

На правах рукописи

Шаймухаметова Людмила Николаевна

**Мигрирующая интонационная формула и
семантический контекст музыкальной темы**

Диссертация

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

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор М.Г. Арановский

Москва –1994 г.

Оглавление

Введение.....	6
Глава I. К изучению мигрирующей интонационной формулы как структурно-семантического стереотипа	25
Глава II. Мигрирующие формулы с относительно устойчивой семантикой и их источники	57
1. Звуковые сигналы	62
2. Речь	74
3. Пластика в элементах музыкальной речи	82
4. Музыкальные инструменты	92
5. Бытовая музыка	109
6. Музыкально-риторические фигуры	125
Глава III. Взаимодействие мигрирующих интонационных формул с контекстом музыкальной темы	144
1. Формирование первичных значений. Ситуация 1	145
2. Преобразование первичных значений. Ситуация 2	151
3. Формирование вторичных значений. Ситуация 3	156
4. Взаимодействие разных интонационных формул в контексте темы. Ситуация 4	163
Заключение	169
<i>Библиографический список</i>	176
Приложение: нотные примеры	195

Введение

Изучение специфики и сущности музыки как вида искусства остаётся одной из самых сложных проблем музыкознания, выдвинувшей множество точек зрения и подходов. Стойкой и постоянно развивающейся тенденцией стало, в частности, исследование музыки с точки зрения психологии мышления, теории языка, музыкально-речевой деятельности как особого рода человеческого общения. В отечественном музыковедении это направление, как известно, связано с научными инициативами Б.В.Асафьева. Напомним о его понимании музыки как «искусства интонируемого смысла» (т. V, с. 260)¹ как распространеннейшей в обществе формы общения, как понятной и общезначимой эмоциональной речи. В работах Асафьева, в сущности, впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина. В близком значении и несколько ранее Б.Асафьева рассматривал понятие музыкальной речи и Б.Яворский².

Стремление разобраться в сущности и специфике музыки привело Б.Асафьева к ряду наблюдений, согласно которым функционирование и эволюция музыкальной речи совершается в процессе общения, миграции и «переинтонирования» особых устойчивых интонационных формул – «музыкальных речений». Он прямо пишет о них как об «общезначимых интонациях» (т. 1, с. 70), «интонационных типажах» (т. V, с. 204), об «интонациях-попевках» (т. 17, с. 20), «популярных отрезках музыки», «интонационных комплексах» (т. V, с. 204), рассматривая их с точки зрения «устного интонационного словаря» («звукосмысловые накопления», «интонационные отложения»), и называя их «интонационным капиталом», «интонационным фондом» эпохи (т. V, с. 202-204, 270-271).

¹ Ссылки на работы Б.Асафьева в настоящем исследовании даются по пятитомному изданию: Б.Асафьев Избранные труды. – М., 1952-1957.

² Б.Яворский выделял два вида человеческой речи: звуковой и пластический (234, с. 1-2).

Неоднократно сопровождалась характеристика этих явлений и введением дополнительных понятий – «бытующего запаса интонаций», «интонационного словаря». Стремясь привлечь внимание к важному, с его точки зрения, явлению кристаллизации (стереотипизации) интонации, Асафьев отмечал их популярность и общедоступность: «... становятся необходимыми и привычными те интонации, которые оказываются максимально устойчивыми и доходчивыми в данных условиях» (27, с. 89).

На асафьевскую теорию музыкальной речи, как отмечает ряд исследователей (Е.Орлова – 169, с. 160; Л.Мазель – 135, с. 79; М.Арановский – 12, с. 108; 16, с. 72; 13, с. 84), очевидно, оказали влияние современные ему концепции музыки и речи, выдвинутые языкознанием и социолингвистикой (А.Мейе, Ф. де Соссюр, Н.Марр), причём Б.Асафьева, по его же словам, интересовали сходные и общие причины, организующие словесную и музыкальную речь (169, с. 271).

Наблюдения Б.Асафьева, безусловно, способствовали формированию его концепции музыки как средства общения, особого вида речи, устойчивые и социально значимые единицы которой обладают способностью миграции из эпохи в эпоху, из стиля в стиль, из текста в текст, формируя соответствующие семантические ситуации. Несколько позже к проблеме мигрирующих звукокомплексов обратились Б.Сабольчи (Sabolzchi B., 1955), английский исследователь Д.Кук (Cooke D., 1959). Причём, если Б.Сабольчи ограничился наблюдениями над несколькими мигрирующими интонациями (die Wanderthemen), то Д.Кук строит на основе сходства мелодических ходов самостоятельную теорию музыкального языка.

Общеизвестно значение понятия интонации в работах Б.Асафьева. Но столь же известно, что смысл этого термина до конца Б.Асафьевым не был определён, впрочем, как и его последователями, хотя усилия в этом направлении постоянно предпринимаются. Не будет преувеличением сказать, что концепция Б.Асафьева и сейчас находится в непрерывном развитии и

становлении, требуя постоянного пересмотра свойственных ей представлений и понятий.

Нельзя не отметить, что исследователями творчества Б.Асафьева и его интонационной теории проведён глубокий анализ различных граней термина «интонация» и основных, связанных с ним, смысловых понятий. Авторы говорят о множественности асафьевского определения интонации, его постоянной эволюции и контекстуальной многозначности³. Основные смысловые полюса этой эволюции, как известно, зафиксированы в работах Б.Асафьева 20-х годов: «Ценность музыки», 1923 г. («интонационные элементы»), «интонационное множество», «проинтонированный тон»), «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания», 1924 г. («процесс интонирования»), «Обоснование русской музыкальной интонации», 1925 г. («интонация-проявление звучания») и в работах сороковых годов: «Музыкальная форма как процесс», 1942 г. («интонация», «интонирование», «интонационный словарь»)⁴. При этом интонация нигде не получает статус термина, ограниченного формальными рамками, но, являясь постоянно развивающимся функциональным понятием, образует внутри интонационной теории «централизованную динамическую систему» (Е.Ручьевская – 182, 184, Т.Чередниченко – 224, Н.Шахназарова – 229, И.Земцовский – 84).

Терминологическая эволюция, естественная для любого автора, имеет для Б.Асафьева, вместе с тем, индивидуальный творческий и теоретический смысл, связанный с выбором методологии и спецификой предмета исследования. Б.Асафьев подходит к изучению процессуальности, заложенной в природе музыки и представляющей собой в физическом смысле категорию движения не абстрактно, а с социально-коммуникативных

³ В статье Т.Чередниченко «Терминологическая система Асафьева» отмечается присутствие в его трудах около пятисот основных и более четырёхсот производных терминов, среди которых «интонация» и смежные с ней понятия занимают центральное место (224, с. 221).

⁴ Наиболее полно содержание этих понятий раскрывается на с.204 и 270-271 исследования «Музыкальная форма как процесс». Здесь же даётся понятие «интонационного слова», выступающего, в значении смыслового фрагмента музыки (26).

позиций, соответствующих музыке как эстетическому феномену, как способу музыкально-речевого общения. Последнее предопределяет выбор средств: Б.Асафьев широко применяет научный и художественный способы обобщения (а также описания), что приводит в конечном итоге к различному функциональному использованию терминологии⁵.

Весьма характерно и отмечаемое многими методологическое соответствие специфики предмета изучения – музыки – способу его исследования, сходного с процессуальностью: «Изменчивости объекта (музыки) соответствует мобильность индивидуального научного аппарата, способного схватить много ракурсов. Объекту – в – становлении соответствует теория – в – становлении» (М.Лобанова, 126, с. 77)⁶.

Сам Б.Асафьев во введении к книге «Музыкальная форма как процесс» говорит по этому поводу следующее: «Данное исследование я строю так: изложение начинается отдельными, иногда почти афористическими мнениями-высказываниями. Это своего рода экспозиция из сжатых тем или «зёрен», из которых потом возникает непрерывное связное изложение. Подобная экспозиция мне кажется не лишней для вхождения в круг вопросов и обсуждений, которые связаны с основной направленностью всей книги – выяснить сущность музыкальных явлений, определяемых понятием «интонация» (26, с. 165).

Многозначность и множественность асафьевских определений выдвинула перед музыковедением конкретную задачу – их дифференциации, уточнения и анализа с целью приведения аспектов высказывания в систему. Е.Орлова берёт за основу «полярные» определения интонации - в «узком» и «широком» смысле: как выразительно-смысловой элемент музыкальной речи

⁵ Т.Чередниченко различает две функции терминов у Б.Асафьева: концепционные и текстовые. Концепционные означает принадлежность терминов к «ядру» и центру. Текстовые – непосредственную роль их в словесном выражении (224, с. 219). О применении различных поэтических и научных Форм пишут Н.Шахназарова (229, с. 11-13), Е.Назайкинский (161, с. 93-94).

⁶ Аналогичную мысль находим у Е.Назайкинского (161, с. 91).

(«слово музыки») и в значении сущности всех совокупных музыкальных явлений, включая главный аспект – интонирование (26, с. 159; 166, с. 166).

Е.Ручьевская, приводя «общее» понимание Б.Асафьевым интонации и её непосредственной зависимости от речевого интонирования в связи с вопросами о дальнейших перспективах исследования проблемы «музыка и речь» считает, что в подобном представлении термин «интонация» служит самым важным показателем характерного и ситуативного в музыкальной коммуникации (182, с. 130). В то же время Е.Ручьевская выстраивает шкалу частных определений – тождеств, в которых зафиксировано и определено конкретное понимание Б.Асафьевым интонации: интонация-ритм (с. 262)⁷, интонация-тембр (с. 278, 329, 330, 331), интонация-гармония (с. 98), интонация-жанр (с. 281), интонация-форма (с. 92), интонация – конкретный музыкальный материал (с. 91), интонация в исполнении – переинтонирование нотного текста (с. 54, 217, 296). Кроме того, ряд терминов, по мнению автора, сопутствующих основным, – таких, как тон-ячейка (в работе «Слух Глинки» – 20, с. 314)⁸, интонация-интервал, интонация – фаза движения (с. 204), интонация-тема (с. 223), интонация-тон (эмоциональный тонус) также конкретизируют термин «интонация».

В целом ряде работ исследователи дифференцируют понятия интонации и мотива (А.Ванслов – 48, А.Сихра – 191, Я.Йиранек – 246). В статье М.Арановского через противопоставление интонации и мотива как речевой и языковой категорий развёртывается целостная модель построения мотива (16). Е.Назайкинский акцентирует ещё одно, потенциально не раскрытое в конкретных исследованиях понятие интонации в аспекте восприятия: «интонация – тон, модус, состояние» (161, с. 93). Н.Шахназарова, анализируя многозначность определения интонации в различные периоды творческой деятельности Б.Асафьева, при сопоставлении

⁷ Нумерация страниц приводится по цитируемому автором статьи изданию книги Асафьева «Музыкальная форма как процесс».- Л., 1971.

⁸ Нумерация страниц указывается, вслед за автором статьи, по изданию «Избранные труды». – Т. I. – М., 1952 (20).

различных случаев применения термина в научном и художественном вариантах – выводит в качестве основного – понимание интонации в его узком смысле как «мелодического зерна, эмоционально осмысленной мелодической попевки» (229, с. 13). Из дальнейших рассуждений становится ясным близкая нам в данном исследовании трактовка интонации в значении «интонационных формул», применяемая Б.Асафьевым при описании явления стереотипизации: формировании «интонационного словаря», накопления «общезначимых интонаций»⁹. Термин «интонационные формулы», – пишет Н.Шахназарова, – возвращает нас к пониманию интонаций как мелодических ячеек, эмоционально осмысленных и взятых в конкретном ладо-ритмическом контексте. И действительно, ходы на сексту вверх с дальнейшим нисходящим движением, мягкие «вздыхающие» окончания стали рассматриваться после Глинки как типичные признаки русской романсовой лирики» (229, с. I4-I5).

Принимая во внимание данную самим Б.Асафьевым методологическую установку на способ рассуждений в форме высказывания, можем без труда заметить, что при сопоставлении многочисленных определений интонации происходит накопление серии значений, становление семантического ряда в связи с той или иной проблемой исследования¹⁰. Как правило, «комплексы», или семантические ряды, как отмечает Т.Чередниченко, организуются вокруг какой-либо одной категории, выступающей в качестве центральной. Так, в связи с основными категориями «интонация» и «интонирование», выстраивается семантический ряд следующего содержания: «интонационный словарь», «интонационный запас», «интонационный круг», «интонационная сумма», «интонационные отложения», «звуко-слово», «интонационное напряжение», «звуковысотность», «интервальность», «вокальвесомость» и

⁹ В подобном ключе общезначимых интонаций, называя их «интонационными формулами», Б.Асафьев описывает романсы Глинки «Не искушай», «Сомнение» (Т. 1, с. 70).

¹⁰ Характерно, что в «Музыкальной форме» основному предмету своего исследования – интонации – сам Б.Асафьев определил статус не термина, а понятия (об этом пишет Е.Орлова – 169, с. 165).

др. Или: «временной мелос», «интонационный кризис», «переинтонирование» и др. – комплекс значений, связанных с «интонированием» (Т.Чередниченко – 224, с. 226).

Выявляются также терминологические варианты понятия «интонационный словарь эпохи»: «бытующий запас интонаций», «устный словарь интонаций», «интонационные отложения»; «звукосмысловые накопления», «интонационный капитал эпохи», «звукословарь», «интонационный строй своего времени», «интонационный фонд» (Е.Орлова – 165, с. 160)¹¹.

Характерным свойством асафьевской терминологии, таким образом, оказывается также «поливалентность» (Е.Назайкинский – 161, с. 91) – способность отдельных, наиболее ёмких понятий генерировать вокруг себя множество проблем.

Соответственно названному свойству, исследователи находят возможность широкомасштабных группировок терминов и понятий по выделенным внутри интонационной теории важным аспектам: семиотическому, социологическому, коммуникативному, отражательному, конструктивно-процессуальному, ценностному, философско-эстетическому, историческому, психологическому, культурологическому. Названные аспекты имеют значение и как перспективы дальнейшего исследования и углубления интонационной теории, о чём постоянно пишут авторы¹².

Многоаспектность поставленных Б.Асафьевым проблем в русле интонационного понимания природы и специфики музыки, таким образом, не только послужила серьёзной методологической основой, но и предопределила особое положение асафьевской концепции: перед учёными возникает непрерывная перспектива «исследования самого исследования».

¹¹ В статье Е.Орловой приводятся ссылки на страницы по изданию: Б.Асафьев. «Избранные труды» т. V, с. 225, 204, 214, 208, 198; «Музыкальная форма как процесс», книга II; то же издание, т. 1, с. 80 – «Слух Глинки».

¹² Л.Мазель – 137, Н.Шахназарова – 229, 230; Б.Лукьянов – 132; М.Арановский – 12, 13; Е.Назайкинский – 161; В.Медушевский – 147; Е.Орлова – 168, 170; Л.Корабельникова – 108; В.Холопова – 216; В. Зак – 71, 72; Б.Кац – 93; М.Лобанова – 124; Й.Земцовский – 84; М.Каган – 88; Я.Йиранек – 246.

Не случайно авторы всё чаще прибегают к методу реконструкции многочисленных асафьевских теорий – рассредоточенных по различным изданиям в виде рассуждений и высказываний¹³. В качестве системообразующих факторов при этом выделяются различные основания: «интонация», «интонирование» как основная единица музыкального языка и речи (И.Земцовский – 84) – при реконструкции этномузыковедческой концепции и формулировании «законов музыки устной традиции»;¹⁴ «интонация» и «интонирование» как средство музыкального общения людей, способ создания «интонационного словаря» (Н.Шахназарова – 229) при реконструкции взглядов Б.Асафьева на проблему реализма и народности музыкального искусства; «интонация», «интонирование» («интонационный словарь» как средство отражения и коммуникации – воплощения «музыкальной образности» и «музыкальной эффективности» (М.Каган – 88) в ситуации реконструкции теории смыслопорождения (интонация – «осмысление» и интонация – «одушевление» звучаний), «интонация» и «жанровое переинтонирование» (А.Коробова – 109, 110) – при реконструкции теории жанров в трудах Б.Асафьева.

Исходя из признания фундаментальности понятия интонации, обозначавшего специфический феномен, организующий музыкальное высказывание, наше представление об интонации мы конкретизируем в данной работе на основе предложенной М.Арановским реконструкции асафьевской теории музыкальной речи, с учётом триединства составляющих музыкальное произведение компонентов: «интонация-отношение-процесс» (12, 13, 16). В этой связи, вслед за М.Арановским, под музыкальной интонацией в широком смысле будем понимать «способ произнесения музыкального звука» (13, с. 83).

¹³ Один из первых опытов реконструкции конкретных аспектов асафьевского учения изложен в статье В.Васиной-Гроссман «Вопросы мелодики в работах Б.Асафьева» (49), где анализируется взаимосвязь понятий «распев», «распевность», «распевание», «интонация».

¹⁴ При этом Б.Асафьев, как показывает И.Земцовский, сам выстраивал соответствующие семантические ряды: «мелос», «мелодия», «мелодика», «песня», «песенность», «песенное начало», «напев», «напевность».

Однако, учитывая исследования и задачи, выдвигаемые в процессе его разработки, необходимо принять во внимание возможность более частного и конкретного определения самого понятия мигрирующей интонации. Мигрирующие интонации в соответствии с принятой в работе точкой зрения – это интонационные формулы, т.е. структурно оформленные семантически самостоятельные единицы музыкального высказывания, образующиеся и бытующие в процессе музицирования.

Под «мигрирующей интонационной формулой», таким образом, мы будем понимать такой интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики.

Б.Асафьев писал об этом типе интонаций в связи с их характерными чертами устойчивости, стереотипности и постоянства: «Повторяясь в музыкальных произведениях той или иной эпохи, они образуют своего рода музыкальные семантические (обладающие определённым смыслом, значением) ряды или комплексы «музыкальных речений», раскрывающие содержание музыки как одной из форм общественного сознания» (28, с. 56).

Таким образом, Б.Асафьев говорит здесь о знаковой функции подобных «музыкальных речений», ибо постоянство семантики и повторяемость – очевидные признаки знака. Следовательно, мы имеем основания рассматривать мигрирующие интонационные формулы в качестве знака.

Цель настоящей работы состоит в выяснении сущности музыкальных явлений, объединённых понятием «мигрирующая интонация» и их роли в формировании механизма связи темы с музыкальным образом. При этом среди различных типов мигрирующих интонаций наибольшее предпочтение отдаётся описанию интонаций с относительно устойчивым, т.е. закреплённым значением, выполняющим в семантическом контексте музыкальной темы роль знаковых структур. Был избран круг интонаций с отчётливым внемusикальным значением, относительно которых можно

сказать достаточно определённо, что у них есть значения, т.к. они соотносятся с внемusикальными явлениями. Иными словами, область исследования ограничена экстрамузыкальной семантикой, поскольку исследование интрамузыкальных явлений требует особых методов и подходов.

Мигрирующая интонационная формула рассматривается в данной работе с двух сторон: как феномен музыкально-речевой деятельности и как языковая структура, обнаруживающая функции музыкальной лексемы – смысловой единицы минимального семантического потенциала¹⁵. Процесс миграции – вхождения интонационных формул разного типа в композиторские тексты и рождение смысловых значений в контексте музыкальной темы анализируется в работе в связи с центральными понятиями асафьевской теории: «устный интонационный словарь» и «переинтонирование» – в наибольшей степени отражающими специфику музыки как средства общения и позволяющими проследить на конкретном материале диалектику устойчивости (инварианта) и подвижной изменчивости (варианта) музыкальных интонаций в процессе их миграции.

Вместе с тем – и этот факт нельзя обойти молчанием – асафьевская идея о роли бытующих (мигрирующих) интонаций близко соприкасается с идеями Ю.Лотмана о внетекстовых лексико-семантических связях между литературными произведениями разных авторов и даже различных эпох; с понятием М.Бахтина «чужое слово» и его ролью в становлении семантических процессов прозы. Причём, Б.Асафьев сформулировал свои идеи намного раньше представителей структуральной поэтики, и это предвосхищение одного из ведущих направлений искусствоведческой мысли

¹⁵ Понятие музыкальной лексемы, вошедшее в научный обиход музыковедения в русле тенденции лингвистической ориентации, логически обосновано в статье М.Арановского «К интонационной теории мотива» (16, с. 73). В качестве термина и понятия оно фигурирует также в работах Е.Назайкинского, И.Барсовой, В.Холоповой и других исследователей, о чём подробно пишет Г.Тараева в обзоре музыковедческой литературы 70-80-х годов, посвященной вопросам музыкальной семантики (205, 206). Аналогичные по смыслу понятия «'семы» и «семантемы» встречаем также у И.Земцовского (84, с. 83), Я.Ииранека (246).

второй половины века лишний раз указывает на прогрессивность его устремлений. Наконец, нельзя не отметить, что у идей Б.Асафьева и структуралистов имеются общие истоки - социолингвистика Ф. де Соссюра, А.Мейе.

Выбор темы нашего исследования обусловлен причинами как научно-теоретического, так и практического порядка.

Актуальность первых связана с необходимостью вычленения конкретных дефиниций в многоаспектной проблеме специфики музыки, среди которых бесспорно важной является дальнейшая разработка лингвистической проекции теории интонации.

В связи с этим основными задачами работы является:

1. С возможно большей достоверностью определить типы устойчивых интонаций, способных нести внемusыкальное значение (т.е. обладать функцией денотации).
2. Определить их источники и путь формирования устойчивых значений.
3. Проследить путь миграции и выявить типы взаимодействий формул с контекстами музыкальных тем, а в связи с этим и типы значений: прямых и опосредованных, первичных и вторичных, возникающих из взаимодействия интонационной формулы и контекста или разных интонационных формул как знаков.
4. Выяснить семиотический статус интонационной формулы, её роль в становлении художественного контекста, пути её семантизации и угасания значений.

Актуальность исследования механизмов смыслопорождения и разработка в связи с ними теории значений в музыке обусловлена в значительной степени проблемами, выдвигаемыми самой музыкальной практикой.

1. В музыкально-исполнительской и педагогической деятельности для исполнителей-интерпретаторов и аналитиков-музыковедов неизменно

острыми остаются вопросы методологии анализа музыкального содержания, овладения техникой семантического анализа.

Здесь сказывается не только неразработанность общих теоретических положений самой методики, но и недостаточность эмпирической базы – обобщения наблюдений над этимологией и смысловой трансформацией «музыкальных речений», «интонационных высказываний», стереотипов, формул, клише, «общезыковых выражений».

Недостаточно активно поддерживается традиция семантического анализа «кочующих» тем, сюжетов и образов в конкретных произведениях, индивидуальном авторском стиле, интонационном словаре эпохи.

2. В области педагогики проблема воспитания музыкального мышления музыкантов-профессионалов решается не на интонационно-образной, а на формально-логической (морфологической) основе¹⁶. В академических традициях преподавания распространен узкограмматический подход, имеющий следствием глубокий разрыв между теоретическим знанием и практической музицирующей деятельностью.

Разрешение основных противоречий внутри этой проблемы во многом зависит от преодоления узкограмматического подхода путём конкретизации теории музыкальной семантики с целью установления системных связей внутри различных уровней музыкального языка.

3. В области обучения языку музыки непрофессионалов – при разработке проблем общего гуманитарного образования и гуманитаризации технического знания – рассмотрение музыки как коммуникативной семиотической системы оказывается наиболее перспективной. Оно позволяет строить комплексное гуманитарное образование с применением интенсивных методик обучения языку музыки; при этом лингвистическая ориентация связывает музыкальное восприятие с системой внемузыкальных ассоциаций, а также включает его в контекст метаязыка культуры.

¹⁶ Под узкограмматическим подходом понимается традиция признания за музыкальным языком статуса формально-логических уровней организации, нашедших выражение в основательно разработанных учениях о гармонии и музыкальной форме.

В соответствии с особенностями избранной темы и поставленных в ходе её разработки задач в диссертации в качестве основного избран индуктивно-эмпирический метод исследования, что объясняется двумя основными причинами:

1. Недостаточной разработанностью проблем музыкального семиозиса, в частности, – специфики музыкального знака, именно на конкретно-аналитическом уровне;

2. Необходимостью выхода к обобщениям через исследование исторически-конкретного материала, детальных наблюдений над взаимодействиями между устойчивыми видами музыкальных интонаций, их значениями и конкретным художественным контекстом.

В работе учитывались и частично использовались термины и понятия из области семиотики и структурной лингвистики, психологии, а также отдельные методы, конкретизированные в работах литературоведов и искусствоведов при разработке проблем анализа структуры художественного текста. Вместе с тем, специфика процессуальной – музыкально-интонационной организации текста требовала определённых ограничений и дифференцированного подхода к данным этих наук в их применении к настоящему исследованию.

Разработка избранной темы велась, таким образом, на основе объединения смежных наук с традиционной теорией музыки. В области последней серьёзным источником и основанием послужила также разработанная в отечественном музыкознании теория музыкальной темы. Становление теории музыкального тематизма так же, как и интонационная теория, способствовали обоснованию логики музыкального мышления и утверждению статуса музыки как языка. Однако очевидно, что в специальных исследованиях, посвященных проблеме музыкальной темы, долгое время преобладал синтаксический аспект её рассмотрения, что нашло отражение и в классических определениях тематизма, сформулированных Ю.Тюлиным, В. Способиным, С. Скребковым, Л. Мазелем, В. Цуккерманом,

В. Бобровским, изучившими процессы оформления музыкальной темы с точки зрения целостного образования - мелодии или гармонически развитого периода.

При этом исследование масштабов темы от тематического ядра и мотива до периода и уровня композиционной формы в музыке разных стилей безусловно утвердило определённые представления о её структуре, функциях и эстетическом диапазоне.

Всё это потребовало также и введения новых понятий – «микротематизма», «субтематизма» (Е.Ручьевская, В.Бобровский), «темы высшего порядка» (Е.Чигарёва), «макротематизма», «супертематизма» (В.Бобровский, В. Валькова), а изучение вопросов многосоставности тематических образований («тема-комплекс» – В.Бобровский) привело к выводам о существовании в музыкальном произведении явлений пантематизма¹⁷.

Что касается вопросов музыкальной семантики, то они намечены в классической теории лишь контуром, «растворяясь» в ряде конкретных наблюдений над тематизмом при исследовании других теоретических проблем – мелодики, гармонии, формы, жанра, стиля¹⁸.

Несмотря на то, что семантический аспект исследования не вошёл органично в состав теории музыкальной темы, возрастающий интерес к этой области очевиден: формируется внимание к теме и тематизму как к категориям содержания¹⁹. Не случайно широкое распространение получило

¹⁷ Подробный обзор подходов к исследованию музыкального тематизма содержится в предисловии к монографии Е.Ручьевской (183), в монографическом очерке В.Холоповой (215, с. 83).

¹⁸ Наиболее углублённо семантический аспект разрабатывался в исследованиях фольклорного направления, где первоочередной задачей выдвигалось изучение народнонациональных истоков тематизма и широко освещалась проблема «фольклор и композитор» (63, 81, 82, 83, 84, 85), а также в русле естественной эволюции методологии целостного анализа (136, 138, 142, 143, 220, 222).

¹⁹ Эту тенденцию отмечает В.Холопова в анализе процесса становления теории музыкального тематизма. В разных стадиях изучения музыкальная тема относилась к разным категориям – сначала к «категориям письма» (16 век), затем к «категориям музыкальной формы» (18 век) и, наконец, утвердилась в современных представлениях как «категория драматургии» (215).

определение и утверждение понимания темы как «носителя музыкального образа» (Ю.Тюлин, Л. Мазель, В.Цуккерман, В.Бобровский, А.Сохор).

Однако само по себе определение не является аксиомой; оно содержит лишь установку на семантический поворот проблемы. Механизмы связи темы и образа, способов перехода материального слоя (синтаксически оформленных интонационных образований) в идеальный (идею, мысль, эмоцию, образ), остаются во многом ещё неясными.

И всё же, можно выделить несколько характерных с рассматриваемой точки зрения направлений в исследовании музыкального тематизма, подготавливающих лингвистическую ориентацию. Это прежде всего конкретно-научные наблюдения в сфере оппозиции «тема» – «общие формы движения». Наряду с описаниями их свойств в традиционных категориях музыкальной грамматики (лад, ритм, интервал, аккорд, формообразующие структуры), также активно исследовались процессы семантизации и десемантизации тематизма: преобразование элементов темы в фигурации или в так называемый «нейтральный» в смысловом отношении элемент (Г.Яловец – 236, Е.Чёрная – 226, И.Барсова – 32), с другой стороны, – «превращение декоративных элементов в тематические, основные» (Б.Асафьев – 27, З.Курт – 114, М.Арановский – 6).

Подход к осмыслению общих форм движения, в их противопоставлении индивидуализированной музыкальной теме как факторов стиля, – вполне традиционен. Вместе с тем, характерна их новая оценка с интонационно-процессуальной стороны – как проявления континуальности и имманентности человеческих эмоций, а также попытка типологизации последних (И.Окраинец – 163, Е.Чигарёва – 227, с. 89, В.Медушевский – 148).

Оценка темы с процессуальной стороны также характерна для ряда исследований. Во всех основных трудах В.Бобровского содержится определение темы как процесса (40), рассматриваемого в синтаксическом аспекте. Процессуальность как основа понимания тематических явлений

послужила началом исследования важных закономерностей во взаимодействии семантики и синтаксиса (проблема определения семантического потенциала музыкального синтаксиса – Д.Терентьев – 208; концепция индивидуализированного мотива как репрезентанта темы, процесса соотносимости, логических акцентов музыкальной речи – Р.Лаул – 117). Однако такие работы пока немногочисленны, и по-прежнему актуальным остаётся методологическое замечание Е.Назайкинского – не переносить понятия из теории смежных искусств, а постараться углубить рассмотрение связи между темой и образом в онтологической плоскости через обоснование различия в интонационном воплощении статических и динамических объектов (161).

В целом же нельзя не заметить недостаточную связь рассматриваемых с точки зрения процесса явлений тематизма с проблемами переинтонирования, способов преобразования с точки зрения общелогических законов музыкального мышления.

Новым этапом в углублении представлений о механизме связи музыкальной темы с образом через интонацию явилась заявка в музыковедении на семиотический подход.

Она утверждала себя с большим трудом, развёртываясь в пылу дискуссий и полемики на тему о «специфических» и «неспецифических» методах музыкального анализа, с заострением объективно существующего противоречия между интуитивным и рационалистическим подходами в исследованиях вопросов музыкального содержания. Противоречие это выявилось в крайней форме противопоставления – столкновении категорий «интонация» и «знак». Границы и возможности применения последнего при этом анализировались вне учёта достижений конкретных исследований²⁰.

²⁰ Наиболее полный анализ терминологии и оценки подходов к изучению знака в семиотике, лингвистике и музыковедении содержится в работах И.Беленковой (35), В.Мальцева (141). Роль знака в интонационном анализе и становлении теории музыкальной речи в сосюрговско-асафьевской традиции его понимания убедительно показан в статье М.Арановского «Интонация, знак и «новые методы» (12).

Однако распространению семиотического подхода объективно способствовал ряд факторов. Во-первых, серьёзные логические основания самой семиотической теории, структурной лингвистики. Во-вторых, – давняя и стойкая академическая традиция использования аналогии «музыка-язык» как принципа разработки серьёзных и фундаментальных вопросов музыкознания. Музыкальный синтаксис, композиция и форма, нормы «музыкальной грамматики» в учении о контрапункте и гармонии, закономерности музыкальной акустики и фонетический строй музыкальной речи, – все эти проблемы разработаны во многом в русле указанной традиции. И, наконец, многие знаковые свойства музыкальной интонации (хотя и без обозначения их термином «знак») выявлены в самих конкретных исследованиях.

В связи с этим, в русле лингвистической ориентации получил новую эстетическую оценку ряд явлений, присутствие которых традиционная теория музыки лишь констатировала и описывала, но не объясняла. Среди наиболее характерных назовём следующие:

1. Цитирование, самоцитирование, монограммы, музыкальные эмблемы и символы стали рассматриваться как знаковые структуры через призму лингвистических идей автоповторности (М.Киракосова – 96), параллельной драматургии, семантики двоевременья (Е.Бурлина – 44), проблемы двухголосого слова – «своё слово», «чужое слово» (В.Валькова – 47, Д.Гильдинсон – 60, Я.Гиршман – 62, Е.Сергиевская – 187, М.Старчеус – 200, А.Тэрк – 210, А.Шнитке – 232), интонационного словаря композиторов как комплекса символов и набора готовых музыкальных речений (А.Меркулов – 149, М.Ермолов – 70).

2. Соединение музыковедческих наблюдений над возможностями одновременных сочетаний интонационных комплексов с представлениями лингвистов о смысловой двуплановости семантических структур привело к выводам о возможностях применения приёмов метафоры и метонимии в

музыкальном языке (Е.Назайкинский – 159, В.Мальцев – 140, Л.Алексеева – 4, Н.Горюхина – 64, Л.Шаповалова – 228).

3. Известные ранее приёмы «обобщения через жанр», «обобщения через стиль» получили новое объяснение их сущности с точки зрения проявления свойств стиля и жанра как готовых образно-смысловых единиц, структурно-семантических инвариантов (Н.Бирар – 39, В.Бобровский – 40, Л.Гильдинсон – 60, Н.Любовский – 134, М.Старчеус – 199, Л.Шаповалова – 228), а также распространение дополнительных аспектов изучения в их лингвистической ориентации: образно-семантическая память жанра (О.Назайкинская – 157, М.Старчеус – 199), выявление новых смысловых функций жанровых и стилевых моделей, в частности, функций изображения (А.Коробова), приёма «обличения через жанр» (Н.Бирар), приёма остранения (Л.Гильдинсон), исследование тематизма в ракурсе проблем «внешней и внутренней формы» (И.Барсова – 32, Л.Шаповалова – 228).

Мы видим, что в исследованиях тематизма последних лет, независимо от семиотической теории, выявляется важная роль структурно-семантических единиц, играющих специфическую смысловую роль в процессе передачи и восприятия художественного содержания. Весьма характерно и то, что рассматриваются эти признаки как структуры со стойкой семантикой, т.е. фактически как знаки.

Всё это настойчиво сигнализирует о вторжении знаково-семиотического подхода в поле привычного субъективно-интуитивного анализа содержания музыки и требует от аналитической позиции исследователя более жёсткого регламента.

Один из путей выполнения такого условия открывается при изучении мигрирующих интонаций как структур с относительно устойчивым полем значений и их роли в формировании семантики музыкальной темы. Всегда индивидуальный образ темы оказывается зависимым от подобных внетекстовых связей, но и сами интонационные формулы, привнося в тему элементы своих устойчивых значений, подвергаются в её контексте

преобразованию. Это ещё раз подчёркивает, во-первых, зависимость композиторского творчества от окружающего его мира музыки, а во-вторых, роль диалектики сохранения и изменения в процессах становления музыкальной семантики.