

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ НА УРОКЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ №11, А-DUR ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В.-А. МОЦАРТА (KV 282))

БАЯЗИТОВА ДИНА ИШБУЛДЫЕВНА

*кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкально-теоретических и
общих гуманитарных дисциплин МБОУ ВО «Тольяттинская консерватория»,
Тольятти, Россия*

E-mail: dina.tlt@rambler.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена актуальной проблеме понимания содержания произведения в процессе обучения музыкальному искусству. На примере Сонаты ля-мажор В.-А. Моцарта анализируются смысловые структуры, в том числе семантические фигуры, составляющие образную систему классицистской пасторали.

Ключевые слова: Моцарт, соната, пастораль, семантические фигуры, образ, диалог, галантная сцена, карнавал, маскарад.

SEMANTIC ANALYSIS IN A MUSIC LITERATURE LESSON (ON THE EXAMPLE OF SONATA NO. 11, A-DUR FOR PIANO BY W.-A. MOZART (KV 282))

DINA BAYAZITOVA

*Ph.D., Associate Professor of the Department of music theory and General
Humanities, Togliatti Conservatory, Togliatti, Russia*

E-mail: dina.tlt@rambler.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the current problem of understanding the content of the work in the process of teaching musical art. Using the example of Sonata la major V.-A. Mozart analyzes semantic structures, including semantic figures that make up the figurative system of classicist pastoral.

Key words: Mozart, sonata, pastoral, semantic figures, image, dialogue, gallant scene, carnival, masquerade.

Отечественная система музыкального образования имеет давние и глубокие традиции, получившие признание во всем мире. Но современная действительность вносит свои коррективы. Социальный заказ сегодня ставит перед школой новые задачи, одной из которых является воспитание не только будущих профессиональных музыкантов, но и будущих «просвещенных любителей» музыки. В длинной цепи условий, необходимых для полноценного музыкального развития ребенка, трудно переоценить роль понимания содержания музыкальных произведений. Именно осознание смысловых процессов, происходящих в музыке, формирует вкус и эстетические представления учащегося, определяющие всю его дальнейшую «музыкальную судьбу».

В то же время академическое музыкальное образование направлено на изучение грамматических и синтаксических составляющих музыкального текста. Содержание же остается на уровне свободных трактовок и интуитивных озарений. К примеру, значительное время при обучении музыкальному искусству отводится знакомству с интервалами, аккордами и их обращениями. Но из строения трезвучия сложно получить представление об образе произведения и событиях музыкального текста.

В сложившейся системе начального музыкального образования анализом музыкального содержания в большей степени

призвана заниматься «Музыкальная литература», так как на уроках по этому предмету, в соответствии с Федеральными государственными требованиями, происходит формирование навыков «по восприятию музыкальных произведений, умения выражать его понимание и свое к нему отношение, обнаруживать ассоциативные связи с другими видами искусств». Но и здесь содержание музыкального произведения зачастую сводится к описанию тонального плана, аккордовых последовательностей и особенностей фактуры. Безусловно, перечисленные понятия представляют собой неотъемлемую часть базовых знаний, необходимых учащимся, но не исчерпывают их. адекватного описания смысловой стороны произведения необходима разработка и внедрение в учебный процесс самостоятельных категорий музыкальной поэтики, таких как *сюжет, образ, герой, персонаж, диалог*.

Современное музыкознание для понимания содержания музыкальных произведений предлагает знакомить учащихся с азами техники семантического анализа, которая базируется на определении *ключевых интонаций* – главных интонационных оборотов, часто встречающихся в произведении и характеризующих героев, персонажей или предметный мир. Благодаря закреплённым значениям, ключевые интонации легко узнаются во многих текстах

Герои обнаруживаются в музыкальном тексте структурно, через *интонационную лексику*. Этим термином обозначается

совокупность интонаций с закрепленным значением. Такие интонации, или, другими словами, семантические фигуры, тиражируются в произведениях разных композиторов и осуществляют связь музыкального искусства с предметным миром. Семантические фигуры могут иметь *пластическое* (интонация приседаний, интонация героического жеста), *моторно-двигательное* (фигура шага, фигура бега, фигура прыжка), *речевое* (интонация мольбы, восклицания, вопроса, утверждения), *сигнальное происхождение* (роговые сигналы, фанфары) [7]. Также к семантическим фигурам относятся *риторические фигуры* (anabasis, catabasis, passus duriusculus и др.)

Семантические фигуры, вступая во взаимодействие с контекстом музыкального произведения и подвергаясь воздействию регуляторов смысла, являются основой формирования художественных образов, ситуаций диалога, сюжетного действия и других категорий музыкальной поэтики, индивидуальных для каждого произведения.

Рассмотрим возможность применения техники семантического анализа на уроках «Музыкальной литературы» на примере Сонаты №11, ля-мажор В.-А. Моцарта, так как обязательное знакомство с этим произведением венского классика входит в программу данного учебного предмета.

Как известно, Сонату ля мажор В.-А. Моцарт сочинил в 1783 году в Вене. Но также существуют сведения, что это произошло

несколькими годами ранее, в Париже (1779). Форма этого произведения более близка сюите, а не сонате, так как в ней 3 части, которые написаны в одной тональности – ля мажор, и ни одна из них не имеет сонатную форму. В первой части представлены тема и шесть вариаций, вторая часть – менуэт в сложной трехчастной форме, а третья часть – рондо, в популярном "турецком стиле".

В традициях эстетики XVIII века *тональность ля-мажор* во многих произведениях служила Моцарту для воплощения идеи «милосердной любви», в том числе и в рамках образной системы *пасторали*. Как пишет Х.Ф.Д. Шубарт «А-dur – этот тон содержит объяснение в невинной любви, довольство своим состоянием, надежду на свидание при расставании влюбленных, юношескую ясность и упование на бога» (цит. по [5], с. 197).

Пастораль – художественная система, связанная с идеализацией сельской жизни, природы. Этот топос, зародившийся еще в античности, получил широкое распространение в эпоху классицизма. Пастораль представляет собой образ прекрасного мира, где царит гармоничный человек, совершенный духом и телом. Главными героями пасторали часто становились пастухи и пастушки с чувствами, манерами и языком «избранных натур». Основное содержание такой пасторали – это любовные переживания идеальных героев с особым пристрастием ко всему изящному и изысканному,

разворачивающиеся на фоне просветленной природы. Неизбывное стремление человечества об утраченном Золотом веке в пасторали оказалась способной зафиксировать вечные гуманистические ценности в их глубинном единении со стихией природы.

Изначальное отсутствие конфликтности, атмосфера безмятежной гармонии пасторали объясняют отказ Моцарта от использования принципов сонатной формы и использование одной тональности во всех частях произведения.

Ни одна из фортепианных сонат В.-А. Моцарта не имеет названия. Но *grazioso*, присутствующее в обозначении темпа Сонаты *A-dur*, наряду с *andante*, указывает не столько на характер исполнения, сколько на наличие в концепции произведения одной из важных идей «галантного стиля». Как отмечает В. Медушевский, «смысл латинского понятия *gratia* много полнее. В нем внешняя привлекательность, приятность, прелесть изящество, но также благосклонность, милость, благодарственное чувство» (цит. по [4], с. 14). Поэтому грациозность, а еще шире галантность, в XVIII веке была одним из языков, позволяющих человеку общаться с Богом. Л. Кириллина пишет: «То, что столь важные идеи облекались в подчеркнута невинные и милые и вроде бы чисто декоративные формы, не должно вводить нас в заблуждение. [...] «галантный стиль», возникший поначалу как изящный язык светской и даже салонной культуры, объективно

включал в себе этико-философскую проблему Вечно Женственного и был изначально ориентирован на выражение чувственного, эротического и интимно-психологического» (4, с. 15). Часто в рамках галантной стилистики Моцарт и другие представители венского классицизма объединяют топоры Любви, Эроса и Смерти. Эрос как изначальная рождающая сила бытия, характерна для концепций многих произведений Моцарта. Безусловно, обращение к глубинным слоям содержания, связанных с мировоззренческими константами художественных стилей, представляет собой следующий этап анализа смыслов музыкальных произведений и, явно не предназначен для освещения в рамках школьной программы. Аспект темы Эроса затронут в контексте данной статьи лишь как обозначение невероятной глубины содержания шедевров музыкального искусства.

Кроме тональности, темпа *andante grazioso*, на принадлежность Сонаты Моцарта к образной системе пасторали указывают и метроритмические признаки *сицилианы* как жанровой основы темы вариаций I части. Мягкие покачивающиеся ритмические формулы этого танца служат пластическим изображением утонченной манеры поведения. И в классической музыке, и в музыке барокко сицилиана является знаком пасторальности и любовной лирики.

Также присутствие пасторали подтверждается и выявлением ряда ключевых интонаций. Так, в музыкальном тексте I части обнаруживается интонация

«мерцающего тона», выступающего в прямом значении как «знак природы». Структура это ключевой интонации обнаруживается в среднем голосе трехголосной фактуры в виде повторения звука, его пульсации в неторопливом темпе. Именно эта интонация создает пространственный эффект, обрисовывая перспективу особого идеального мира.

Во-вторых, верхний и нижний голоса фактуры образуют так называемое «ленточное голосоведение», представляющее движение параллельными терциями (в данном случае – параллельными децимами). Оно является устойчивым атрибутом пастушеских сюжетов и символизирует идиллическое слияние и согласие влюбленных душ.

В-третьих, текст изобилует интонациями галантных приседаний (такты 4, 11, 12, 16, 18), пластическая природа которых, как и ритмоформула сицилианы, указывает на аристократические возвышенные, изящные манеры. В конце обоих периодов темы вариаций в басовом голосе присутствует фигура «салют и поклон кавалера», представляющая собой сочетание I и V ступеней лада. Она также относится к этикетным галантным формулам.

В последующих шести вариациях образ пасторали приобретает новые оттенки. Так, в третьей вариации она становится меланхолической, благодаря минорному ладу и выравниванию мелодической линии в единообразный ритмический рисунок. Такое омрачение общего

колорита части, связанное с появлением вариации в одноименном миноре, продиктовано не только данью канонам вариационной формы, но и воплощением типичной ситуации для пасторали, когда в отрадные изливания чувств героев вторгаются мысли о страданиях и смерти. Подобное явление можно обнаружить в картине Жана Антуана Ватто «Капризница», где в типично галантной игривой сцене флирта, обольщения неожиданным элементом становится черный цвет, как известно, символизирующий смерть. Разгадка этого символа состоит в напоминании о бренности существования.

Четвертая вариация становится кульминацией цикла, так как интонационная формула «дуэта двух свирелей», символизирующая полное слияние и гармонию, дается в данной вариации «в квадрате», то есть дублированной в двух пластах фактуры. Единение с природой актуализировано через интонацию «золотого хода валторн», как известно, являющегося знаком природы (такт 7). Четвертая вариация – единственная в цикле, где происходит выявление этой интонационной формулы в инарианте. «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 остигатное гудение «земного» бурдона, а верхние голоса в идиллическом дуэте вторят «небесному» ленточному движению» [3, с.67]

Таким образом, сочетание в музыкальном тексте фигур пластического и сигнального происхождения позволяет определить художественный результат I части как воплощение типичной для эпохи классицизма образной системы пасторали. При этом такой вывод возникает на основе анализа смысловых структур текста, а не на уровне описаний характера музыкальной темы и интуитивных догадок.

II часть Сонаты представляет собой Менуэт, написанный в сложной трехчастной форме с трио. Основная тема крайних разделов Менуэта расшифровывается как театральная галантная сцена с участием благородного доблестного кавалера и чувствительной Дамы. Реплики Кавалера представляют собой интонацию мажорной фанфары в начальных двух тактах темы. Дама обнаруживает себя в интонациях приседаний и многочисленных фигурах вздохов. Причем повторение заключительного мотива «партии» Кавалера в репликах Дамы указывает на сцену согласия. Далее ведущая роль принадлежит высказываниям Дамы, настроение которой меняется от кокетства и самолюбования в практически оперных колоратурах до упреков и патетических возгласов (середина

первой части сложной трехчастной формы).

В Трио второй части Сонаты фигура «ленточного голосоведения», организующая все пространство фактуры раздела, вновь создает образ идиллической пасторали.

И, наконец, финал Сонаты Моцарта, получивший название *Alla turca* воплощает картину типичной жизни Столицы Австрии того времени. Подробный исполнительский сценарий представлен в работе Л.Н. Шаймухаметовой [6], в котором указывается, что Венская музицирующая культура XVIII века – это культура семейного и салонного музицирования, преимущественно – ансамблевая и оркестровая. Одновременно – это музыка праздничных увеселений, балов-маскарадов и шумных уличных карнавалов. Все перечисленные признаки нашли свое отражение в фортепианной музыке Моцарта.

Внутри клавирного текста обнаруживаются образы звучания дворцового, камерного аристократического ансамбля и уличного. Аристократический ансамбль указывает на «место действия» – маскарад, а уличный оркестр с «турецким барабаном» – это карнавал. Карнавал актуализируется через ряд признаков «янычарской» музыки – равномерное движение восьмыми, имитирующими ударные инструменты, группы шестнадцатых, повторяющиеся автентические обороты.

Содержание произведения основано на постоянной смене

«места действия» – чередовании картин придворного маскарада и уличного карнавала.

Таким образом, все три части Сонаты № 11 В.-А. Моцарта содержат типичные для классицистской эстетики образы пасторали, галантных сцен в духе картин Ватто и образы придворных маскарадов и уличных карнавальных

увеселений. В цикле наблюдается движение от субъективно-лирического начала к объективно-массовой сфере, что воплощает мироощущение эпохи, в котором галантность породила целый ряд семантических фигур, позволяющих определить содержание произведения адекватно авторскому замыслу композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асфандьярова А.И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна / А.И. Асфандьярова. – Уфа, 2007 – 193с.
2. Баязитова Д.И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара / Д.И. Баязитова. – Уфа, 2007 – 44с.
3. Гареева М.А. Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта /: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М.А. Гареева. – Уфа, 2017. – 202 с.
4. Кириллина Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века / Л.В. Кириллина // Гетевские чтения. М., 2003. - С. 9-26.
5. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. / Е.И. Чigareва– М., 2000 – 280с.
6. 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) / Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. – Уфа, 2012. – 26 с.: нот., ил
7. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. / Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1998. – 265 с.: нот.

REFERENCES

1. Asfandiarov A. I. Intonational vocabulary of images in the pastoral themes of the piano sonatas Th. Haydn / A. I. Asfandiyarova. - ufa, 2007-193p.
2. Bayazitova D. I. semantic figures of plastic etymology in the text of pieces of children's piano repertoire / d. i. bayazitova. - Ufa, 2007-44p.
3. Gareeva M. A. Artistic components of the semantic organization of piano sonatas by V. A. Mozart /: dis. ... cand. of art criticism: 17.00.02 / M. A. Gareev. - Ufa, 2017 – - 202 p.
4. Kirillina L. V. Gallantry and sensitivity in the music of the XVIII century / L. V. Kirillina // Goethe Readings, Moscow, 2003, pp. 9-26
5. Chigareva E. I. Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics. / E. I. Chigareva-M., 2000-280p.

6. Shaimukhametova L. N. Masquerade and carnival. Mozart. "Turkish Rondo", 3rd part of the Sonata in A major, No. 11: educational and methodical set with audio and video application for middle and high school classes (piano, musical literature) / L. N. Shaimukhametova; LMS UGAI named after Z. Ismagilov. - Ufa, 2012. - 26 p.: notes, ill.
7. Shaimukhametova L. N. Semantic analysis of the musical theme. / L. N. Shaimukhametova. - m., 1998. - 265 p.: notes.