

Уфимская государственная академия искусств
имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

На правах рукописи

Баязитова
Дина Ишбулдыевна

**Интонационная лексика в содержании
произведений детского фортепианного репертуара**

17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор Л. Н. Шаймухаметова

Уфа – 2008

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА МОТОРНО- ДВИГАТЕЛЬНОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В ТЕКСТЕ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА.....	16
§ 1. Интонационная лексика моторно-двигательного происхождения.....	16
§ 2. Интонационная лексика пластического происхождения.....	46
ГЛАВА II. ЗНАКИ-ОБРАЗЫ РЕЧЕВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.....	70
§ 1. Интонационная лексика речевой этимологии	70
§ 2. Звуковые эквиваленты образов олицетворенных героев.....	77
ГЛАВА III. ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА СИГНАЛЬНОЙ ЭТИМОЛОГИИ.....	82
§ 1. Фанфары.....	83
§ 2. Роговые сигналы.....	90
§ 3. Колокольные звоны.....	101
ГЛАВА IV. ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА СЦЕН И СЮЖЕТОВ МУЗИЦИРОВАНИЯ.....	108
§ 1. Знаки-образы музыкальных инструментов.....	108
§ 2. Сюжетно-ситуативные знаки ансамблевого музицирования.....	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	140
ЛИТЕРАТУРА.....	145
НОТОГРАФИЯ.....	157
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ.....	164

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертация находится в русле исследований, посвящённых изучению функционирования семантических фигур в контексте музыкальной темы. В работе продолжена традиция изучения их роли в механизме порождения смысла музыкальных текстов. Исследование смысловой организации музыкального текста невозможно без обращения к основополагающему понятию семантического анализа – *интонационной лексики*, суммирующему представления об интонационном словаре композитора и созданного им произведения. На материале произведений фортепианного репертуара начальных классов ДМШ исследуется лексикография¹ наиболее распространенных семантических фигур и их роль в расшифровке содержания авторского текста.

Содержание музыкального произведения как сложное многоуровневое образование подразумевает множество подходов к его изучению. Каждый этап времени в этом изучении выдвигает и решает собственные приоритетные задачи. Отечественное музыкознание имеет давнюю традицию понимания музыкального искусства как языка. Так, С. Серов писал, что «музыка – это язык чувств, переживаний, настроений». Б. Асафьев в начале прошлого века утверждал: «Музыка – искусство интонируемого смысла». Б. Яворский провозглашал идеи «мыслящего слуха». Но, несмотря на повсеместное распространение термина «музыкальный язык», до конца XX века представление о нем носило, скорее, метафорический характер. На сегодняшний день в трактовке термина обозначилась основная дефиниция: «музыка как язык» и «язык музыки». В первом случае музыка рассматривается как семиотический объект, во втором подчёркивается информативная и коммуникативная природа музыкального искусства.

¹ Под лексикографией понимаются графические эквиваленты знаковых структур музыкального текста, отражающие смысловые процессы и определенные фазы развития содержательной логики музыкального произведения.

Признание за музыкой статуса языка и речи по-прежнему позволяет решать многие проблемы музыкознания. К одной из таких актуальнейших проблем принадлежат вопросы теории и практики творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом. Суть данной проблемы заключается в том, что при безоговорочном приоритете содержания относительно принятой в отечественном музыкознании дихотомии «содержание-форма» наиболее изученной оказывается форма. В данном случае форма понимается в широком смысле: она включает в себя учения о гармонии, полифонии, мелодике, ритмике, композиции произведения. Названные учения получили широко разработанный понятийный аппарат и прочно утвердившуюся методологию исследования, в результате чего достижения отечественного музыкознания приобрели повсеместное признание. В то же время ориентированность полученных знаний на грамматические составляющие музыкального текста привела к тому, что исполнительская практика и наука о музыке оказались дистанцированными друг от друга².

Отсутствие разработанной системы понятий, категорий, предназначенных для анализа содержания, до недавнего времени не позволяло судить о его глубинной логике, так как изучение грамматических и синтаксических норм языка (интервалов, аккордов и формообразующих конструкций) не могло быть базой для составления объективного и грамотного мнения об образно-содержательном аспекте произведения. Но исполнительская практика не может существовать без выявления содержания, поэтому мнение о нем составляется либо на уровне интуитивных находок, либо ссылками на авторитетные высказывания выдающихся мастеров фортепианного искусства. Степень адекватности интуитивных предположений авторскому замыслу находится в прямой

² Подробно об этом: Холопова В. Н. Музыкальное содержание: Зов культуры – Наука – Педагогика [102, С. 43-41]; Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука [106, С. 15-24]; Казанцева Л. П. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории [46, С. 25-30]; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) [124, С. 31-43].

зависимости от личных качеств музыканта: чем «выше» исполнитель, тем убедительнее выглядит его версия. В музыковедении же анализ содержания принимает вид художественного его описания, без конкретизации и расшифровки смысловых структур³.

Особенно важным представляется применение техники семантического анализа на самых ранних этапах знакомства учащихся с музыкальным искусством, так как именно в это время непонимание смысла произведений способно привести в будущем к пассивной позиции музыканта в создании исполнительских решений. Процедура трактовки содержания часто сводится к копированию, воспроизведению версии, созданной педагогом. Применение техники семантического анализа позволяет предложить начинающему пианисту надёжный инструмент для совместного с учителем поиска интерпретаций образно-смысловой стороны произведения. Разработка категорий содержания как инструмента его описания и поиск специфических для музыки методов анализа являются важнейшими задачами современного музыкознания таким образом и по этой причине. О том, что форма и содержание требуют отдельных категорий как предмета исследований, упоминалось уже в трудах Л. А. Мазеля. Он призывал к сближению теоретического музыкознания и эстетики, преодолению разрыва между техническими и художественными характеристиками музыкального произведения. Примечательна высказанная им мысль о необходимости разделения методов анализа: методы, выработанные в практике анализа музыкальных форм, не могут служить инструментом анализа музыкального содержания. К важнейшим перспективам преодоления узкограмматического подхода в музыкознании

³ Этой проблеме посвящены диссертации, выполненные в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств: Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: дис. ... док. искусствоведения. Уфа, 2006; Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII в.в.): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2002; Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2003; Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2005.

он относил семиотический подход [67]. Некоторые исследователи утверждают, что семиотический подход и семиотика в целом являются посредниками между традиционными дисциплинами и новыми подходами – прагматическим, деятельностным, коммуникационным. «С одной стороны, семиотический подход призван удержать ряд особенностей традиционных дисциплин, (...) с другой – соединить эти планы с употреблением (знаний, языковых выражений), деятельностью, коммуникацией» [87, с. 25]. Данная позиция представляется справедливой и по отношению к музыкознанию: применение семиотического подхода в исследованиях музыкального текста способно разрешить противоречия, образовавшиеся во взаимоотношениях науки и исполнительской практики.

Особенно важным для разработки содержательного аспекта музыкальных произведений стало понятие *текста*, применяемое в литературоведении, лингвистике, семиотике. Текст предстает в современных исследованиях как объект культуры, имеющий сложную многоуровневую организацию и тесно связанный с личностью его создателя и адресатом. Музыкальное произведение обрело статус текста в контексте исследований М. Г. Арановского. Он ввел дефиницию «музыкальный текст» и «нотный текст». В отличие от нотного текста в музыкальном тексте анализируются содержательные аспекты произведения [5].

В исследованиях Лаборатории музыкальной семантики, посвящённых проблеме «Музыкальный текст и исполнитель», смысловая организация музыкальных произведений представлена в теоретических и прикладных разработках, благодаря которым конкретизация семиотического подхода применительно к музыкальному тексту стала научным фактом⁴.

⁴ Лаборатория музыкальной семантики открыта в Уфимской государственной академии искусств в 2001 г. Научный руководитель лаборатории – доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова. В русле семиотического подхода на основе применения разработанной автором техники семантического анализа было подготовлено 7 кандидатских, 2 докторских диссертации, издано 9 монографий, 12 сборников статей. С 2008 г. ежеквартально выпускается Научно-методический вестник Лаборатории «Креативное обучение в ДМШ» как приложение к российскому журналу «Проблемы музыкальной науки».

Одной из первых категорий отечественного музыкознания, применяющихся по отношению к музыкальному содержанию, стал, как известно, термин «драматургия», который получил широкое распространение в теории и практике, будучи связанным с методологией целостного анализа. Однако он использовался одновременно для описания и формы, и содержания музыкального произведения и поэтому имел расплывчатые границы, смысл которых не был достаточно точно определён. Так, драматургия толковалась как средство организации тонального, тембрового, симфонического, фактурного, оркестрового, сонатного и других планов произведения. По этой причине нередко обращалось внимание на некорректность его применения в музыкознании (к примеру, об этом писала Т. Ю. Чернова [110]).

В современной науке эта категория по-прежнему часто применяется, но исследуется отдельно от категорий поэтики и описывается через абстрактные понятия *количества действующих сил и их качества*, а также с точки зрения *развития процесса*, результативности преобразований, что также не противоречит позициям целостного анализа [35].

Современные исследователи наделяют это понятие индивидуальным смыслом в контексте новых теорий, включая их в систему понятий, образующих иерархию. В. Н. Холопова различает такие важные виды драматургии, как *монодраматургия, конфликтная, бесконфликтная и параллельная драматургия* [104]. Л. П. Казанцева выделяет и описывает *сюжетный, медитативный и монтажный типы драматургии* [41]. *Персонажная интонация и персонажная драматургия* стали предметом исследований В. В. Медушевского [66, 67].

В музыкальном содержании можно выявить ряд приоритетных категорий, позволяющих вести адекватное описание музыкального текста. Это категории *темы, сюжета, образа, персонажа, героя*, применимые к анализу как вокального, так и инструментального текста.

Одной из главных категорий, конкретизирующих музыкальное содержание, является *тема*. В классических определениях музыкознания (Л. А. Мазель, Ю. Н. Тюлин, Е. А. Ручьевская, В. Н. Холопова), а также во множестве учебных пособий музыкальная тема рассматривается преимущественно с синтаксических позиций. Исключение составляет теория тематизма В. Н. Холоповой, значительно расширяющая горизонты художественной оценки явления [107]. Тему как категорию музыкального содержания рассматривает Л. П. Казанцева [43]. Иначе говоря, современным музыкознанием этот феномен рассматривается не только в синтаксическом, но и в общеэстетическом, а также в содержательном аспектах, поскольку тема, по определению М. Г. Арановского, является «объектом повышенной семантической концентрации».

В последнее время диапазон понимания темы как носителя музыкального образа значительно расширился⁵. И если ранее их связь провозглашалась декларативно, то сейчас уже исследованы механизмы воплощения в музыкальной теме предметного мира и человека, отработана техника семантического анализа. В расшифровке музыкального содержания на разных уровнях его иерархии, в том числе, в контексте категорий музыкальной поэтики – герой, персонаж, сюжет и образ – большое значение имеют устойчивые обороты с закрепленными значениями, репрезентирующие названные категории через смысловые структуры музыкального текста.

В настоящей работе автор опирается на концепцию «мигрирующих интонационных формул» и теорию значений, разработанную Л. Н. Шаймухаметовой. Согласно авторской концепции, важнейшие свойства этих структур выражаются через основную пару понятий -

⁵ В разработке проблем музыкального содержания обозначились три научные школы, географическими центрами которых являются Москва, Астрахань и Уфа. В их основе лежат концепции, разработанные В. Н. Холоповой, Л. П. Казанцевой, Л. Н. Шаймухаметовой. Появились первые обзоры названного направления и попытки сформировать оценочные позиции (см., к примеру [77; 89]).

«семантическая фигура» и «лексема», обладающих свойством переходить из текста в текст (мигрировать) с сохранением устойчивой связи музыкальных структур с образом. Семантическая фигура («мигрирующая интонационная формула») способна формировать первичные, накапливать вторичные значения и взаимодействовать с контекстом. Лексема является инвариантом – не изменяющейся частью семантических фигур. Из этого следует, что семантическая фигура обладает свойством поливариантности, и хотя неизменно узнается, всё же в каждом конкретном тексте имеет свой собственный индивидуальный смысл [112]. В контексте конкретных музыкальных текстов, согласно концепции автора, также происходит постоянное преобразование семантических фигур, обрастание их «вторичными художественными значениями». Такое преобразование осуществляется в результате воздействия внешних по отношению к знаку регуляторов – темпа, динамики, регистра, лада, тембра, артикуляции [114].

Однако в настоящем исследовании выявилась необходимость дальнейшей дифференциации понятий, которые подразделяются на *семантические фигуры, клише и кочующие знаки-образы*. Они подчиняются единым закономерностям функционирования в тексте и имеют внетекстовую и внутритекстовую этимологию. Наряду с семантической фигурой в текстах часто встречаются развернутые стереотипные образования в виде *клише*, выполняющие фразеологическую функцию. *Клише* может содержать характерные для звучания музыкального инструмента ритмические, тембровые или артикуляционные особенности. Под *знаком-образом* понимается лексическая единица, в которой сформированные внутри текста связи семантической фигуры с контекстом приобрели устойчивый характер благодаря частому повтору. Центральным в диссертации является понятие *интонационной лексики*, подразумевающее разномасштабную совокупность интонационных оборотов с закрепленными

значениями. Способ нотной фиксации лексических структур в музыкальном тексте мы обозначаем термином – *лексикография*⁶.

Изучение *интонационной лексики* фортепианных произведений детского репертуара опирается в диссертации на общую теорию музыкальных значений, что позволило воспользоваться известной группировкой выявленных ранее семантических фигур. К ним относятся семантические фигуры *пластического, речевого происхождения, знаки-образы музыкальных инструментов, ансамблевого музицирования и звуковые сигналы* [114]⁷. В то же время, в ходе анализа смысловой организации пьес детского фортепианного репертуара обнаружены, систематизированы и описаны семантические фигуры, специфичные именно для детской музыки. К таким относятся семантические фигуры *шага, бега, прыжка, качания, скольжения, скáчки*. Эти фигуры в текстах детских произведений выполняют различные функции и имеют достаточно широкий семантический диапазон. Так, они могут воплощать характер, возраст, пол человека, характер в ситуации (знак героя или персонажа), олицетворять образы птиц и животных в их фольклорных, сказочных и других детских представлениях. Фигуры моторно-двигательного происхождения обозначают героя в действии, героя в коммуникативных ситуациях. Часто они выполняют функцию ситуативного знака, указывающего на место действия героя, а также участвуют в сюжетном развертывании как элемент музыкальной речи.

Широкое распространение в детской музыке получили *клише* и *знаки-образы* ударных, струнных, деревянно-духовых, в том числе и русских народных инструментов – гармошек, балалаек, гуслей. Знаки-образы часто репрезентируют типичные ситуации и сюжеты, способные указать на социальную и национальную принадлежность героев, участвующих в

⁶ На формирование музыкальной лексикологии как научной области указывает М. Г. Арановский в книге «Музыкальный текст. Структура и свойства» [5, С. 68].

⁷ См. об этом: Лаборатория музыкальной семантики. Аннотированный библиографический указатель. Уфа, 2004.

развертывании сюжета, их возраст, количество; также и на исполнительские особенности звукоизвлечения на различных музыкальных инструментах. Так, в исследовании на примере «знака бурдона» будут показаны его многообразные семантические функции в текстах детских фортепианных произведений. Он является знаком народных инструментов и их групп, принадлежащих самым разным национальным культурам. В конкретных текстах «знак бурдона» выступает в роли сюжетного или ситуативного знака, а также имеет грамматическую функцию.

Детская музыка редко становится областью поиска языковых средств. Композиторы чаще всего обращаются к уже откристаллизовавшимся интонациям, но возрастные особенности мышления детей диктуют выбор приоритетной для их восприятия интонационной лексики.

Новый подход к работе с музыкальным текстом через анализ лексикографии его смысловых структур даёт возможность адекватной расшифровки текста начинающим исполнителем под руководством педагога, что обеспечивает понимание содержания произведения и его грамотную исполнительскую интерпретацию.

Целью работы является определение художественных возможностей интонационной лексики как совокупности *семантических фигур, клише и знаков-образов* и их роли в содержательной структуре музыкальных произведений детского фортепианного репертуара.

Объектом исследования стала смысловая организация тематизма пьес детского фортепианного репертуара. *Предметом* исследования послужила интонационная лексика различной этимологии, встречающаяся в пьесах детского фортепианного репертуара.

В связи с заявленной целью определены следующие *задачи*:

- выявить в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара разных жанров и стилей семантические фигуры различной этимологии;

- систематизировать фигуры по группам и описать их структуру и свойства;
- исследовать семантические ситуации смысловых и структурных преобразований семантических фигур в контексте произведений;
- выявить механизмы связи прямых и переносных значений семантических фигур с категориями музыкальной поэтики (герой, персонаж, сюжет, образ);
- определить семантические функции знака в тексте произведений детского фортепианного репертуара;
- обобщить художественные возможности интонационной лексики (семантических фигур, клише и знаков-образов).

Методологическую базу составил семиотический подход, конкретизированный в изучении музыки как вида искусства в трудах М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда, Л. П. Казанцевой, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и разработках научных сотрудников Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств: И. В. Алексеевой, А. И. Асфандьяровой, Н. Ф. Гариповой, П. В. Кириченко, И. М. Кривошей, Н. М. Кузнецовой, Е. В. Гордеевой, Р. М. Байкиевой. Аналитические процедуры исследования интонационной лексики опираются на концепцию и технологию семантического анализа Л.Н. Шаймухаметовой.

Источниковедческая база образована фундаментальными трудами, исследующими музыку с точки зрения специфики её как вида искусства (Б. В. Асафьев, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова), теории музыкального текста (М. Г. Арановский), теории музыкального языка (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Е. В. Назайкинский, М. Ш. Бонфельд), теории акустического текста (Т. И. Калужникова), музыкальной поэтики (Л. П. Казанцева, Л. Н. Шаймухаметова), теории музыкальных значений (Г. Р. Тараева, Л. Н. Шаймухаметова, И. В. Алексеева, А. И. Асфандьярова).

Материалом исследования стали произведения фортепианного репертуара начальных классов ДМШ. С точки зрения содержания и интонационной лексики были изучены произведения зарубежных и отечественных композиторов разных эпох и стилей. Было проанализировано несколько сот примеров из академических сборников пьес и хрестоматий для фортепиано, получивших широкое распространение в отечественном педагогическом репертуаре – таких, как «Школа игры на фортепиано» / под общ. ред. А. Николаева (в нескольких изданиях), «Альбом советской детской музыки» в 9 выпусках / сост. и пед. редакция А. Бакулова и К. Сорокина; сборники из серии «Библиотека юного пианиста»; «Фортепианная музыка для детей и юношества в 11 выпусках / сост. З. Виткинд; «Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано» для начальных классов ДМШ / сост. и ред. Н. Любомудровой; М. Соколова; «Маленькому виртуозу». Вып. 1-4 / сост. и пед. редакция А. Самонова и Б. Смолякова; «Фортепианная тетрадь юного музыканта. Вып. 1, 2» / сост. М. А. Глушенко и др.; а также авторские сборники: П. И. Чайковский «Детский альбом». М., 1978; Р. Шуман «Альбом для юношества». М., 1987; Э. Григ «Лирические пьесы». Киев, 1974; Р. Щедрин «Тетрадь для юношества»; «Детские альбомы» А. Гречанинова, Н. Ракова, В. Дьяченко, В. Цытовича, сборники пьес Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Гедике, В. Гаврилина, М. Шуха и др.; сонаты и сонатины В.-А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена; полифонические пьесы старинных композиторов.

В выборе материала учитывалось традиционное разделение программы ДМШ по фортепиано на пьесы, полифонические произведения и «крупную форму», так как в каждом разделе программы, построенной по жанрово-стилевому принципу, существуют тенденции, позволяющие говорить о приоритетных (но не исчерпывающих) группах семантических фигур. К примеру, в произведениях, написанных в старинных танцевальных жанрах и относящихся в школьном репертуаре к разряду полифонических,

наиболее широко представлена интонационная лексика пластической этимологии, а также знаки-образы сюжетов ансамблевого музицирования. Раздел программы «Пьесы», не ограниченный рамками конкретного стиля, содержит наибольшее количество семантических фигур и клише самого разного рода, что связано с многообразием тематики и индивидуальных авторских стилей⁸.

Вместе с тем, диссертация не является методической работой, а представляет собой исследование особенностей смысловой организации музыкального текста, которое ведется на уровне первичного авторского опуса. При этом второй текстовый слой – редакторский – специально не анализируется. Однако проводилась специальная работа по реконструкции первоначального композиторского текста. Последний освобождался от редакторских наслоений и восстанавливался с учетом вступительных статей и предисловий к сборникам и хрестоматиям, где были обозначены характер и степень редакторских изменений.

Обращение к *авторскому* тексту (а применительно к произведениям старых мастеров эпохи барокко – «старинному уртексту») представляется чрезвычайно важным и для исполнителя, и для педагога-практика, особенно в начальном периоде обучения музыкальному искусству. Грамотное взаимодействие с первичным уровнем смысловой организации текста является основанием для последующего создания самостоятельных исполнительских решений.

Апробация диссертации. По материалам диссертации издана брошюра «Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара» (Уфа, 2007), опубликована статья в российском журнале «Проблемы музыкальной науки», рекомендованном ВАК России - № 1(2) 2008 г., изданы статьи в сборниках, содержащих материалы международных и российских научно-практических конференций: «Музыкальное содержание: наука и педагогика». Уфа, 26-30 апреля 2004

⁸ Сочинения инструктивного характера (этюды) в диссертации не рассматривались.

года; «Исполнительское искусство на рубеже веков: музыка, театр, хореография». Тольятти, 7-9 декабря 2004 года; «Художественный текст. Автор и исполнитель». Уфа, 10 февраля 2006 года.

Структура диссертации. Работа включает введение, четыре главы, заключение, библиографический список, нотографию и нотное приложение.

Глава I «Интонационная лексика моторно-двигательного и пластического происхождения в тексте пьес детского фортепианного репертуара» состоит из двух разделов (§ 1 *«Интонационная лексика моторно-двигательного происхождения»* и § 2 *«Интонационная лексика пластического происхождения»*), посвященных исследованию структуры, свойств и функций семантических фигур, имеющих генетические источники в разных типах физических и танцевальных движений человека. Глава написана на материале учебно-педагогического репертуара из произведений авторов разных стилей и эпох.

В двух разделах **Главы II «Знаки-образы речевых коммуникаций»** (§ 1 *«Интонационная лексика речевой этимологии»* и § 2 *«Звуковые эквиваленты образов олицетворенных героев»*) изучаются структура и художественные возможности интонационной лексики речевой этимологии: образы речи (мольбы, жалобы, плача, восклицания, скороговорки и др.) и образы птиц и животных, которым в музыкальном тексте придается статус героя.

В **Главе III «Интонационная лексика сигнальной этимологии»** содержание трех параграфов составляет описание особенностей функционирования инвариантов и структурных разновидностей сигнальных интонаций – *фанфар* (§ 1), *роговых сигналов* (§ 2), *колокольных звонов* (§ 3).

Глава IV «Интонационная лексикография сцен и сюжетов музицирования» посвящена анализу структур и функций *клише, знаковых образов* музыкальных инструментов (§ 1) и сюжетно-ситуативных знаков

ансамблевого и оркестрового музицирования, которые присутствуют в тексте в качестве содержательной основы музыкального произведения как полиструктурного образования (§ 2).