

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ  
ЛАБОРАТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ**

**КИРИЧЕНКО**

**ПОЛИНА ВЛАДИМИРОВНА**

**СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ  
ИСПОЛНИТЕЛЯ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ  
(НА ПРИМЕРЕ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVII – XVIII ВВ.)**

**Д и с с е р т а ц и я**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения  
по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство»

*Научный руководитель*

доктор искусствоведения,

профессор *Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА*

УФА – 2002 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение .....	3
<b>Глава I. К проблеме семантической расшифровки тематизма старинных клавирных пьес западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв. ....</b>	<b>17</b>
§ 1. Семантика и структура двухголосной фактуры старинных клавирных произведений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв. ....	21
§ 2. Семантика и структура трех- и четырехголосной фактуры старинных клавирных произведений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв. ....	37
<b>Глава II. Интонационная лексика и артикуляция тематизма клавирных пьес в форме старинных танцев .....</b>	<b>53</b>
§ 1. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в тематизме клавирных сочинений барокко .....	53
§ 2. Образы музыкальных инструментов в тематизме клавирных сочинений барокко .....	68
<b>Глава III. Диалог как смысловая структура музыкального текста и его проявление в классической музыкальной теме .....</b>	<b>94</b>
§ 1. Интонационная лексика и сюжетные виды музыкального диалога в классической музыкальной теме .....	96
§ 2. Структура и функции музыкального орнамента в контексте сюжетных диалогов (на примере фортепианных сонат Й. Гайдна) ..	119
<b>Заключение .....</b>	<b>136</b>
<b>Литература .....</b>	<b>147</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Музыкальный текст и исполнитель – многоаспектная проблема, которая обрела свою специфику в условиях исполнительской и педагогической деятельности. В исполнительской практике, а также во всех звеньях образовательной системы – от ДМШ до вуза, сложился некий унифицированный стереотип взаимодействия музыканта с композиторским текстом, состоящий из набора умений, способов, методов преодоления *узкограмматических* и *технических* трудностей по его считыванию и расшифровке, в овладении приемами выразительного интонирования. Общеизвестно, что выработан целый арсенал средств: создана специфическая технология “разбора нотного текста”, основанная на традициях отечественного и зарубежного исполнительства, в которой учитываются, прежде всего, специфика и технические возможности инструментов, особенности фактурной адаптации, аппликатурные, артикуляционные и темброво-акустические реалии. Заданный стереотип направлен на единую и общую для всех музыкальных специальностей технологию работы с *нотным*, но не с *музыкальным* текстом, в то время как последний, с точки зрения современного теоретического музыкознания, представляет собой сложное, полифункциональное, системно построенное художественное явление, имеющее собственные смысловые структуры, автономную логику развития содержания [13: 31; 172; 188]. Техника анализа смысловых структур музыкального текста даст возможность исполнителю строить свои отношения с текстом более творчески и мобильно: уметь видеть, находить и расшифровывать содержательные сегменты текста, анализировать этимологию смысловых единиц, обнаруживать механизм связи темы с музыкальным образом, систему музыкальных значений в художественном контексте произведений разных стилей.

Однако "разбор" нотного текста и его "чтение" исполнителем опираются исключительно на обозначения грамматики и акустических параметров текста: тональность, размер, темп, знаки динамики и артикуляции и др. Фактурная морфология (двухстрочник) фортепианного произведения, к примеру, определяется технической адаптацией музыкального материала к возможностям фортепиано и рук пианиста-исполнителя. Обязательное распределение различных слоев фактуры между правой и левой руками приводит к схематизации "разбора", упрощенному пониманию смысловой организации музыкального произведения. Технический анализ и расшифровка нотного текста часто вступают в противоречие с содержательным анализом музыки, поскольку текст *музыкальный* построен с помощью смысловых, а не грамматических структур.

Взаимодействие исполнителя с *музыкальным текстом* на основе семантического анализа предполагает освоение текста произведения не только с грамматической стороны. Если грамматический "разбор" опирается преимущественно на внешнюю графику и морфологические структуры (тональный план, темп, метроритм, размер и т.д.), то главной задачей семантического анализа является определение *интонационной лексики* в ее взаимодействии с контекстом музыкальной темы, которая служит в этом случае предметом пристального внимания. Грамотный анализ обеспечивает выразительную и осмысленную исполнительскую артикуляцию.

Узкограмматическая и техническая ориентация в тексте имеет множество негативных следствий, о которых неоднократно упоминалось в печати, в особенности в связи с постановкой задач процесса обучения [40: 59; 74; 75; 80; 97]. Это – формирующаяся постепенно "стилевая глухота", неспособность молодого музыканта бегло читать текст и самостоятельно решать задачи его художественного анализа, привычка ставить

артикуляцию в зависимость от технических сторон организации нотного текста, либо целиком доверяться стихийной силе интуитивно-чувственного опыта. Исследования в области теории и истории исполнительства, а также отдельные статьи, высказывания и советы, принадлежащие выдающимся музыкантам, – И. Браудо, Я. Мильштейну, Г. Нейгаузу, Л. Ройзману, С. Савшинскому, С. Фейнбергу, и др., безусловно, оказывают свое воздействие на мышление обучающихся, однако ссылки на авторитеты, озвучиваемые педагогом на уроках чаще в форме цитат и афоризмов, не всегда способны раскрыть тайны анализа смысловой стороны произведения, научить ставить художественные задачи выше технических и со знанием дела и талантливо их исполнять.

Безусловно, личностная педагогика, основанная на образцах индивидуальных достижений мастера-исполнителя, выполняет и будет выполнять главную роль в искусстве: именно педагогические принципы и авторитет выдающихся творцов отечественной исполнительской школы создали мощные традиции в мировом музыкальном искусстве. Однако в условиях массового профессионального образования и широкого распространения деятельности музыканта-исполнителя, помимо столь необходимой личностной мотивации, нужна разработка технологий на основе объективного научного (а не только личного исполнительского и педагогического) опыта. Повышая требования к подготовленности исполнителей в области интерпретации музыкального текста, часто сам педагог обнаруживает беспомощность перед образно-художественной стороной музыки, неумение разобратся в содержании текста, обнаружить музыкально-содержательные структуры произведения. Важнейшим категориям – *идея, тема, сюжет, герой, персонаж, образ* – не уделяется должного внимания на собственно аналитическом уровне, что приводит к подмене содержания музыкального текста содержанием восприятия слушателя. Все это вполне очевидно – также, как и то, что в

академическом учебном процессе отсутствуют технологии расшифровки смысловых структур музыкального текста. Музыканты разных специальностей, к примеру, изучая теорию музыки и занимаясь общим для всех предметом фортепиано, считают знаки *нотного* текста, не вникая в суть и смысл расшифровки значений текста *музыкального*.

Вместе с тем, в академической науке проблема содержательного анализа музыки имеет уже достаточно высокий исследовательский статус, и ее результаты должны быть внедрены в учебную и исполнительскую практику.

Проблема интенсивно разрабатывалась с 70-х годов в контексте семиотического подхода к изучению специфики различных уровней организации языка и речи: *фонетического* (звук), *грамматического* (правила отношений между формально-логическими структурами), *синтаксического* (организация сегментов текста) и *семантического* (смысловые структуры, словарь устойчивых оборотов с закрепленными значениями).

В вопросах интерпретации музыкального текста и расшифровки смысловой стороны интонации приоритетное место принадлежит работам Б. В. Асафьева. Он впервые обнаружил в музыке явление "общеязыковых интонаций", придав им статус "общеязыковых выражений", "общеязыковых средств", коммуникативная роль которых в восприятии, благодаря работам названных выше музыковедов, ныне хорошо известна. Кроме того, традиция исследования "словаря музыкальных значений" (по М. Арановскому, - "музыкальной лексикографии") продолжена многими зарубежными и отечественными учеными (М. Букофцер, Я. Йиранек, Д. Кук, Б. Сабольчи, М. Арановский, И. Барсова, Ю. Кон, М. Михайлов, Г. Тараева, В. Холопова, Л. Шаймухаметова и др.). Проблеме связи темы с музыкальным образом через изучение специфики музыкального

интонирования также посвятили свои труды В.П.Бобровский, Л.А.Мазель, Е. А. Ручьевская, Ю. П. Тюлин, В. А. Цуккерман и другие исследователи.

Для определения круга вопросов, связанных с практической семантикой, на определенном этапе потребовалась кристаллизация новых методов анализа музыкального содержания и прежде всего – разработка *техники семантического анализа* музыкальной темы. Подобный метод и вызревающая в его русле *теория значений* получили достаточно широкое распространение в теории музыки и практике исполнительства. Он становится концептуальной основой обучения музыкальному языку и музыкальной речи, информация о нем содержится в ряде источников.<sup>1</sup>

В интересующем нас ракурсе изучения проблемы “музыкальный текст и исполнитель”, а также в контексте педагогической деятельности, семантический метод может помочь определиться в расшифровке словаря интонационной лексики – устойчивых оборотов с закрепленными предметно-образными значениями. Они имеют различное, в том числе, – внемузыкальное происхождение (к примеру, пластическое, сюжетно-образное, предметно-конкретное, вербально-речевое), и формируются в условиях ситуативно-сюжетных повторов для воплощения образов героев, персонажей, диалогов, сцен музицирования или танцевальных эпизодов.

На необходимость совершенствования работы с текстом в последнее время указывали преимущественно педагоги-практики – авторы методических рекомендаций и докладов на научно-практических конференциях [6; 114; 127; 145]. Так, в последние десятилетия в публикациях, посвященных проблеме статуса и *функций курса фортепиано для студентов разных специальностей*, исследовались вопросы *истории становления предмета, обновления учебных программ* (Н. Толстых – [163], В. Ныркова – [6]), *проблема профилизации курса*

<sup>1</sup> Первый и наиболее полный обзор разработки указанной проблемы был выполнен Г.Р. Тараевой и опубликован Российской государственной библиотекой в серии «Музыка. Обзорная информация» в 1988 г. Анализ и характеристика проблемы в целом, так же, как и изложение техники семантического анализа, содержатся в статьях и монографиях Л.Н. Шаймухаметовой [182; 185].

(Т. Акинина, Н. Бажанов, Л. Зенина, Е. Иванова, И. Лебедев [4; 163], М. Овчинников [163], Т. Язвинская [6]) и *адаптации его к возрастным особенностям* (Л. Субботовская [154], А. Чертовской [179]), рассматривались *вопросы разрыва "художественного и технического"*, являющиеся "печальным достоянием традиционных методик" (О. Сайгушкина [163. с. 45]), велась *разработка методик и особых алгоритмов "чтения текста"* (С. Новикова [163], Л. Цибизова [163]). Новым формам взаимодействия с текстом посвящены разработки Л. Артемьевой (*эскизный метод*), Л. Субботовской (*ансамблевый метод*), И. Лебедева (*вокально-инструментальный метод*), Г. Яковлевой (*коллективно-индивидуальный метод*), П. Лобанова (*внедрение технических средств в организацию исполнения*), Л. Субботовской (*режиссерский метод*) и т.д. [154; 163]. Наметились также попытки внедрения новых видов "исполнительского" анализа, альтернативного общепринятому музыковедческому анализу "выразительных средств" (Т. Юрова [193]).

Однако стратегия взаимодействия с музыкальным текстом во всех перечисленных случаях остается на прежнем уровне: преобладает *узкограмматическая ориентация* в анализе текста и *репертуарный подход* в обучении. Известно, также и то, что в основе текстовых дефиниций, составляющих стержень учебных программ, лежит жанровое деление на *этюд, полифонию, "крупную форму" и пьесу*, которыми измеряют диапазон репертуарных списков. Это не меняет существа отношений с текстом и оставляет его за пределами содержательного анализа.

Наше исследование не является методической работой, но важно отметить, что адаптация семиотического подхода на конкретном музыкальном материале в русле практической семантики в академическом образовании не менее необходима, чем в исполнительской деятельности музыканта-профессионала.



Наиболее близко к нашему исследованию примыкают те работы, которые ставят задачи внедрения проблемного развивающего обучения и творческого развития мышления музыканта [30; 59; 78; 82; 97; 121; 155; 184]. Среди методических работ также выделим учебные пособия А. Исенко (работа по моделям – [59]), А. Никитина (проблема сближения “композиторского” и “исполнительского” начал в фортепианной педагогике – [120]), Н. Кузнецовой (техника считывания смысловых структур полифонического произведения – [78]), Л. Шаймухаметовой и Г. Юсуфбаевой (ролевые игры в изучении инструктивных пьес И. С. Баха для клавира – [183])<sup>1</sup>.

**Целью** настоящего исследования является адаптация метода семантического анализа к произведениям клавирной музыки западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв., распространенным в исполнительской и педагогической практике.

**Объектом** исследования служил семантический уровень музыкального текста, специфика его организации и интонирования исполнителем на образно-смысловой основе.

**Предметом** исследования послужила музыкальная *тема* и *тематизм* гомофонных и полифонических произведений для фортепиано западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.

В связи с поставленной целью выдвигаются следующие **задачи**:

- показать образцы расшифровки структуры и семантики интонационной лексики – устойчивых интонационных оборотов и ситуативных знаков (диалогов) в тематизме фортепианных сочинений западноевропейского барокко и классицизма;
- выявить характерные черты старинного уртекста и особенности взаимодействия с ним исполнителя;

<sup>1</sup> Разработке этой проблемы посвящен также ряд других изданий, выполненных в Лаборатории музыкальной семантики УГИИ [10; 18; 38; 141; 175; 184; 186; 189].

- описать особенности включения смысловых структур (явных и скрытых) в двух-, трех, и четырехголосную фактуру клавирных произведений старых мастеров с точки зрения “свернутой партитуры” и выявить основные противоречия в адаптации к двухручному клавирному изложению;

- выявить и описать семантику интонационной лексики клавирных пьес в форме старинных танцев;

- исследовать художественные возможности диалога как смысловой структуры музыкального текста на примере музыкальной темы из классических сонатных композиций и некоторых образцов романтической миниатюры.

**Методологическую** базу работы составили фундаментальные исследования теоретического музыкознания в области *специфики музыки как вида искусства* (М. Арановский, Б. Асафьев, М. Бонфельд, Л. Казанцева, В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, В. Холопова), *теории музыкального текста* (М. Арановский, Л. Акопян), *теории музыкального языка* (Е. Назайкинский, Г. Тараева), *теории музыкальной темы* (Е. Ручьевская), *техники семантического анализа* (Л. Шаймухаметова), а также научные разработки Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств [10; 18; 38; 78; 141; 175].

**Материалом исследования** послужили произведения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Корелли, Ж. Б. Лейе, Э. Мегюля, Дж. Пиччи, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Телемана и др., написанные в форме старинной танцевальной сюиты, фортепианные сонаты Гайдна и Моцарта, а также некоторые романтические миниатюры.

Смысловые структуры музыкального текста сконцентрированы в контексте музыкальной темы. Она является основным способом передачи содержания в клавирных произведениях западноевропейских

композиторов XVII – XVIII вв., что позволяет использовать понятия, термины и рабочие схемы семантического анализа. В настоящем исследовании мы опирались на распространенные и принятые в семиотике термины “знак – значение – смысл” (А. Греймас), а также на понятия и термины современного музыкознания в области музыкальной семантики: *интонационная лексика, смысловые структуры, музыкальные лексемы*. Ключевым является предложенное М.Г. Арановским понятие “*музыкальный текст*” в междисциплинарном понимании этого термина и в его отличии от понятия “*нотный текст*” [13]. *Музыкальный текст*, с точки зрения лингвистической ориентации, представляет собой семиотический объект, важной составляющей которого являются смысловые сегменты – интертекстуальные включения, используемые в виде цитат, кочующих тем, сюжетов и образов, мигрирующих интонационных формул, а также внутриконтекстуальные значения, образующиеся в результате взаимодействия интонационной лексики с контекстом темы или всего произведения.

Под *интонационной лексикой* в связи со сказанным мы будем подразумевать совокупность интонационных оборотов, обладающих качествами устойчивости семантики и структуры и способностью переходить из текста в текст с сохранением закрепленных за ними внетекстовых значений [182].

Другим ведущим понятием в исследуемой нами проблеме следует считать понятие *артикуляции*, аккумулирующее современные представления о музыкально-речевых факторах выразительного произнесения текста. Противоположное (традиционное) понятие артикуляции базировалось на представлениях об акустических, морфологических и синтаксических параметрах *нотного текста*. (динамика, штрихи, туше, ямбическая или хореическая интонация и т.п.).

Исследование включает в себя два основных аспекта: 1) *текстовой*, основное содержание которого в данной работе составляет описание интонационно-лексического словаря устойчивых интонационных оборотов, организующих стилистику сочинений западноевропейского барокко и семантику музыкальной темы; 2) *исполнительский*, в котором актуальной является проблема артикуляции и интонирования темы на смысловой основе.

Оба аспекта тесно взаимосвязаны: от адекватной и грамотной расшифровки интонационной лексики – “словарного запаса” композитора, тех или иных конкретных смысловых структур музыкального текста зависит качество и уровень понимания содержания известных сочинений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв., а также доведение до сознания слушателя своеобразия стилистики языка.

Подобный анализ музыкальных произведений опирается не на внешнюю графику, или морфологические структуры, а на определение интонационной лексики в ее взаимодействии с контекстом смыслового фрагмента, который служит предметом изучения и практического освоения. Последующая целостная художественная интерпретация музыкального произведения ставится, таким образом, в значительной степени в зависимость от интонационно-смыслового прочтения темы, анализа наполняющих ее смысловых сегментов.

Музыкальный текст как средоточие семантических процессов способен в немалой степени обеспечить скрытые в нем музыкально-педагогические ресурсы, послужить базой для формирования умений и навыков интонирования на интонационно-смысловой и образной основе. Нетрадиционная форма работы с музыкальным текстом на семантической основе направлена к цели формирования навыков артикуляции смысловых сегментов текста, построенных на интонациях с закрепленными значениями. Семантический анализ позволит увидеть новое в привычном.

то есть, рассмотреть в *нотном тексте* слои *музыкального текста*. Преимущество такой формы работы дает возможность изучения большого количества произведений разных эпох и стилей, а также прививает навыки и знания в области правильной артикуляции стилистики музыкального языка и речи. Иначе говоря, открывается реальный путь для внедрения ролевых игр и проблемных ситуаций в обучение технике считывания смысловых структур музыкального текста<sup>1</sup>.

Итак, в противовес традиционному взгляду на текст, с его графической фиксацией внешней стороны музыкального произведения. музыканты-исполнители неизбежно сталкиваются с необходимостью построения новых алгоритмов работы с текстом в семиотическом аспекте, где основной задачей является анализ смысловых структур музыкальной темы. И в этом отношении представляется важным исходить в типологии взаимодействия исполнителя с текстом не только из *жанрового* принципа (этюд, полифония, сонатная форма, пьеса), но прежде всего, – из *типологической* характеристики текста, то есть, – с учетом традиций, специфики и условий музицирования.

Так, известно, что *старинный уртекст* существенно отличается от текста *классического* и *романтического* произведения и требует от исполнителя особого с ним взаимодействия. Однако, это не учитывается ни в педагогической, ни в исполнительской практике. Фиксированные редакции более поздних эпох накладывают отпечаток на стиль исполнения и формируют традицию “абсолютных” и авторитарных взаимоотношений с текстом. Вместе с тем, старинный уртекст в большей степени мобилен, поскольку по природе своей вариативен и заведомо рассчитан на многовариантное исполнение и активное преобразование (переизложение)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Имеются ввиду перспективы дальнейших разработок в области практической семантики и появления собственно методических работ в этом направлении.

<sup>2</sup> В этом вопросе мы опираемся на наблюдения и концепцию, приведенные в статье В. Маргулис “Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха” [100].

Старинный уртекст открывает для исполнителя огромный пласт творческой фантазии при грамотном применении техники расшифровки смысловых структур тематизма, а также наполняющей их интонационной лексики. Нельзя забывать при этом и о приоритетной роли семантического анализа в области исполнительской артикуляции музыкальной темы, поскольку музыканту необходимо, прежде всего, установить, *что* он произносит, а затем уже определить, *как* этого достигнуть.

Музыкальный текст барокко организован “по принципу партитуры”, создающей своеобразную “полифонию смысловых пластов”. и делится на большое число смысловых сегментов разного масштаба и расположения в фактуре нотной графики. Так, например, реплика в диалоге, являющаяся смысловой единицей текста, может равняться как одному такту, так и синтаксическому построению. Практически во всех клавирных текстах барокко в “свернутом” виде воспроизведены типовые модели диалогов, отражающих взаимоотношения участников ансамбля и их сольные высказывания. При этом образуются многочисленные ситуации “текст в тексте”, “жанр в жанре”, “тембр в тембре” и т.д. Наиболее специфическим и непривычным для современных исполнителей является обнаружение скрытых структур, “полифонии смыслов” (В. Холопова), сюжетных сцен и диалогических конструкций. Также утрачены традиции импровизации и свободного музицирования [42; 155: 183].

Известно, что в эпоху барокко практика создания различных вариантов исполнения целиком зависела от условий и традиций бытового музицирования, исполнителю приходилось играть не на том инструменте, для которого пьеса была изначально написана. При переносе звучания на любой другой инструмент, носивший общее название “клавир”, авторское сочинение существенно меняло свой облик и создавало новый исполнительский вариант. Идеальные художественные образцы такого

рода – бытовая музыка XVII – XVIII вв. Это своеобразная школа свободного музицирования, где можно работать над созданием различных редакторских и исполнительских версий, научиться разворачивать клавирные тексты в “оркестровые” партитуры, используя возможности тембровых имитаций. Это новый реальный путь к овладению навыками преобразования текста, использования интонационной лексики и стилистики барокко. Семантические ситуации включения “неклавирного” текста в клавирные сочинения барокко ставят перед исполнителем дополнительные задачи изучения интонационной лексики и артикуляции, связанные с навыками тембровых имитаций средствами современного фортепиано [189].

Анализ интонационной лексики, ситуативных знаков и их связь с артикуляцией в музыкальной теме последовательно раскрываются в трех главах диссертации на примере двух разных типов текста – барокко и классицизма.

В **I главе** рассматриваются особенности семантических процессов в двух-, трех- и четырехголосной фактуре клавирных произведений старых мастеров с точки зрения “свернутой партитуры” в их адаптации к двухручному фортепианному изложению, а также особенности артикуляции в условиях постановки конкретных темброво-акустических и quasi-оркестровых задач исполнения.

Во **II главе** выявлена и описана структура и семантика интонационной лексики клавирных пьес (риторические фигуры, интонации пластического происхождения), написанных в форме старинных танцев, составляющих значительную часть репертуарных списков курса общего фортепиано от ДМШ до вуза.

В указанных главах намечен особый тип взаимоотношений исполнителя со старинным уртекстом и обозначены возможные формы работы по его вариантному преобразованию.

В III главе преимущественно на материале тем из классических произведений сонатной формы (Й. Гайдн, В.А. Моцарт) представлены и описаны смысловые структуры музыкального диалога, дана их типология и сюжетные виды.

Особое внимание уделено проблеме семантического анализа интонирования и взаимодействия исполнителя с орнаментальным типом текста, который рассмотрен на примерах экспозиционных разделов сонатной формы Й. Гайдна.