок № 50 а

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>). Часть 3

Рисунок № 50 б

Соната № 4 Es dur KV 282 (189<sup>g</sup>). Часть 3

Рисунок № 51

Allegro moderato

Соната № 10 C dur KV 330 (200<sup>h</sup>). Часть 1

Рисунок № 51 а

Соната № 10 С dur KV 330 (200<sup>h</sup>). Часть 1

Figure 51a shows a musical score for the first movement of Sonata No. 10 in C major, KV 330. The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 59-63) features a piano (*p*) dynamic in the treble and a forte (*f*) dynamic in the bass. The second system (measures 64-68) includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 69-74) shows a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 75-80) features a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The fifth system (measures 81-87) includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The score is marked with various dynamics and articulations, including trills and accents.

Рисунок № 51 б

Соната № 10 С dur KV 330 (200<sup>h</sup>). Часть 1

Figure 51b shows a musical score for the first movement of Sonata No. 10 in C major, KV 330, starting at measure 146. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 146-150) features a crescendo (*crescendo*) and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 151-154) includes a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The score is marked with various dynamics and articulations, including trills and accents.

Рисунок № 52

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 1

Figure 52 shows a musical score for the first movement of Sonata No. 1 in C major, KV 279. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) features a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*). The second system (measures 5-8) includes a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *Allegro*. The score is marked with various dynamics and articulations, including trills and accents.

Рисунок № 52 а

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 1

31

Рисунок № 52 б

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 1

17

20

*p*

Рисунок № 52 в

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 1

39

*f*

Рисунок № 52 г

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 1

45

*tr*

48

*p*

*f*

*p*

Рисунок № 52 д

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 1

97

*fp*

*f*

*p*

*f*

RONDEAU  
Allegro  
Рисунок № 53

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 3

Рисунок № 54

Соната № 13 В dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 3

Рисунок № 54 а

Соната № 13 В dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 3

Рисунок № 54 б

Соната № 13 В dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 3

Рисунок № 54 в

Соната № 13 В dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 3

99

Рисунок № 54 г

Соната № 13 В dur KV 333 (315<sup>c</sup>). Часть 3

193

Рисунок № 55

Соната № 17 В dur KV 570. Часть 3

Allegretto

Рисунок № 56

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>d</sup>). Часть 2

Andante

Рисунок № 56 а

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>d</sup>). Часть 2

9

Рисунок № 56 б

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>d</sup>). Часть 2

13

13 Рисунок № 57 Allegro Ария Нардо № 5 («Мнимая садовница»)

A for - za di mar - tel - li, di mar - tel - li il fer - - - ro, il fer - ro si - ri - du - ce,

126 Рисунок № 57a Ария Нардо № 5 («Мнимая садовница»)

131 tar. Siam paz - zi tut - ti quan - ti, siam paz - zi tut - ti quan - ti che an - dia - mo ap - pres - so a fem - mi - ne. si sprez - zi - no, si scac - ci - no, si fug - ghi - no, si pian - ti - no, si la - sci - no cre - par, cre -

Рисунок № 58 Grazioso Каватина Нардо № 9 b («Мнимая садовница»)

Un ma - ri - to, oh Dio, vor - re - sti a - mo - ro - so e pien d'af - fet - to, a - mo - ro - so e pien d'af - fet - to,

Рисунок № 59 Allegro con spirito Ария Педрилло № 13 («Похищение из сераля»)

28 8 Nein, ach nein, es sei ge - wagt! ach nein, nein, nein, es sei ge - wagt! nein...  
33 8 -, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt

Рисунок № 60 Allegro Дуэт Сюзанны и Фигаро № 1 («Свадьба Фигаро»)

S. Guar - da un po', mio ca - ro Fi - ga - ro, guar - da un po', mio ca - ro  
F. Cin - que... die - ci...  
40 S. Fi - ga - ro, guar - da un po', guar - da un po', guar - da a - des - so il mio cap -  
F. ven - ti... tren - ta...  
43 S. pel - lo, guar - da a - des - so il mio cap - pel - lo,  
F. tren - ta - se - i... qua - ran - ta - tre.

Рисунок № 61 Presto Каватина Фигаро № 3 («Свадьба Фигаро»)

64 F. L'ar - te scher - men - do, l'ar - te a - do - pran - do, di qua pun - gen - do, di là scher - zan - do,  
72 F. tut - te le mac - chi - ne ro - ve - scie - rò, ro - ve - scie - rò.

## Рисунок № 62

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 3

Allegro

1

6

11

15

19

tr

tr

p

f

f

Рисунок № 62 а

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 3

33

f

Рисунок № 62 б

Соната № 1 С dur KV 279 (189<sup>d</sup>). Часть 3

69

f

122

128

135

144

151

Detailed description: This block contains five systems of musical notation for the third movement of Sonata No. 1 in C major, KV 279. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 122-127) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 128-134) continues this pattern with dynamic markings of piano (p) and forte (f). The third system (measures 135-143) shows a change in the right-hand melody with slurs and dynamic markings of piano (p) and forte (f). The fourth system (measures 144-150) features a more complex rhythmic texture with slurs and dynamic markings of forte (f) and piano (p). The fifth system (measures 151-156) concludes the passage with a final cadence, marked with forte (f) and piano (p).

Рисунок № 63

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 3

*Allegro assai*

21

26

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for the third movement of Sonata No. 12 in F major, KV 332. The first system (measures 21-25) is marked 'Allegro assai' and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 26-30) continues this pattern with dynamic markings of forte (f) and piano (p), and includes slurs and accents.

Рисунок № 63 а

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 3

21

26

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for the third movement of Sonata No. 12 in F major, KV 332, identical to Figure 63. The first system (measures 21-25) is marked 'Allegro assai' and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 26-30) continues this pattern with dynamic markings of forte (f) and piano (p), and includes slurs and accents.

Рисунок № 64

Соната № 18 D dur KV 576. Часть 1

*Allegro*

6

Рисунок № 64 а

Соната № 18 D dur KV 576. Часть 1

*dolce*

122

128

Рисунок № 65

Соната № 3 B dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 1

*Allegro*

5

*p*

Рисунок № 65 а

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 65a, measures 12-14. The piece is in B major, 3/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Рисунок № 65 б

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 65b, measures 38-40. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Рисунок № 65 в

Соната № 3 В dur KV 281 (189<sup>f</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 65v, measures 48-63. This section includes measures 48-51, 52-55, 56-58, 59-62, and 63. It features various musical techniques such as triplets, trills (tr), and dynamic markings (p, f). The right hand often has melodic lines with trills, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

## Рисунок № 66 Allegro

## Соната № 17 В dur KV 570. Часть 1

41

p

tr

## Рисунок № 66 а

## Соната № 17 В dur KV 570. Часть 1

101

p

tr

## Рисунок № 67

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>h</sup>). Часть 1

Allegro

6

p

fp

f

fp

fp

## Рисунок № 67 а

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>h</sup>). Часть 1

17

21

tr

p

27

m. d.

m. s.

f

Рисунок № 67 б

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>h</sup>). Часть 1

Рисунок № 67 в

Соната № 5 С dur KV 283 (189<sup>h</sup>). Часть 1

Рисунок № 68

Ария Кассандро № 8 («Притворная простушка»)

48 Moderato e maestoso

48 chi ri - bol - le e fa blo, blo, chi ri -

53 bol - le e fa blo, blo, blo, blo, blo, blo, blo, blo,

57 blo, blo, blo, blo, blo, blo, blo, blo, blo, blo, e fa blo, blo, blo, blo, blo, blo.

Рисунок № 69

Соната № 16 С dur KV 545. Часть 1

Рисунок № 69 а

Соната № 16 C dur KV 545. Часть 1

14

18

tr

tr

Рисунок № 70

Соната № 14 c moll KV 457. Часть 3

Allegro assai<sup>o)</sup>  
agitato<sup>oo)</sup>

p

p

8

16

f

f

22

p

p

Рисунок № 70 а

Соната № 14 с moll KV 457. Часть 3

RONDEAU Рисунок № 71

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 3

Allegretto grazioso

Рисунок № 71 а

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 3

Рисунок № 71 б

Соната № 7 С dur KV 309 (284<sup>b</sup>). Часть 3

Рисунок № 72

Соната № 10 С dur KV 330 (300<sup>h</sup>). Часть 3

Allegretto

Рисунок № 73

Соната № 11 А dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Часть 2

MENUETTO

Рисунок № 73 а

Соната № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Часть 2

Рисунок № 73 б

Соната № 11 A dur KV 331 (300<sup>i</sup>). Часть 2

Рисунок № 74

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 3

## ТЕМА

Andante<sup>o</sup>)

Рисунок № 74 а

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 3

Рисунок № 75

Соната № 15 F dur KV 533. Часть 3

51

Рисунок № 76

Соната № 16 C dur KV 545. Часть 2

17

20

Рисунок № 77

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

Allegro

5

8

11

14

Рисунок № 77 а

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 77a, measures 22-29. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Рисунок № 77 б

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 77b, measures 30-37. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features a forte (f) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Рисунок № 77 в

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 77v, measures 58-60 and 61-63. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features dynamics of forte (f) and piano (p). The right hand has a melodic line with slurs and accents (m.s.). The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Рисунок № 77 г

Соната № 6 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

Musical score for Figure 77g, measures 64-66. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features dynamics of forte (f) and piano (p). The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Рисунок № 78

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 3

Allegro

Measures 1-6. Dynamics: p, p, f.

Рисунок № 78 а

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 3

Measures 27-41. Dynamics: f, p, p.

Рисунок № 78 б

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 3

Рисунок № 78 в

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 3

Рисунок № 78 г

Соната № 8 D dur KV 311 (284<sup>c</sup>). Часть 3

Рисунок № 79

Соната № 13 B dur KV 333. Часть 1

Рисунок № 79 а

Соната № 13 В dur KV 333. Часть 1

Musical score for Figure 79a, measures 71-74. The score is in B major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 71-73) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 74) continues the piece, including a trill (tr) in the treble clef.

Рисунок № 79 б

Соната № 13 В dur KV 333. Часть 1

Musical score for Figure 79b, measures 119-132. The score is in B major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 119-123) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 124-127) continues the piece, including a trill (tr) in the treble clef. The third system (measures 128-131) continues the piece. The fourth system (measures 132) continues the piece, including a trill (tr) in the treble clef.

Рисунок № 80

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 1

Allegro

Measures 1-25 of the first system of the sonata. The tempo is marked Allegro. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (fortissimo), and *sf* (sfzando). A trill (*tr*) is indicated in the right hand at the end of the first system.

Рисунок № 80 а

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 1

Measures 26-31 of the first system. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, and the left hand has a fortissimo (*f*) dynamic.

Рисунок № 80 б

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 1

Measures 32-37 of the first system. The right hand has a fortissimo (*f*) dynamic, and the left hand has a piano (*p*) dynamic.

Рисунок № 80 в

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 1

Measures 38-43 of the first system. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, and the left hand has a fortissimo (*f*) dynamic.

Рисунок № 80 г

Соната № 12 F dur KV 332 (300<sup>k</sup>). Часть 1

109

114

Рисунок № 81

Соната № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>). Часть 3

103

Рисунок № 81 а

Соната № 5 C dur KV 283 (189<sup>h</sup>). Часть 3

148

Рисунок № 82

Соната № 8 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

7

Рисунок № 82 а

Соната № 8 D dur KV 284 (205<sup>b</sup>). Часть 1

40