

Уфимская государственная академия искусств
имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

На правах рукописи

**Байкиева
Римма Масгутовна**

**ГЕРОЙ КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ
В ПЬЕСАХ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА**

17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор *Л.Н.Шаймухаметова*

Уфа - 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ПРИЗНАКИ ГЕРОЯ И ЕГО ИДЕНТИФИКАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА.....	21
§ 1. О репрезентации героя в музыкальном тексте (к разработке проблемы).....	21
§ 2. Заголовок как смысловая структура музыкального текста.....	43
ГЛАВА II. АТРИБУТИВНЫЕ И СИТУАТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ГЕРОЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА.....	65
§ 1. Герой и его атрибутивные признаки.....	67
1.01. Лексика речевого происхождения и ее роль в атрибутировании героя.....	70
1.02. Лексика двигательно-пластической этимологии и ее роль в атрибутировании героя.....	85
1.03. Атрибутивные признаки олицетворенных героев	89
§ 2. Герой и его ситуативные признаки.....	100
2.01. Ситуативные признаки героя, обнаруживаемые при реализации ситуативного действия.....	103
2.02. Пространственные и временные характеристики героя в музыкальном тексте.....	114
ГЛАВА III. СПОСОБЫ ВВЕДЕНИЯ ГЕРОЯ В ТЕКСТ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА.....	124
§ 1. Персонифицированный герой.....	127
1.01. Диалог автора и героя. Прямая речь героя.....	127
1.02. Полилог	134

1.03. Способы введения в текст олицетворенного героя.....	145
§ 2. Неперсонифицированный герой. Монолог героя.....	152

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	156
ЛИТЕРАТУРА.....	164
НОТОГРАФИЯ.....	182
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ.....	191

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертация продолжает разработку многоаспектной проблемы – “Музыкальный текст и исполнитель”, получившей в последние годы новое освещение с точки зрения *практической семантики и теории значений*, непосредственным предметом изучения которой является музыкальная лексикография¹. Исследование музыки с точки зрения языка и музыкально-речевой деятельности в последние десятилетия приобрело характер устойчивой традиции (триада “язык-речь-мышление”). Наряду с другими методами, перспективным в этой области показал себя семиотический подход, который рассматривает музыкальное произведение как сложное полиструктурное образование, а музыку – как своеобразную речь, имеющую тенденцию к образованию устойчивых интонационных оборотов с закрепленными значениями. Устойчивые интонационные обороты с конкретной предметной и ситуативной этимологией – *семантические фигуры*, играя роль “интонационного словаря эпохи” (Б.В.Асафьев), несут в музыке понятийное начало, сообщают ассоциативным связям необходимые предметность и достоверность². Проблема смысловой организации музыкального тематизма не получила бы структурного решения без опоры на

¹ Понятие музыкальной лексикографии обосновал М.Г.Арановский. Он же обозначил проблему лексической формы интертекстуальности и формирование музыкальной лексикологии как научной области [12, с. 66-69]. В указанном исследовании обозначена необходимость рассмотрения проблемы музыкальной лексики в историко-культурном аспекте, поскольку “механизм лексической интертекстуальности действует на основе чисто интуитивного выбора, подсказанного совокупностью таких факторов, как стиль, традиция, жанр, память, сеть ассоциативных связей и т.д.” [там же, с. 73]. Данные проявления интертекстуальности позволяют исследовать процесс формирования инвариантных взаимодействий с контекстом – диалектику “стереотипизации и трансформации”, являющейся “механизмом, который регулирует отношения между речью в целом и единичным текстом” [там же].

² Изучение семантических процессов, наблюдаемых в музыкальной теме, является ключевым направлением деятельности возглавляемой Л.Н.Шаймухаметовой проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. В Лаборатории разрабатываются новые подходы, направленные на формирование навыков творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом. См.: Лаборатория музыкальной семантики: Аннотированный библиографический указатель / Сост. Р.С.Минигулова, Л.А.Хибатуллина. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – 25 с.; [3; 27; 39; 65; 99; 120; 240].

теорию музыкального текста³, поскольку в нем протекают семантические процессы, позволяющие исследовать связи музыкального образа с предметным миром и проследить механизмы становления музыкального содержания. Более того, взгляд на музыку как на интеллектуальный процесс, по всей вероятности, обеспечит формирование традиций понимания текста с точки зрения поэтики. Иными словами, структурно–лингвистический подход позволяет обозначить в музыказнании такие категории музыкальной поэтики, как *герой, персонаж, образ, сюжет*, которые, однако, в музыке “фактически не признаются структурными категориями и относятся к области идеального как не поддающегося текстовому анализу” [240, с. 32]. Представляется, что любой художественный текст, рождаемый по единым текстообразующим законам универсального характера действия, может быть описан как сложная смысловая структура в системе категорий поэтики. Среди них центральной является – *герой*, в котором моделируется человек в разных его проявлениях.

Возможности музыки – “искусства интонируемого смысла” (Б.В.Асафьев) [24, с. 260] в достоверном и “наглядном” изображении многогранного образа человека неоспоримы, однако остаются во многом малоизученными. Данная проблема требует двоякого рассмотрения – и с точки зрения теоретического знания, и с точки зрения исполнительской практики.

Как и любое произведение искусства, создаваемое, по утверждению Ю.М.Лотмана, “людьми и для людей” [134, с. 231], музыкальное произведение антропоморфно. Как отмечает В.В.Медушевский, “секрет органичности музыки состоит в принципиальной антропоморфности всех видов интонации: за ней всегда стоит человек” [150, с. 44]. Однако, не

³ Текст как семиотическое структурное образование разработан, как известно, в лингвистике и литературоведении, в музыкальном искусстве его обоснование принадлежит М.Г.Арановскому [12]. Автор дифференцировал понятия “нотного” и “музыкального” текста и создал дефиниции музыкального текста. См.: [12]. В соответствии с данным положением музыкальное произведение рассматривается как сложная структура, в которой нотная запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию. Поэтому необходимо различать нотную графику, музыкальный текст и музыкальную лексикографию, в которой и запечатлены основные смыслообразующие процессы. При этом музыкальный текст является полиструктурным образованием.

оспаривая “того очевидного и общеизвестного факта, что предметом искусства вообще является Человек” [8, с. 16], музыкальная наука, тем не менее, относится к идеи антропоцентризма применительно к музыкальному искусству с большой долей условности. Так, М.Г.Арановский считает, что “говоря об изображении Человека в музыке, мы должны учитывать метафоричность этого понятия (в отличие, скажем, от литературы или живописи)” [8, с. 16]. В результате, в инструментальной (“чистой”) музыке до сих пор продолжают рассматривать категорию героя – эту безусловную, необходимую, более того, центральную принадлежность внутреннего мира художественного произведения – исключительно метафорически и только вкупе с определением “лирический”⁴. Метафоричность, наблюдаемая в отношении героя (как, впрочем, и в отношении остальных категорий поэтики), серьезно затрудняет понимание смысла художественного произведения, его объективной сущности. При этом полностью исключается возможность дифференцировать и исследовать сами понятия. Иными словами, в отношении категорий, представляющих человека в музыкальном произведении (героя, лирического героя, автора художественного) наблюдается субъектный синкретизм. Данное явление можно связать и с общей тенденцией рассматривать лирического героя как двойника автора⁵, и с неспособностью средствами целостного или грамматико–сintаксического анализа выявить героя как структурно–семантическое образование, наблюдаемое в музыкальном тексте. В самом деле, за музыкой сохраняется преимущественное право отражать эмоционально–психическую сферу

⁴ См., к примеру: Петров А.Н. Лирический сюжет в инструментальной музыке [174]; Чернова Т.Ю. Лирика – род музыкальной организации (На примере анализа Прелюдии си-минор С.Рахманинова) // Проблемы музыказнания (по материалам кандидатских диссертаций) [227]; Шаймухаметова Л.Н., Зиляева Г.М. Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э.Денисова “Страдания юности” [244] и др.

⁵ В этом смысле ситуация схожа с литературоведением, где, по признанию Л.Я.Гинзбург, “под единую категорию лирического героя подводятся самые разные способы выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл” [62, с. 144].

человека⁶. Однако, моделирование художественных эмоций нельзя считать единственной формой отражения предметного мира и человека как части природы и социума. И при сохранении лирического начала, благодаря семантической “пластичности звука” (М.Г.Арановский) и структурным свойствам самого музыкального содержания, музыка способна продемонстрировать признаки и других – прозаических и драматических жанров⁷.

Категория героя, представляя целостный образ человека в художественном произведении, однако, широко бытует в учебной практике (при этом, также на уровне метафор и произвольных сравнений). В исполнительском обиходе она используется в качестве альтернативы, обеспечивающей необходимую *связь музыки с действительностью*. Так, для побуждения учеников–слушателей “схватывать сущность музыки и в то же время отдавать себе отчет в истоках своих впечатлений, а также и в том, какие компоненты музыкальной ткани вызывают те или иные ассоциации”, М.Э.Фейгин рекомендовал в процессе слушания музыки задавать вопросы следующего порядка: “Один или два “героя” действуют в этой пьесе?” [208, с. 7]. Есть много свидетельств того, как крупные исполнители, обладая богатым воображением и ярким даром ассоциативных представлений, в своей работе прибегали к образным сравнениям, а иногда и к сюжетному истолкованию музыкальных произведений [122]. Иными словами, на всех уровнях системы музыкального образования в отношении категорий содержания наблюдается *интуитивный подход* (и как следствие – ставка на музыкально одаренную личность). Интуитивный подход пока остается

⁶ Музыка “оценивает действительность только в одной форме – художественных эмоций”, - утверждает С.Х.Раппопорт [180].

Анализируя соотношение между музыкальными жанрами и классическим разделением поэзии на роды – эпос, лирику и драму, М.Г.Арановский отмечает: “Из всех трех родов музыке конститутивно присущ только один – лирика. Музыка – это всегда лирика, ибо всегда отношение” [18, с. 19].

⁷ На универсальные способности музыки в моделировании художественных процессов обращает внимание Л.П.Казанцева: “Всеохватность лирики в музыке, – отмечает автор, – вовсе не исключает внутренних дифференциаций” [88, с. 142].

основным мерилом адекватности восприятия смысла, заложенного в музыкальном произведении. Указанная проблема усугубляется ситуацией, сложившейся с педагогическим репертуаром. Исполнительские комментарии, представленные в учебных пособиях, не всегда обнаруживают направленность на последовательное освоение музыкального содержания и страдают фрагментарностью и субъективностью. Тем более, что сам педагогический репертуар, являющийся, как известно, основным средством воспитания музыкального мышления начинающего пианиста–исполнителя, до сих пор подразделяется по жанровому признаку, либо на две составляющие – *пьесы подвижного характера* и *пьесы кантиленного характера*⁸. В результате, весь обширный слой художественного педагогического материала, включающий фортепианную музыку разных эпох, стилей и жанров (не считая произведений крупной формы, полифонического жанра, специальной этюдной и виртуозно–технической литературы), предлагается к освоению по сугубо техническому признаку. Иными словами, декларативно заявляя о приоритете образного начала по сравнению с техническим, массовая фортепианская педагогика на деле ограничивается задачами формирования исполнительских пианистических навыков, ориентируясь на возрастную специфику их воспитания⁹. В то время, как задачи содержательного порядка, связанные с последовательным освоением элементов музыкальной речи и формированием семантических представлений, не решаются. Отсутствие ориентации на конечные цели (достижение художественного образа и донесение его до слушателя) и

⁸ Данные определения, предложенные Б.Е.Миличем, широко используются в педагогической практике. См.: Милич Б.Е. Воспитание ученика–пианиста. – М.: Кифара, 2002.

⁹ Одновременно требуют пересмотра и подходы в работе с произведениями полифонического жанра и крупной формы. В Лаборатории музыкальной семантики уделяется внимание разработке креативных форм обучения в классе фортепиано и творческого взаимодействия с музыкальным текстом. См.: Музыкальный текст и исполнитель: Сб. ст. / Отв. ред-сост. Шаймухаметова Л.Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 132 с., нот.

направленность на промежуточные – осуществление технических приемов,¹⁰ формирует ограниченный взгляд на детский фортепианный репертуар как на “вторичный”, художественно неполноценный (“для внутреннего пользования”). В результате, пьесы детского фортепианного репертуара недооцениваются с точки зрения их способности к формированию полноценного музыкального мышления, оставляя последнее за признанными музыкальными шедеврами “большой” музыки.

Итак, в оценке содержательной стороны и теоретическая, и исполнительская мысль единодушны в своей позиции, во многом продиктованной эмпирическим, чувственно-интуитивным опытом. Глубинный имманентный смысл музыкального произведения подменяется содержанием восприятия слушателя, либо служит ничему не обязывающим, часто безответственным поводом к свободным художественным ассоциациям из области общечеловеческой культуры и смежных искусств [242, с. 85]. Таким образом, музыкальное содержание (а вместе с ним и категории поэтики, являющиеся его принадлежностью) не признаются структурными категориями.

Между тем, современный взгляд на художественную деятельность выдвигает в качестве своей основной цели не только изображение героя, но также отражение авторского *отношения* к современному человеку, к проблемам мироздания в целом¹¹. При этом создаваемая художником модель человека неизбежно включается в непрерывно действующую систему ценностных ориентаций, что, в свою очередь, “сближает художественную модель человека с другими его моделями, вырабатываемыми историей,

¹⁰ Безусловно, задачи “выразительного интонирования разных длительностей”, равно как и экспонирование пьес с точки зрения их целесообразности в плане выработки тех или иных навыков – певучего легато, либо “начальных навыков четкой пальцевой беглости в диапазоне кратчайшей позиции”, необходимы [155, соответственно, с.41 и с.47). Однако, они не могут удовлетворять в полной мере художественные запросы начинающих пианистов, поскольку ориентированы на исключительно инструктивный подход.

¹¹ В.В.Медушевский, давая обоснование своей концепции интонационной формы, рассматривает оппозицию интонации и фабулы как *смысловую*. “В опосредованном виде в конечном итоге ее можно выразить так: личность и ее поведение в обществе” [138, с. 40].

социологией, психологией” [63, с. 219]. Данная объективная закономерность актуализирует позицию третьего участника музыкальной коммуникации исполнителя (слушателя), который также включается в процесс осмыслиения. Иными словами, *диалогическая система “автор-герой”*, которая формирует смысловое целое любого произведения искусства, предусматривает в качестве обязательного момента – понимание (отношение)¹². Таким образом, структура музыкального текста представляет собой сложную систему (иерархию) отношений, предполагающую также понятие “*художественная точка зрения*”, акцентирующая визуальное восприятие [38; 205; 134; 112].

Итак, герой и автор – это две взаимосвязанные категории поэтики; они являются конститутивными принадлежностями, структурными данностями содержания каждого текста¹³. Однако в музыказнании пока больше уделялось внимания второй составляющей. Тема автора в музыкальном содержании получила глубокое и разностороннее освещение в монографии Л.П.Казанцевой “Автор в музыкальном содержании” (1998) [88]. Впервые авторское начало было представлено как феномен культуры и исторически эволюционирующий “компонент музыкального содержания” (Л.П.Казанцева). Весьма ценным видится рассмотрение категории автора с точки зрения обнаружения его в структуре содержания, многоликость его проникновения не только в интонацию, но и в самые крупные его пласти – художественный образ, тему, идею. Таким образом, весомое начало выходу музыказнания в систему музыкальной поэтики в рассмотрении категории автора было положено.

¹² Таким образом, учитывается активная позиция исполнителя (слушателя), его отношение, предполагающее определенную степень понимания, причем, глубина понимания рассматривается одним из “высших критериев в гуманитарном познании” [36, с. 324]. “Понимающий неизбежно становится *третим* в диалоге” автора и героя, который мыслится гораздо шире диалогической речи в узком смысле слова [там же, с. 322]. Безусловно, диалог данного уровня служит активным средством наращивания содержания. Тем более что исполнителю потребуется не только понять, но и донести понятое до слушателей.

¹³ По утверждению Ю.М.Лотмана, “значимо только то, что имеет антитезу” [134, с. 252].

Описание персонажа как категории музыкальной поэтики в общеэстетическом ракурсе осуществила в диссертационном исследовании В.И.Немковская¹⁴. На материале инструментальной музыки Барокко (жанр *Concerto grosso*) и последней трети XX века (обозначенной как “необарокко”) были выделены “персонажные формы видения человека” (сюжетный и портретный). Таким образом, автор поставила целью преодолеть метафоризм в отношении категорий поэтики и “способствовать процессу формирования теории музыкальной поэтики”. Однако в качестве атрибутов персонажа, с помощью которых предполагалось выявлять его “музыкальную предметность”, автор предложила “дифференциальные признаки”, основу которых составляют отнюдь не интонационная лексика, формирующая музыкальную тему и образующая основу любого текста как речевого высказывания. По мнению В.И.Немковской, эффект персонификации создают приемы диалогического пространственного сопоставления – некие “интонационно-фактурные построения”, “увидеть за которыми сам персонаж и есть задание для слушателя”. Иными словами, в отношении категорий музыкальной поэтики опять предлагаются способы интуитивно-чувственного познания. При этом в число основных категорий музыкальной поэтики автор диссертации, помимо персонажа, включает “лирического героя”, “рассказчика”, “образ автора”, “образ реципиента”. Однако категория героя как необходимая принадлежность содержания любого художественного произведения вообще не упоминается.

Изучение лексического аспекта как способа репрезентации категорий поэтики в музыкальном тексте выдвигается в качестве приоритетного направления в деятельности Лаборатории музыкальной семантики (указанная задача является основной и для данного исследования)¹⁵. Поскольку образную систему композитора нельзя интерпретировать только на основе

¹⁴ См.: Немковская В.И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2002. – 24 с.

¹⁵ См.: Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) [240].

грамматики и формальных структур (они не составляют существа интертекстуальности как семантической категории), в поле зрения исследования попадают крупные сегменты текста – смысловые структуры (синтагмы), ориентирующие восприятие на определение границ и смысловых рамок в развертывании музыкального содержания. Системному анализу подвергаются различные типы клавирного текста – барочный, классический, романтический (вплоть до XX века). В связи с этим актуальность получает расшифровка таких смыслообразующих структур, как герой, персонаж, образ, сюжет, диалог, сцена [об этом также см.: 3; 27; 31; 65; 99; 120; 233; 244]. Таким образом, интертекстуальный подход, нашедший опору в музыкальной лексикографии, открывает путь к адекватному описанию и интерпретации содержания. Так, интонационная лексика явилась предметом диссертационного исследования Д.И.Баязитовой [39]. На примере пьес детского фортепианного репертуара были рассмотрены художественные возможности интонационной лексики как совокупности семантических фигур, клише и знаков-образов. Интонационная лексика различной этимологии была предложена в качестве атрибутов героя как смысловой структуры музыкального текста. Иными словами, возникает реальная возможность *выявить и учесть структурно* факт присутствия героя в тексте.

Как отмечалось выше, до сих пор категория герой в музыказнании не рассматривалась. На наш взгляд, этому способствовало несколько причин.

Одной из них явился указанный выше субъектный синкретизм, наблюдаемый в отношении категорий, репрезентирующих человека в музыке. Другой причиной послужил тот факт, что идентифицировать (обнаружить) эту категорию поэтики можно только в опоре на интонационную лексику, репрезентирующую героя как речевого субъекта, высказывание которого структурно представлено в музыкальном тексте. Поэтому, по всей вероятности, героя еще не успели “разглядеть” в тексте – методология целостного анализа и концепция выразительных средств музыки не дают такой возможности. Между тем, эта категория самым очевидным

образом и в различных вариантах широко представлена в детской музыке. Как показали наблюдения, этот *самостоятельный* пласт музыки, возникший, как известно, во второй половине XIX века, достиг своего пика в демонстрации субъектной избыточности в XX веке. К настоящему времени детская музыка сформировалась в фортепианный репертуар, вобравший в себя не только прошедшие проверку временем классические произведения, но и многочисленные образцы современной музыки. Несмотря на свою кажущуюся простоту, детский фортепианный репертуар остается во многом *terra incognita*. Исследователи незаслуженно мало уделяют ему внимания – считается, что это всего лишь дидактический материал, предназначенный для “внутреннего” пользования, некий “<...> суррогат так называемой облегченной, детской музыки. Последняя, конечно, может быть и изобразительной, и забавной, но она чаще всего уступает “большой” музыке по силе сенсорного воздействия на перцептивную систему ребенка” [97, с. 176]). Тем не менее, детская тема постепенно становится предметом внимания теоретического исследования. Так, например, детской теме в русской музыке XIX века посвящено исследование О.М.Сорокиной [195]. В данной работе детская музыка рассматривается как целостное явление отечественной культуры. При этом автор специально исследует два понятия – *о детях* и *для детей* и ставит проблему специфики детской образности, решая ее с позиций концепции выразительных средств музыки. Делая обзор тематических предпочтений, обозначившихся в русской музыке XIX века, автор диссертации сосредотачивает свое внимание на эстетических областях музыки, представляя их как фольклорную, духовно-этическую, скерцозно-игровую, эмоционально-психологическую и музыку, связанную с образами природы. Между тем, содержание пьес детского фортепианного репертуара можно описать с точки зрения категорий музыкальной поэтики, презентирующих человека в художественном целом произведения (героя и автора). Как показали исследования, музыкальный герой – не виртуальная абстракция, а вполне конкретная, то есть выявляемая путем семантического

анализа, смысловая структура, в которой человек может быть в равной мере заявлен и как биологически конкретное существо, и как социально-конкретная личность [150, с. 43]. Более того, пьесы детского репертуара способны продемонстрировать нам героя как антропоморфное существо, обладающее биологически и характеристически конкретными признаками человека (сказочный, либо литературный персонаж).

Основная категория исследования – герой – предстает в нашем тексте в следующих модификациях: 1) *персонифицированный герой* как главное действующее лицо (личность), обнаруживающее себя в предметном действии; 2) *неперсонифицированный герой* (*лирический герой* в том числе); 3) *рассказчик* (автор в статусе героя как субъект речевого высказывания, осуществляющий оценочную функцию). Заголовок как вербальный компонент музыкального текста участвует в атрибутировании героя¹⁶.

Герой и персонаж специально не дифференцируются (под персонажем, регламентированным сюжетом литературного произведения, мы понимаем героя конкретного произведения, приобретающего свое имя и характеристику за пределами музыкального текста).

Каждая из указанных категорий присутствует в тексте как речевой субъект (он наделяется собственной интонационной лексикой различной этимологии), чье высказывание дается в виде *прямой речи, диалога (полилога), монолога*.

Тексты пьес детского репертуара часто представляют собой сложные структурно-семантические образования, репрезентирующие *диалогические модели*. Указанные коммуникативные ситуации различаются по лексическому составу: *речевые, театральные, музыкальные, пластические*, которые, между тем, часто присутствуют в комбинированных вариантах.

Содержание фортепианных пьес детского репертуара отличается строгой упорядоченностью конструкции и взаимообусловленностью составляющих его структурных элементов. В этом смысле, возникает образная аналогия

¹⁶ См. о заголовке: [40; 89].

музыкальной миниатюры со стихотворением, в котором “замкнуто пространство, как в карате бриллианта” (О.Мандельштам)¹⁷.

Структурное обозначение категорий, представляющих образ человека в художественном целом произведения, дает возможность осуществлять сегментацию содержательно-смысовых структур, минуя ориентацию на синтаксические структуры (на которых зачастую “останавливается” традиционный анализ при попытке выявления содержательного слоя музыкального произведения). Более того, семантический анализ позволяет обнаружить в тексте “скрытых” героев. В процессе работы над указанными текстовыми моделями начинающий исполнитель под руководством педагога будет осуществлять конкретные режиссерские задачи осмыслинного интонирования – создавать вторичный (исполнительский) текст. Такого рода формы творческого взаимодействия с музыкальным текстом, по всей вероятности, помогут ученику целенаправленно и в короткое время освоить навыки понимания и произнесения художественной музыкальной речи. При этом подходы к исполнительскому искусству начнут приобретать новые свойства, сближающие деятельность исполнителя с деятельностью драматического актера¹⁸.

Таким образом, **целью** диссертационного исследования является обоснование статуса героя как категории музыкальной поэтики и его роли в смысловой организации текста на примере пьес детского фортепианного репертуара.

Объектом исследования избрана категория героя, понимаемая как структурно-семантическое образование и имеющая определенные признаки в музыкальном тексте.

¹⁷ Цит. по: [62, с. 332].

¹⁸ Прототип заданий и упражнений по осмыслинному интонированию на сюжетно-образной основе находим у С.И.Савшинского. См.: Савшинский С.И. О работе с музыкально одаренными детьми [186]; Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением [187].

Предметом исследования явились структурные признаки героя, способы их введения в музыкальный текст и их отражение в музыкальной лексикографии.

Учитывая вышесказанное, в работе выдвигаются следующие **задачи**:

- обозначить основные признаки героя как смысловой структуры музыкального текста;
- классифицировать атрибутивные признаки героя;
- выявить ситуативные признаки героя (временные и пространственные параметры его характеристики);
- систематизировать способы введения героя в текст (прямая речь, диалог (полилог), монолог);
- исследовать механизмы олицетворения героев;
- рассмотреть роль заголовка (верbalного компонента музыкального текста) в идентификации героя.

Методологической базой диссертации явились труды лингвистов и музыковедов в области семиотического подхода: структурно-семиотический анализ художественного текста (М.М.Бахтин, Ю.М.Лотман), теория музыкального текста (М.Г.Арановский), семантический анализ музыкальной темы (Л.Н.Шаймухаметова), теория музыкальных значений и их лексикография (И.В.Алексеева, А.И.Асфандьярова, П.В.Кириченко, В.В.Медушевский, Г.Р.Тараева, В.Н.Холопова, Л.Н.Шаймухаметова), труды Лаборатории музыкальной семантики¹⁹.

Источниковедческую базу диссертационного исследования составили труды ведущих музыковедов по вопросам теории музыкального тематизма и мелодики (В.Б.Валькова, М.П.Папуш, Е.А.Ручьевская, В.Н.Холопова), теории музыкального языка и речи (М.Г.Арановский, Б.В.Асафьев, М.Ш.Бонфельд, Ю.Г.Кон, В.В.Медушевский, М.К.Михайлов, Е.В.Назайкинский, В.А.Цуккерман, В.Н.Холопова, Б.Л.Яворский). Другим

¹⁹ См.: аннотированный библиографический указатель: Лаборатория музыкальной семантики / Научная библиотека УГАИ. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Уфа, 2007.

необходимым источником исследования явились публикации, посвященные теории музыкального содержания (В.Н.Холопова, А.Ю.Кудряшов, Л.П.Казанцева), которая рассматривает проблемы постижения смысла музыкального произведения с различных точек зрения²⁰. (На сегодняшний день обозначились несколько приоритетных направлений, сосредоточенных, главным образом, в Москве, Астрахани, Уфе и Ростове-на-Дону²¹, демонстрирующих концептуальность и стремление к формированию научных школ в рамках избранного направления.)

Методология и терминологический аппарат диссертации складывались в тесной связи с литературоведческими и искусствоведческими исследованиями в области исторической и теоретической поэтики, а также трудами, посвященными проблемам воплощения образа человека в произведении искусства и вопросам сюжетологии (В.С.Барахов [32], М.М.Бахтин [36; 37; 38], А.Н.Веселовский [53], Л.Я.Гинзбург [61; 62; 63], Н.А.Дмитриева [70], Л.С.Зингер [84], Б.О.Корман [112], Д.С.Лихачев [128], А.Ф.Лосев [131], Ю.М.Лотман [133; 134; 135], Ю.Н.Тынянов [203], Б.А.Успенский [205], В.В.Федоров [206], О.М.Фрейденберг [211]).

Для описания категории героя как содержательно-смысловой структуры музыкального текста потребовалось обратиться к терминологическому аппарату, разработанному в Лаборатории музыкальной семантики (лексикография, семантическая фигура, интонационная лексика, ключевая интонация, реплика, диалог, сюжетно-ситуативный знак)²².

Материалом исследования стали пьесы детского фортепианного репертуара. В список рассмотренных изданий вошли, главным образом,

²⁰ См: Теория музыкального содержания как наука [216]; Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания [91].

²¹ Начиная с 2000 года, регулярно проводятся Всероссийские научно-практические конференции, посвященные обсуждению различных аспектов содержания музыкального произведения (Москва, 4-5 декабря 2000 г.; Астрахань, 3-5 декабря 2002 г.; Уфа, 26-29 апреля 2004 г.; Ростов-на-Дону, 18-20 декабря 2006 г.).

²² См.: Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004 г. / Отв. ред.-сост. Л.Н.Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ. – 620 с., нот.

академические учебные пособия, хрестоматии, сборники фортепианных пьес, получившие широкое распространение в педагогической практике; кроме того, был осуществлен семантический анализ ряда авторских сборников: Б.Бартока [17], Г.Галынина [24], Д.Кабалевского [38], Р.Леденева [41; 42; 43; 44; 45; 46], С.Прокофьева [69], Г.Свиридова [91; 92; 93], Э.Сигмейстера [94], Н.Сидельникова [95; 96], С.Слонимского [97; 98], Э.Тамберга [108], А.Хачатуряна [123], П.Чайковского [136], Д.Шостаковича [143], Р.Шумана [144; 145; 148] и др. (нотография в количестве 148 наименований прилагается).

В процессе работы над материалом исследования привлекались издания, посвященные исполнительской проблематике, включая монографии исполнителей-педагогов и теоретиков пианизма (Л.А.Баренбойм [33], Д.Д.Благой [43; 44; 45], Л.Е.Гаккель [58; 60], Н.А.Копчевский [108; 109; 110], А.Корто [114], Е.Я.Либерман [126; 127], Н.И.Мельникова [152], В.А.Натансон [164], Г.Г.Нейгауз [166], С.И.Савшинский [186; 187], С.Е.Файнберг [210]).

Специально изучались разработки Лаборатории музыкальной семантики, посвященные адаптации семантического метода к учебному процессу [207; 234; 243; 245; 246]

Диссертация не является методической работой; исследование осуществляется в контексте музыковедческой теории музыкального текста. В ходе работы потребовалось проводить семантический анализ музыкального текста с целью реконструкции первоначального композиторского текста и выявления редакторских наслойений.

Апробация диссертации. Результаты исследования неоднократно обсуждались в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Отдельные положения диссертации докладывались (с проведением мастер-классов) и обсуждались на международных, всероссийских и региональных научно-практических конференциях в Астрахани, Магнитогорске, Ростове-на-Дону, Салавате,

Уфе. Из последних – доклад и мастер–класс “Ролевая игра в классе фортепиано” в Салавате (Всероссийская научно–практическая конференция “Современные технологии в преподавании музыкально–теоретических дисциплин в образовательных учреждениях культуры и искусства”, 18–20 февраля 2008 года).

По материалам диссертационного исследования подготовлено учебно–методическое пособие “Пианист–режиссер”, куда вошли (помимо собранных в хрестоматию нотных примеров) разработки ролевых игр, исполнительских сценариев, творческие задания по сюжетно–образному интонированию в процессе обучения игре на фортепиано (для млад. и сред. классов ДМШ. Уфа, 2009).

Структура диссертации. Исследование содержит введение, три главы, заключение, список литературы, нотографию и нотное приложение.

Глава I “**Признаки героя и его идентификация в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара**” состоит из двух разделов (§ 1 “*O репрезентации героя в музыкальном тексте (к разработке проблемы)*” и § 2 “*Заголовок как смысловая структура музыкального текста*”) и дает характеристику героя как конститутивной принадлежности музыкального текста, имеющей свою структуру, а также рассматривает роль заголовка в идентификации героя. Глава II “**Атрибутивные и ситуативные признаки героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара**” также содержит два раздела (§ 1 “*Герой и его атрибутивные признаки*” и § 2 “*Герой и его ситуативные признаки*”) и посвящена задаче выявления смысловых структур, участвующих в экспонировании героя, осуществляющего предметное действие. Герой, обнаруживающий себя в предметном действии, способен репрезентироваться как конкретное существо, обладающее биологическими и социальными признаками. В § 1 исследуется лексикография героя, участвующая в атрибутировании данной категории. Изучается лексика речевой и двигательно–пластической этимологии и их роль в атрибутировании героя. Отдельно рассматриваются

атрибутивные признаки олицетворенных героев. В § 2 представлены ситуативные признаки и сюжетно-ситуативные знаки. В нем описываются ситуативные признаки героя, обнаруживаемые при реализации ситуативного действия, а также пространственные и временные характеристики героя в музыкальном тексте. Ситуативные признаки-репрезентанты героя, сюжетно-ситуативные знаки обозначают действительность героя и временные параметры. Поэтому одновременно с интонационной лексикой героя рассматривается проблема внутреннего мира произведения, определяемая контекстными моментами (“пространство–время” героя).

В Главе III “Способы введения героя в текст пьес детского фортепианного репертуара” рассматриваются персонифицированный (§ 1) и неперсонифицированный герой (§ 2). Здесь описаны коммуникативные модели, содержащие диалог автора и героя (в нем герой, осуществляющий ситуативное действие, обнаруживает себя в прямой речи), полилог и монологическое высказывание неперсонифицированного героя. Показаны диалоги (полилоги) различного наклонения. Рассмотрены модификации монолога неперсонифицированного героя. В § 1 специально рассматриваются способы введения в текст олицетворенного героя.