

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.53>

Черноусова Ирина Викторовна

**ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА В ИНТОНАЦИОННОМ КОМПЛЕКСЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ
МОЦАРТА КАК ФАКТОР РЕАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ИСПОЛНЕНИЯ**

Статья раскрывает аспект театральной семантики в интонационном комплексе фортепианных сонат В. А. Моцарта с точки зрения исполнительской практики. Рассматриваются особенности взаимосвязи оперного и инструментального творчества композитора с позиции театральной интертекстуальности. Художественная интерпретация фортепианных сонат В. А. Моцарта осуществляется на основе концепции расшифровки семантических комплексов в сочинениях композитора. Приводятся примеры совпадений характеристик персонажей, "мигрировавших" из сферы оперного искусства в пространство сонатного цикла.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/12/53.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 12. С. 266-270. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/12/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 785

Дата поступления рукописи: 03.10.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.53>

Статья раскрывает аспект театральной семантики в интонационном комплексе фортепианных сонат В. А. Моцарта с точки зрения исполнительской практики. Рассматриваются особенности взаимосвязи оперного и инструментального творчества композитора с позиции театральной интертекстуальности. Художественная интерпретация фортепианных сонат В. А. Моцарта осуществляется на основе концепции расшифровки семантических комплексов в сочинениях композитора. Приводятся примеры совпадений характеристик персонажей, «мигрировавших» из сферы оперного искусства в пространство сонатного цикла.

Ключевые слова и фразы: театральная семантика; интертекстуальность; интонационный комплекс; исполнительская практика; опера; соната; фортепианное мастерство.

Черноусова Ирина Викторовна, доцент

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, г. Москва

icher4@yandex.ru

ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА В ИНТОНАЦИОННОМ КОМПЛЕКСЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ МОЦАРТА КАК ФАКТОР РЕАЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ИСПОЛНЕНИЯ

В современном музыкально-педагогическом пространстве особую актуальность приобретают вопросы, связанные с художественной составляющей исполнения музыки академической традиции. С одной стороны, данная культурная плоскость способствует становлению гармонично развитой личности и позволяет сформировать установки для воспитания грамотного – в сфере искусства – человека. С другой стороны, решение данной проблемы связано с определенными трудностями, обусловленными сложностью восприятия начинающими исполнителями непрограммных классических музыкальных произведений и переносом акцента с художественного на технический аспект исполнения. Художественная сторона исполнительского процесса всегда была актуальной проблемой музыковедения, музыкальной педагогики, методик игры на различных инструментах, и на сегодняшний день исследователями уже достаточно четко сформулировано понятие художественного исполнения, цель которого – «создавать богатую содержанием выразительную форму звучания» [11, с. 229]. Музыкально-художественное исполнение должно наполнять нотный текст подлинными эмоциями, ««оживлять» окаменелые знаки и приводить их в движение... иначе говоря, множественностью, совокупностью артистических средств создавать единое художественно полноценное, заложенное в том или ином произведении» [Там же].

Особые трудности в достижении баланса между техническим и художественным аспектами исполнения испытывают пианисты, которые находятся на начальных этапах своего профессионального становления: ученики музыкальных школ, колледжей, младших курсов музыкальных училищ. Техническая сторона исполнительского мастерства требует постоянного и упорного труда, систематических занятий, зачастую в условиях педагогической позиции «перегиба» в сторону гамм и этюдов, что само по себе вызывает сложности у будущего пианиста. Однако обучение игре на фортепиано – это сложный многосоставной комплекс, который должен опираться, в первую очередь, на развитие творческого мышления, осмысленного и художественно наполненного исполнения. Только в этом случае можно рассчитывать на воспитание профессионально состоятельного, гармонично развитого, самобытного пианиста. Заложить эти основы важно именно на начальном этапе освоения инструмента, привлекая все возможные средства, в том числе и для освоения непрограммной классической музыки, которая на первый взгляд кажется учащимся сложной и абстрактной. В настоящей статье впервые осуществляется попытка обосновать использование моцартовской театральной семантики в процессе практического освоения фортепианных сонат В. А. Моцарта молодыми пианистами, что обуславливает **научную новизну** данного исследования.

Цель статьи – изучение специфики театральной семантики в интонационном комплексе фортепианных сонат В. А. Моцарта как фактора реализации художественной составляющей исполнения.

Обращаясь к понятиям театральности и театральной семантики, мы опираемся на позиции Т. Курышевой, определяющей театральность как «внемзыкальное начало» в музыке [6, с. 4], и Л. Ошарина, который доказывает, что «театральная семантика причастна к семиотике – общей теории знаков и знаковых систем... и раскрывает, декодирует отношения, связывающие культурный смысл с реальным предметом, событием, явлением» [10, с. 27]. В музыкальном искусстве и, в частности, в фортепианном исполнительстве понятие театральности опирается «на музыкальный текст в чистом виде, отражая действие иллюзорно, через ассоциативность, и получая свое выражение на образно-психологическом уровне внутренней связи музыки с театром. В области фортепианного исполнительского искусства театральность... связана с художественно-образной направленностью музыкальной драматургии» [8, с. 132]. Изучение фортепианных сонат Моцарта, являющихся по своей природе непрограммными сочинениями, позволяет подойти к вопросу их образной содержательности с большей убедительностью, если опираться на близость их образной сферы оперному творчеству композитора. Моцарт – человек театра, и «внедрение» театральной семантики в интонационный и общий композиционный строй его фортепианных сонат более чем очевиден. Основной сферой творческих интересов композитора было оперное искусство, а аспект театральности как базовый элемент моцартовского мышления стал фундаментом для большинства фортепианных сочинений. Но театральность в инструментальной музыке Моцарта –

это не программность в узком значении слова, поэтому сопоставить художественно-образную сферу моцартовских фортепианных сонат с его операми можно лишь в опоре на анализ музыкального языка.

«Миграция» элементов театральности в интонационный комплекс фортепианных произведений Моцарта – достаточно изученный аспект в его творчестве. На связь между оперным и клавирным наследием композитора указывали М. Гареева [2; 3], Я. Данилова [5], П. Луцкер и И. Сусидко [7], Е. Чигарева [12], Л. Шаймухаметова [13] и другие исследователи. Например, Я. Данилова пишет, что «смысловая организация большинства фортепианных сонат В. А. Моцарта раскрывает семантическую ситуацию “текст в тексте”, в которой внутри клавирного текста содержатся признаки построения оперно-театрального действия» [5, с. 57]. Широко известен тот факт, что достижения в области драматического театра XVIII столетия оказали заметное влияние на развитие инструментальной культуры данного периода. Инструментальная музыка получила статус передового направления в искусстве эпохи классицизма, разделив данную позицию с оперным жанром. Моцарт создавал инструментальные произведения, опираясь на свои достижения в сфере оперного искусства, а его работа над операми и сонатами часто проходила одновременно. Этим объясняется специфика образности клавирных сонат, их близость театральному миру композитора, появление «интертекстуальных связей», формирование тематических и ситуативных инвариантов, проникновение элементов музыкального языка оперы в фортепианные сонаты. Сформированная в операх галерея образов-масок успешно интегрируется в клавирные сочинения благодаря использованию интонационных комплексов, каждый из которых представляет свой набор типизированных черт «героев» опер.

Тематизм фортепианных сонат Моцарта обладает многоэлементностью, видоизменяемостью, при этом узнаваемым и практически неизменным остается только характер каждого образа. Если в опере темой-образом обычно является ария как репрезентант характеристики героя, его мыслей, чувств и эмоций, то в сонате данную роль исполняет краткий мотив или более развитая мелодическая линия, которая участвует в формировании интонационного ядра всей сонаты в целом. «Среди обобщенных образов, закрепившихся в классицистском музыкальном театре посредством их художественной миграции внутри большого количества произведений, можно выделить образы Господина и Госпожи, Слуги и Служанки, ворчливого Холостяка, Крестьянина и Крестьянки, – пишет М. Гареева. – Если в операх Моцарта эти образы получают конкретизацию в интонационном облике персонажей, то в моцартовских сонатах вследствие их типизации и обобщения носителем становится уже герой как структурно-семантическое образование музыкального текста. Идентификацию героя, представляющего тот или иной театральный образ, в тексте сонат Моцарта обеспечивает система атрибуций, близких признакам персонажей, которые конкретизируют этот образ в оперном тексте» [2, с. 69]. В музыкальном пространстве клавирных сонат присутствуют практически все архетипы оперных персон, взаимодействующих посредством интонационных и динамических контрастов. Иногда образ главного героя воплощен целостно в развернутом музыкальном построении, в иных случаях он предстает во взаимодействии с другим персонажем – в дуэтах разногласия, дуэтах согласия, типичных любовных дуэтах. Кроме того, в текстах моцартовских сонат можно найти театральные сцены, мизансцены, сцены ухаживания, открытого конфликта и т.п. С уверенностью можно предположить их ситуативную принадлежность в оперном варианте.

В сфере исполнительской и педагогической практик анализ смысловых структур, их художественная интерпретация должны опираться на правильную расшифровку семантических комплексов. Для повышения мотивации в области обучения фортепианному мастерству педагог может обратиться к образной сфере музыкального произведения, выраженного – в нашем случае – через театральность. Для начинающего пианиста вполне доступен тот уровень понимания театральности, который Т. Курышева называет «особой формой освоения мира» [6, с. 59], некой разновидностью игры, происходящей в условном пространстве между условными «типизированными» персонажами. Однако для начала учащимся вполне достаточно упрощенных форм осознания содержательной стороны изучаемого сочинения: придуманная история из жизни, связь музыкальной фразы с движением и т.д. (в зависимости от изобретательности педагога). Данный аспект позволит в полной мере развить у ученика ассоциативное мышление, усовершенствовать владение техническими приемами и подготовит будущих музыкантов-интерпретаторов к постижению более сложных составляющих музыкального содержания исполняемых опусов. Для полного «погружения» в мир образов моцартовских сонат педагогу необходимо взять на себя функцию проводника в область оперного творчества. Возможность создания на основе оперных сюжетов определенной «истории» в сонатном цикле позволяет усилить эмоциональное впечатление от изучаемого материала. Именно на фоне сравнительного анализа и выявления семантических единиц в двух плоскостях художественной деятельности Моцарта можно плодотворно реализовать элементы театральности в исполнительской практике.

Среди множества персонажей опер, мигрировавших в клавирные сонаты Моцарта, условно выделяются обобщенные женские и мужские образы, представленные различными типами тематизма и способами его развития. В связи с этим М. Гареева определяет два основных параметра, по которым происходит осознание аспекта театральности в инструментальных произведениях Моцарта: «1) интонационная организация тематизма, воплощающая в музыкальном тексте феномен действующего лица; 2) композиционная организация тематизма, соответствующая принципам театральной драматургии» [3, с. 119]. Если с этих позиций рассмотреть женские образы в фортепианных сонатах Моцарта, то можно заключить, что они появляются в первых частях, которые, как правило, написаны в форме сонатного аллегро. Быстрые темпы, изобилие каскадов виртуозных пассажей – типичное проявление характеристик женских героинь. Нередко женские образы представлены контрастными парами («графиня» и ее «служанка»). Взаимодействие главных действующих лиц, как и отображение коллизий, возникающих в операх, соответствует драматургическим принципам построения сонатного аллегро. Мужское начало в этих частях представлено фрагментарно, в основном чтобы

оттенить или создать конфликтную ситуацию в разработке. Образ «аристократки-графини» подчеркивается галантными фигурациями, разнообразными вращениями, реверансами, мелизмами, украшениями, трелями. Очень широко представлен весь арсенал орнаментики (Нотный пример 1).

Нотный пример 1. В. А. Моцарт. Соната № 1 (KV 279), I часть

Образ «служанки» воплощается посредством более импульсивных тем, со сменами направления движения пассажей в быстрых темпах, с обилием форшлагов, производящих комический эффект, часто на фоне суетливого движения в левой руке (по типу «альбертиевых басов»). Иногда встречаются мелодические фигуры с задержаниями и «реверансами», воссоздающими эффект подражания манерам аристократок (Нотный пример 2).

Нотный пример 2. В. А. Моцарт. Соната № 13 (KV 333), I часть

Именно в первых частях фортепианных сонат Моцарта присутствует та типичная виртуозность быстрых пассажей в соединении с филигранностью отделки деталей, которая и составляет главную трудность для исполнителей. Облегчает освоение технических приемов, связанных с преобладанием мелких длительностей в быстрых темпах, упор на ассоциативные представления, что позволяет более продуктивно реализовать исполнительские возможности в сфере фортепианной техники. Уместно в данном контексте привести цитату из работы «О художественной технике пианиста» А. Бирмак, которая советует организовать более комфортные условия для реализации украшений в момент фортепианной игры: «В зависимости от требований звука или длительности исполнения трели, аппликатуру в ней можно менять. Так, легкую трель в рiапо лучше исполнять вторым и четвертым пальцами, позволяющими вовлекать небольшие колебательные движения кисти. При усилении звука до forte трель целесообразно играть более сильными, первым и третьим пальцами, при сопутствующих вспомогательных движениях руки» [1, с. 87].

Вторая часть в классическом сонатном цикле традиционно является лирическим центром и обычно выдержана в рамках певучего, выразительного в интонационном плане тематического материала. Именно во вторых частях сонат можно найти образцы моцартовской гениальной простоты. В данном случае следует обратить особое внимание на общую кантиленность как организующее начало музыкального материала. В силу того, что мышление Моцарта развивается в контексте оперных представлений, за лирическими интонациями его сонат скрываются вокальные элементы и мотивы, напоминающие звучание арий. Для передачи лиризма и чувственности женских образов в интонационный комплекс вторых частей привносятся мелодические обороты, связанные с выразительностью вокального начала. Например, заметное сходство – как интонационное, так и тональное – прослеживается при сопоставлении Арии Графини «Бог любви» из оперы «Свадьба Фигаро» и фортепианной сонаты № 4, Es-dur (Нотный пример 3).

Нотный пример 3. В. А. Моцарт. Соната № 4 (K 282), I часть



Во многих клавирных сонатах Моцарта обнаруживается особый тип тематизма, заимствованный из арий *lamento*: для него показательны мотивы «вздохов», основанные на малосекундовых интонациях и кратких фразах, прерванных паузами (как в Арии Памины из оперы «Волшебная флейта»). Подобный тип тематизма преобладает в обеих до минорных сонатах № 14а, № 14b (KV 475, KV 457), в разработке первой части сонаты № 3 (KV 281), а в первой части сонаты № 8 (KV 310) он усилен за счет драматического контекста, пунктирного ритма, быстрого темпа.

Особенности художественного воплощения лирических интонаций кантиленного плана в сонатах Моцарта выражаются, прежде всего, в работе над плавным звуковедением. Овладение навыком «пения» на рояле становится одним из главных аспектов реализации театральности в клавирных сочинениях композитора. А. Бирмак пишет: «Певучесть может достигаться посредством умелого ведения мелодической линии даже без фактического, реального легато, когда один звук переливается в другой без толчков или провалов, и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с какой она затихла» [Там же, с. 78]. Кроме того, подчинение качества звука художественным задачам, овладение красочной выразительностью напрямую связано и с «перекрашиванием» звучания фортепиано. Это делается с целью имитации различных тембров инструментов оркестра и включает в себя различные градации колористической «не клавирной» музыкальной ткани.

Что касается мужских образов в фортепианных сонатах Моцарта, прообразами которых стали оперные герои («аристократ-граф», «слуга»), то важно отметить, что они ярче всего проявляют себя в финалах сонат. В данном интонационном комплексе присутствуют чопорные (этикетные) басы, галантные поклоны, а также повелительные интонации в виде сигналов рога и пунктирных ритмов (Нотный пример 4). Несмотря на преобладание оживленных темпов, в целом создается впечатление, что от всего облика вельможи веет высокомерием и скукой.

Нотный пример 4. В. А. Моцарт. Соната № 9 (K 311), финал



Контрастом к образу «аристократа-графа» обычно выступает образ «слуги» – это хорошо известный типаж весельчака и хитреца Фигаро, для интонационного комплекса которого показательны быстрые темпы, стаккатные последовательности, напоминающие прыжки, небольшие по объему мелодические фразы, построены по типу репетиций – «скороговорок» (Нотный пример 5).

Нотный пример 5. В. А. Моцарт. Соната № 18 (K 570), тема рондо



Стоит упомянуть еще об одном ракурсе «совпадений» в сферах клавирного и оперного творчества Моцарта. Если первые части сонат драматургически разноплановы и присутствующая в них многообразность оправдана драматургией сонатного аллегро, а вторые части (адажио, анданте) становятся носителями монообразов, своеобразных «дуэтов согласия», то в третьих частях – менуэтах – явно прослеживается жанровое начало, на что указывает само название. Например, в менуэте из Венской сонатины до мажор все подчинено танцевальному движению, что в совокупности с прозрачной фактурой предполагаемого звучания камерного оркестра и особенностями «встречного» голосоведения создает почти зримый, «театральный» эффект: словно танцующие пары сходятся и расходятся в разные стороны. Музыкальная ткань некоторых жанровых частей моцартовских сонат имеет черты «свернутой партитуры» – особого свойства барочной музыки, «подлежащей

развертыванию и преобразованию любительским ансамблем как субъектом домашнего музицирования, адаптирующим текст для имеющегося инструментального состава» [4, с. 5]. В таких частях сонат легко определяется набор инструментальных клише, происходящих из артикуляционной специфики и техники звукоизвлечения инструментов оркестра («золотой ход» валторн, свирель-флейта), благодаря чему нотный текст можно преобразовать в трио-сонату с использованием подходящих по тесситуре инструментов.

Кропотливая работа над художественной составляющей и выразительной стилистикой сонат Моцарта должна стать непреложным условием освоения текстов. Важность этого аспекта обусловлена не только традиционной педагогической позицией о недопустимости дисбаланса между техникой и выразительностью, но и творческой позицией самого Моцарта. В своих сонатах он усматривал главную трудность не в технике, а именно в выразительности. В письмах он многократно использует слово “gusto” (в переводе с итальянского – вкус, чувство прекрасного, стиль, манера), подразумевая художественный вкус, выразительность исполнения, чувство стиля. По инициативе императора Иосифа II Моцарт участвовал в состязании «на виртуозность» с известным в то время пианистом и композитором М. Клементи. Позднее в письме к отцу Моцарт написал, что в игре Клементи он не нашел «ни на крейцер ни вкуса (gusto), ни чувства, – одна техника – и только» [9, с. 508]. В его представлениях “gusto” было главной мерой мастерства и коррелировало как с художественной выразительностью, так и с точностью воплощения композиторского замысла: он считал, что играть нужно настолько точно и со вкусом (gusto), чтобы казалось, что исполнитель сам сочинил эту музыку.

Таким образом, клавирные сонаты Моцарта представляют собой уникальный феномен его инструментального наследия, а многоплановое содержание сонат, в том числе связанное и с театральной семантикой, оказало заметное влияние на формирование фортепианного стиля в целом. Как показало настоящее исследование, особенности театральной семантики в моцартовских сонатах проявляются через интонационные комплексы, характерные для «мигрировавших» из оперного творчества архетипических образов. Эта специфическая «интертекстуальность» должна обязательно учитываться в практической работе над фортепианными сонатами Моцарта, причем наиболее продуктивным данный метод оказывается в процессе реализации художественной составляющей исполнения. В целом отметим, что для решения обозначенных проблем необходим масштабный и систематичный подход: проведение активных и плодотворных образовательных мероприятий в детских музыкальных школах должно сочетаться с планомерным развитием творческой активности ребенка, ведь именно дети являются наиболее восприимчивой аудиторией. Выпускники школ, даже не предполагая дальнейшего обучения в музыкальных училищах и вузах, становятся культурно компетентными и более грамотными в отношении восприятия академической музыки. Именно эти люди составляют просвещенную часть слушательской аудитории и способствуют росту культурного уровня современного социума.

Список источников

1. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973. 138 с.
2. Гареева М. А. О воплощении театральных образов в тематизме фортепианных сонат Моцарта // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. статей. Уфа: Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2016. С. 69-83.
3. Гареева М. А. Структурно-семантический феномен героя как атрибут театральности в тематизме фортепианных сонат Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 118-126.
4. Гареева М. А. «Quasi-партитуры» фортепианных сонат В. А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 5-10.
5. Данилова Я. Ю. Смысловые структуры в тексте фортепианных сонат Моцарта // Музыка прошлого и современность: сб. статей. Уфа: ЛМС УГАФ, 2010. С. 57-66.
6. Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 201 с.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 642 с.
8. Мороз Т. И., Ивачева Д. А. Фортепианное исполнительское искусство в аспекте театральности // Манускрипт. 2018. № 5. С. 130-133.
9. Моцарт В. А. Полное собрание писем / пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения; Аграф, 2006. 536 с.
10. Ошарин Л. В. Культурные источники современной театральной семантики // Культура и цивилизация. 2016. № 3. 26-34.
11. Сладкопеев Р. В. Развитие вокалиста в процессе освоения профессиональных навыков музыкально-художественного исполнения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 228-230.
12. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 280 с.
13. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: РГБ, 1999. 317 с.

THEATRICAL SEMANTICS IN INTONATION COMPLEX OF MOZART'S PIANO SONATAS AS A FACTOR TO REALIZE ARTISTIC COMPONENT OF PERFORMANCE

Chernousova Irina Viktorovna, Associate Professor
Victor Popov Academy of Choral Art, Moscow
icher4@yandex.ru

The article reveals the aspect of theatrical semantics in the intonation complex of Mozart's piano sonatas from the viewpoint of performing practice. Interrelation of the composer's operatic and instrumental creative work is examined from the viewpoint of theatrical intertextuality. Artistic interpretation of Mozart's piano sonatas involves decoding the composer's semantic complexes. The paper identifies correlations of personages who “moved” from the sphere of operatic art into the space of the sonata cycle.

Key words and phrases: theatrical semantics; intertextuality; intonation complex; performing practice; opera; sonata; piano skills.