

И. Кривошей

ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Уфа-2005

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
УФИМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМ. ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА
ЛАБОРАТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

И.М. Кривошей

**Внемusыкальные компоненты вокального произведения
(на примере романсов С. Рахманинова)**

Уфа-2005

УДК 78.22

ББК 781.14

К 82

Кривошей И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова). – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. РИЦ УГАИ им.Загира Исмагилова, 2005. – 152 с., нот

Печатается по решению редакционно-издательского совета Уфимской государственной академии искусств

Научный редактор:
Шаймухаметова Л. Н.,
доктор искусствоведения, профессор

Рецензенты: **Холопова В. Н.** – доктор искусствоведения, профессор

Тараева Г. Р. – кандидат искусствоведения, профессор

В исследовании на примере всех романсов С. Рахманинова показана образно-смысловая роль внемузыкальных компонентов – живописи, речи, пластики, театра – и их роль в организации композиторского текста. Книга адресована музыкантам-профессионалам, аспирантам и студентам вузов искусства и культуры.

ISBN 5-93716-017-7

© И. М. Кривошей, 2005
©Лаборатория музыкальной
семантики УГАИ, 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	4
Введение.....	7
Глава I. «Музыкальная живопись» романсов С. Рахманинова.....	17
Глава II. «Образы речи» в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова	54
Глава III. «Пластика и жест» в романсах С. Рахманинова.....	78
Глава IV. «Театр переживания» и «театр представления» в романсах С. Рахманинова.....	103
Заключение.....	123
Библиографический список.....	124

Предисловие

Анализ музыкального содержания – многоаспектная проблема, имеющая практическое и теоретическое значение для каждого музыканта. Нотная запись весьма приблизительно отражает все параметры звучания музыкального произведения и изначально выступает как явление интерпретационное. Этим определяются особенности коммуникативной системы “музыкальный текст – исполнитель”.

Вокальное произведение имеет свою специфику, так как его структурные составляющие – литературный первоисточник и музыкальный текст, которые, взаимодействуя друг с другом, не могут не испытывать обоюдного влияния. Следовательно, только поэтический первоисточник и только музыкальный текст не могут дать в полном объёме информацию о содержательности вокального произведения.

Традиционное освещение различных аспектов взаимосвязи слова и музыки не исчерпало проблем *смысловой организации* произведения.

Поиски решения названной проблемы обозначили необходимость привлечения новых ракурсов в исследование содержания вокального произведения. Один из таких ракурсов – анализ невербальных (в стихе) и внемusикальных (в музыке) компонентов в содержательной структуре художественного текста романсов.

Термин “внемusикальные компоненты”, как известно, широко распространён в отечественном музыкознании. Более того, он создал устойчивую традицию изучения самого явления, составляющего некую закономерность в сфере интеграции искусств (достаточно напомнить работы Б. Асафьева, М. Арановского, В. Конен, Е. Ручьевской, Б. Яворского и мн. др., исследовавших в различных ракурсах “внемusикальное в музыке”). В данной работе термином “внемusикальные компоненты” подчёркнута способность словесного и музыкального текстов романсов ассимилировать качества предметного мира и информацию, специфическую для того или иного вида искусства.

Важно отметить, что при исследовании эквивалентности ряда конкретных структур вокальных произведений подчёркивался следующий момент: если внемusикальные компоненты входят в музыку, то в результате этого вхождения они, безусловно, становятся музыкальными.

От существующих исследований, в которых так или иначе рассматривались внемusикальные компоненты, данная работа отличается тем, что в художественном тексте вокального произведения исследуются

интеграционные процессы, организующие так называемый “механизм семантического перевода”, в результате чего формулируются конкретные содержательно-смысловые установки, помогающие “расшифровать” композиторский текст романсов.

Как верно заметил А. Белый, «вечные книги – не книги. Вечные книги – источники». Это относится и к романсам Рахманинова: слишком многие аспекты его поэтики эксплицированы исследователями настолько явно, что возникает предположение о “втором дне”, более глубинном содержании камерных вокальных сочинений. Поэтому в качестве материала для исследования смысловой структуры вокального произведения и были выбраны романсы Рахманинова, большинство из которых – широко известные, часто исполняемые произведения. Возможно, при этом на периферию оттеснились многие теоретические идеи, главенствующие в анализе вокальных произведений до сих пор.

Время создания романсов Рахманинова хронологически совпадает с периодом рубежа XIX-XX веков. Находясь в эпицентре исторических и культурных событий этой эпохи, Рахманинов не мог не впитать в себя уникальную духовную атмосферу, являющую собой синтез художественного, нравственного, религиозного начала. Это оправдывает возможность и правомерность обращения к анализу художественного мира романсов С. Рахманинова в русле идеи смысловой полифоничности искусства.

Выявление «внемузыкальных компонентов» дало возможность вычленив внутри этой проблемы дефиниции, к которым относятся *пластика, жест, изобразительные и театральные компоненты*. Однако при анализе первостепенным было не то, из чего (каких компонентов) состоит текст, а в том, как он сделан, поскольку текст – это не сумма компонентов, а художественное целое, включающее в себя, помимо всего прочего, и авторскую модальность.

Задача, предпринятая в исследовании, состояла в том, чтобы выявить существенность “внемузыкальных” компонентов для раскрытия образного мира вокального произведения на примере романсов С. Рахманинова.

Предлагаемое читателю исследование обсуждалось на заседаниях Лаборатории музыкальной семантики УГАИ.

Я хочу выразить искреннюю благодарность научному руководителю лаборатории – доктору искусствоведения, профессору Л. Н. Шаймухаметовой за постоянную и неизменную поддержку всех моих начинаний и поисков. Особая признательность – доктору искусствоведения, профессору М. Г. Арановскому, проявившему большой интерес к работе и помогавшему советами. Отдельную благодарность выражаю рецензентам – доктору искусствоведения, профессору В. Н. Холоповой, кандидату искусствоведения, профессору Г. Р. Тараевой, чьи замечания оказали существенную помощь в работе.

Введение

Исследование музыкального содержания – одна из “вечных” проблем музыкознания, исполнительства, педагогики. Музыка – искусство процессуальное, вне исполнения музыкальное произведение не может жить полноценной жизнью. Музыкальный текст – это всегда сообщение (автор – исполнитель – слушатель), естественно предполагающее исполнительскую интерпретацию. Проблема “текст – исполнитель”, разрешаясь через интерпретацию, неизбежно подводит каждого музыканта к пониманию текста как сложного образования в единстве двух его сторон: знаковой фиксации авторского замысла (нотный текст) и некоего сообщения, наполненного образно-смысловой содержательностью (музыкальный текст). В различных областях искусства и литературы исследователи акцентируют внимание на образовании дифференцированных понятий: “текст” и “подтекст”, “внешняя” и “внутренняя” структура (К. Станиславский), “видимость” и “значимость” (Ю. Лотман), “глубинная структура текста” и “иерархия смысловых пластов” (Л. Акопян, М. Поляков, А. Юберсфельд), “нотный текст” и “художественный текст” (В. Холопова), “нотный текст” и “музыкальный текст” (М. Арановский), “текст” и “произведение” (М. Арановский, Е. Назайкинский).

Выдающиеся музыканты – теоретики и исполнители – многократно ставили вопрос об осмысленной интерпретации, постижении скрытого смысла, не до конца поддающегося нотной записи исполняемого произведения. В частности, асафьевское понимание исполнительского искусства как “сотворческого композитору, а не механистически репродуцирующего нотную запись”, предполагало наличие артистического мастерства, “личного изобретательства”, “воспитания интеллектуального слуха”, обдуманности и сознательности воспроизведения нотного текста [18]. По Н. Перельману, “умение правильно прочесть и исполнить текст находится в сфере предискусства. Сфера искусства начинается с толкования текста” [172, с. 40]. Слова В. Софроницкого о том, что в нотах, в сущности, написано всё и в то же время ничего, нацеливают исполнителя на решение проблемы расшифровки смысловых структур музыкального текста.

На сегодняшний день в теоретическом музыкознании накоплен значительный опыт постижения музыкального произведения с точки зрения анализа содержательных структур. Определена значимость проблемы музыкального содержания как современного направления музыкальной науки и педагогики [105]. В. Холопова рассматривает теорию музыкального содержания как самостоятельную ветвь музыкально-теоретической науки, которая должна иметь свою категориальную систему, опирающуюся не только на различные области музыкознания, но и на комплекс гуманитарных наук: семиотику, языкознание, психологию, эстетику, культурологию, социологию [235; 236].

Значительные перспективы в этом направлении открывает теория музыкального текста (М. Арановский [12], Л. Акопян [2]), а также разработка техники семантического анализа музыкальной темы и этимологии музыкальных значений (Л. Шаймухаметова [246-247], Г. Тараева [216-217], И. Барсова [24] и др.). Анализ содержания вокального произведения имеет свою специфику: структура вокального произведения состоит из двух текстов – литературного первоисточника и композиторского текста, каждый из которых испытывает влияние другого. Несмотря на многообразие подходов к феномену текста, взаимодействие двух текстов в исследовании содержания вокального произведения рассматривалось всегда. Однако в литературном первоисточнике анализировался, как правило, словесный ряд, а в музыкальном тексте – принципы формообразования, особенности мелодии, гармонии, ритма. Существует немало работ, посвящённых анализу вокальных произведений, в которых рассмотрены принципы их построения (Л. Жигачёва [92], Т. Курышева [126], И. Лаврентьева [128], Е. Ручьевская [195], В. Холопова [233], Ю. Хохлов [239] и др.). Предметом внимания служили выразительность гармонии вокального произведения (В. Берков [33], Т. Бершадская [34], А. Оголевец [164], Ю. Хохлов [239]), специфика интервальной и мелодической графики мелодики (Б. Асафьев [14;19], Л. Мазель [138;141]), её интонационные и ритмические особенности (В. Васина-Гроссман [51; 52], Е. Ручьевская [193], В. Холопова [231]). Исследуются проблемы воплощения в музыке речевой интонации (Б. Асафьев [19], О. Белова, [30], В. Костарев – [122], Л. Красинская [124]). Явления синтеза, взаимопроникновения различных художественных систем в вокальном произведении обоснованы в работах В. Васиной-Гроссман [49; 50], Е. Орловой [167], А. Виханской [60], П.

Вульфуса [66], Т. Тамошинской [215], Т. Левой [129], И. Дабаевой [82], М. Ройтерштейна [188], М. Ярешко [258] и др.

Ряд исследований музыкального содержания вокальной музыки в последние годы приобрел семиотическую направленность, что обусловлено продолжением и развитием в музыковедении теории интонации. К примеру, автор монографии «Слово и музыка. Диалектика семантических связей» И. Степанова на широком историческом материале показывает взаимодействие семантических систем: семантические несоответствия и алогизмы, полисемантические свойства музыкального знака и т.п. [214]. Подключая к музыковедческому подходу данные из области стиховедения, поэтики, лингвистики, Л. Шаймухаметова обосновывает существование в музыкальном языке механизма музыкальных метафор как самостоятельной системы образных значений музыкального текста, показывая их действие на примере анализа вокального цикла Р. Шумана [246]. Через призму знаковых функций поэтического и музыкального текстов Н. Пилипенко исследует образно-смысловую содержательность вокальных произведений на примере песен Шуберта [174].

Однако представляется важным и другое: мимо внимания музыковедов прошёл тот факт, что современное литературоведение и лингвистика, подключая семиотические методы, исследуют поэтический текст как *гетерогенное образование*, в котором наряду с вербальной знаковой системой существуют другие знаковые системы. В трудах, связанных с феноменом художественного текста, отмечаются система хронотопов и “кинетическая речь” (М. Бахтин), пространственность, визуальность, живописность, пластичность (М. Гаспаров, Ж. Деррида), метафорическая “система лабиринтов” человеческой культуры (У. Эко), “множественность культурных голосов” (Р. Барт). По Ю. Лотману, любой художественный текст способен заключать в себе, хранить и передавать то, что находится за пределами возможностей материала искусства.

Музыковедение, в свою очередь, неоднократно и по различным поводам ставило идентичную проблему “перевода значений” музыкальной интонацией различных проявлений человеческой коммуникации. В процессе исследования проблемы музыковедами постоянно обнаруживалась эквивалентность ряда структур и идентичность приёмов художественного воплощения (метафор, гипербола, гротеска) в поэтическом и музыкальном текстах (М. Ройтерштейн [188], А. Цукер [242], Л. Шаймухаметова [246; 247], И. Степанова [214]).

Исследователи также констатировали функционирование в музыке интонационных оборотов, ассимилирующих внешние способы самовыражения человека (*речь, пластика, движение*), его хронотопические представления (*время, пространство*) и различные явления культуры (*проза, поэзия, театр, танец*). Замечено и то, что восприятие внемузыкального происходит на уровне синестезии, имплицитной зрительные, предметные, пространственные, сюжетные образы.

При всей актуальности музыковедческих исследований следует заметить, что авторы рассматривают, в основном, имманентные свойства музыкального текста. Не исследован на сегодняшний день музыкальный текст как многоструктурное устройство, включающее в себя разноязычные и взаимопереводимые образования, имеющие самостоятельные художественные возможности и механизмы смыслообразования. Семиотический подход к анализу литературного и композиторского текстов позволил рассмотреть музыкальный текст вокального произведения как структуру, в которой присутствуют *невербальные* (в стихе) и *внемusicальные* (в музыке) компоненты – носители различных художественных систем, активно привлекающие внетекстовую информацию. Последняя формирует связи наших представлений с предметным миром (движение, пространство, интонации речи) и различными явлениями культуры. Таким образом, вокальному произведению присуще то, что еще ранее М. Бахтин назвал полифонизмом текста и что привело к идее его неоднородности (Ю. Лотман).

Всё сказанное позволяет сделать вывод, что при такой сложносоставной структуре *только* музыкальный или *только* литературный текст не может дать в полном объёме информацию о семантике, формирующей образную основу вокального произведения. “Определённо значимые” структуры литературного и музыкального текстов – неотъемлемая часть, но только *часть* камерного вокального произведения, и они подчинены законам образной системы. Раскрытие смысловой нагрузки текста и механизмов его порождения активизируется путём выхода за пределы самого текста и его языка в *экстрамusicальную область*. Это обусловлено и тем, что музыкальное мышление находится в тесном контакте с мышлением внемузыкальным.

Внемusicальными источниками музыкального мышления могут быть идеи, настроения, зрительные впечатления, ассоциации, которые в

процессе аккомодации и ассимиляции преобразуются в звуковую материю в соответствии с возможностями музыкального языка. Обращение к исследованию содержательности внемusикальньх компонентов как одного из составляющих многомерной структуры камерного вокального произведения обусловлено поисками проникновения в “скрытое”, более глубокое содержание романсов.

Отражение процессов влияния внемusикальньх компонентов на развёртывание смысла вокального произведения происходит в музыкальном материале. Однако механизм их действия мало изучен и понимание интеграционных механизмов таких художественных образований осталось за рамками музыковедческих исследований.

Избранный ракурс исследования смысловых структур вокального произведения опирается, в первую очередь, на идеи Б. Асафьева о музыке “как искусстве интонируемого смысла” и существовании в музыкальной речи интонационных образований, имеющих смысловые значения и постоянную связь с внемusикальньми компонентами. Благодаря этому происходит “опредмечивание” музыкальной интонации и воплощение в тексте “кочующих” идей, тем, сюжетов и образов.

Рассмотрение роли внемusикальньх компонентов в формировании содержания вокального произведения делает также необходимым обращение к современной разработке лингвистической идеи об эквивалентном переводе элементов художественных систем. Именно с этих позиций в настоящей работе *текст* рассматривается как подвижная система взаимодействия музыкальных и внемusикальньх элементов, которые в совокупности и представляют вокальное сочинение единым художественным целым.

Указанная проблема была рассмотрена на материале четырёх своеобразных микроциклов романсов С. Рахманинова, в структуре которых отчётливо присутствуют внемusикальньные (живописно-изобразительные, речевые, пластические, театральные) компоненты.

Исходной точкой изучения композиторского текста романса в настоящей работе стал феномен *текста* как предмета исследования и одного из ключевых понятий в науках гуманитарного цикла, давно раздвинувшего рамки литературоведческой и лингвистической интерпретации. Текстуральность понимается с этой точки зрения как конструктивный фактор художественной организации: художественный текст не может быть одноструктурным и одноязычным, он должен

включать в себя “разноязычные” и “разнопереводимые” структурные семиотические образования – своего рода субтексты.

Присутствие внемusикальных факторов в музыкальном произведении неизбежно требует углублённой постановки вопроса о механизме перехода “внемusикального стимула” в музыкальное содержание.

Исследователи всегда отмечали одну из особенностей восприятия музыки – способность находить в музыкальных структурах аналогии со свойствами реальности. В частности, Л. Мазель писал, что “музыка может, сохраняя свою специфику, становиться в некоторой мере “литературной”, “архитектурной”, “театральной”, “живописной” [142, с. 19]. В. Холопова, рассматривая присутствие в музыке дихотомии “специального и неспециального” содержания, делает важный вывод, что неспециальное содержание обязательно для существования музыкального искусства независимо от того, составляет ли оно гармонию со специальным содержанием или противостоит ему [238].

Как правило, в искусстве мы сталкиваемся со сближением не двух, а многих самостоятельных структур. Однако смысловые структуры в тексте вокального произведения не имеют строго определённой референции: их обнаружение и понимание того, как именно они работают, неразрывно связано с внемusикальными обстоятельствами, формирующими музыкальный материал.

Необходимо признать, что к настоящему времени накоплен определённый объём наблюдений и по проблеме художественной организации музыкального текста. Однако по-прежнему остаётся без внимания тот факт, что “обязательным условием интеллектуальной структуры является её внутренняя семиотическая неоднородность” [137, с. 570].

В русле идей установления эквивалентности двух разных систем в художественном произведении в семиотических исследованиях делается вывод, что “проблема содержания есть всегда проблема перекодировки” [136, с. 46]. Присутствие в вокальной музыке Рахманинова знаков живописи, речи, пластики, театра подразумевает образование многочисленных “уровней опосредования”. Несмотря на то, что каждый из языков имманентен, между ними происходит постоянный обмен текстами и сообщениями в форме так называемого “семантического перевода”. При невозможности точного перевода начинает действовать система эквивалентностей, определённая общим для обеих систем

культурно-психологическим и семиотическим контекстом. Как отмечается в литературоведении, это является одним из существенных элементов всякого творческого мышления [137]. Именно “незакономерные” сближения дали толчки для возникновения новых смысловых связей и принципиально отличной интерпретации романсов Рахманинова.

Вокальное творчество Рахманинова всегда привлекало исследователей¹, но круг работ, в которых бы последовательно и всесторонне рассматривалась роль внемузыкальных компонентов, невелик. Ценностную значимость в исследовании рахманиновских романсов имеют статьи Б. Асафьева [15; 21; 22]. Содержащие яркие литературные обороты и метафоры, эти очерки содержат проницательные наблюдения над образной сферой вокальной музыки Рахманинова. Так, отмечая тонкий психологический лиризм, Асафьев проводит параллели между рахманиновскими произведениями и живописью, литературой, искусством Художественного театра его ранней, чеховской поры. В частности, он пишет о том, что Рахманинов “сближается с лучшими сторонами русского художественного реализма в литературе (Чехов), в оперном театре (как он создавался Мамонтовым), в драматическом театре (Станиславский) и даже в “мелодике” настроений русского музыкально-выразительного пейзажа той же эпохи (Левитан, Нестеров, Остроухов, а также Рыков)” [15, с. 307]. Аналогичные высказывания встречаем у Б. Яворского, А. Соловцова, Ю. Келдыша. Например, отмечая пейзажность как характерное качество колорита и перспективы рахманиновской музыки, Б. Яворский пишет, что “своим исполнением Рахманинов придавал сурово-пейзажный образ и транскрипции «Сирени», сближая её с образом тургеневской Лизы Калитиной в монастырском затворе” [257, с. 224].

Оскар фон Риземан, написавший воспоминания о Рахманинове, определённо заявляет, что “творческое воображение Рахманинова всегда

¹ См. об этом работы, в которых рассматриваются вокальные сочинения Рахманинова в контексте творчества композитора и культуры рубежа XIX-XX веков (Б. Асафьев [15; 21; 22], М. Арановский [4; 11], В. Брянцева [44 - 46], Ю. Келдыш [113-115], Ю. Паисов [170], Т. Тамошинская [215]), а также с точки зрения мелодического (Л. Мазель [138]) и гармонического языка (В. Берков [33], Т. Бершадская [34 -35]), особенностей вокального стиля (О. Аверьянова [1], И. Гивенталь [77]), взаимосвязи слова и музыки (В. Васина-Гроссман [49; 51-52], Е. Ручьевская [192]), роли и значения фортепианной фактуры (М. Смирнов [205]) и выразительных функций фактурных формул (Е. Смирнова [207]).

более всего подхлестывали явления *внемузыкальные*² [185, с. 214]. Из современных исследований, в которых отмечались внемузыкальные истоки творчества Рахманинова, можно указать работы М. Арановского [4; 10], В. Брянцевой [44; 45], К. Зенкина [98; 99], Ю. Паисова [170], Т. Тамошинской [215] и др.

О влиянии внемузыкальных факторов на становление образного содержания своих произведений говорил и сам Рахманинов: “В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины...Я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей легкостью под влиянием определенных “внемузыкальных впечатлений”³ [198, с. 147].

Стало уже очевидным и то, что в вокальном творчестве Рахманинова присутствуют музыкальные стереотипы, направляющие содержательную логику романсов. Так, в работах В. Беркова [33] и Т. Бершадской [34] отмечалась семантика “рахманиновской гармонии”. В контексте автобиографичности искусства Рахманинова музыковеды Л. Скафтымова и А. Кандинский-Рыбников рассматривают мотивы “креста”, *Dies irae*, музыкальную символику “Судьбы” [109; 203]. Е. Назайкинский указывает на элементы интертекстуальности в вокальном творчестве Рахманинова [159]. Особенности смыслового взаимодействия между некоторыми приёмами музыкальной фактуры и сферой внемузыкального в музыке с текстом раскрывает Е. Смирнова в диссертации «Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке С. Рахманинова» [207]. Отмечая значительную роль символики в вокальном творчестве Рахманинова, М. Арановский пишет о “рахманиновских трихордах”, “квартовых зачинах”, “рахманиновских звонах” [11], Ю. Паисов – об инвариантах типового образного контраста, гармоний (“лейтгармония мечты”) и мелодического рисунка “мотива вознесения” [170].

Текст романсов Рахманинова, как гибкая структурирующаяся система многоэлементных и гетерогенных символических образований не может быть “манифестацией какого-либо одного языка” – для его образования требуется “как минимум два языка” (Ю. Лотман), “множество разных видов письма” (Р. Барт) или “неравенство элементов”

² Выделено мною – И.К.

³ Выделено мною – И.К.

(М. Арановский). Возникающая при этом “игра смыслов” структурных образований расширяет образное поле текста.

Присутствие в романсах компонентов *живописи, речи, движения, пластики, театра*, участвующих в формировании образного содержания, повлияло на избрание ракурса рассмотрения роли внемузыкальных компонентов в формировании содержания рахманиновских романсов.

И хотя музыка относится к числу тех видов искусства, в которых связь интра- и “экстрамузыкального” не является прямой, непосредственной, музыковеды отмечают: “как бы ни были сложны и гибки связи и соответствия музыкального с внемузыкальным, они существуют реально” [218, с. 226].

Многоаспектная проблематика содержания романсов Рахманинова обусловила естественные и необходимые выходы музыковедческого исследования в область межнаучного синтеза. В связи с этим в работе использовались различные исследования по семиотике, лингвистике, языкознанию, литературоведению, искусствоведению и психологии (труды Ю. Лотмана, А. Веселовского, А. Потебни, М. Полякова, А. Юберсфельд и др.).

При анализе романсов Рахманинова в работе использовались термины и понятия из области музыковедения, структурной лингвистики, литературоведения, психологии. Структурообразующим стало понятие “*внемusicальные компоненты*” – текстовые структуры, способные заключать в себе, хранить и передавать информацию, формирующуюся за пределами вокального произведения и его поэтического первоисточника. Важнейшими понятиями анализа, направленного на выявление внемузыкальных компонентов, формирующих образное содержание романсов Рахманинова, также являются: “*текст*” и “*произведение*”, отражающие формально-грамматическую (нотная фиксация) и содержательную стороны музыкального произведения. Использование термина “*интонационная лексика*” (М. Арановский, В. Холопова, Л. Казанцева, Л. Шаймухаметова) как совокупности интонационных формул, образующих значение в пространстве музыкального текста, потребовало подключения к анализу вокального произведения термина “*мигрирующие интонационные формулы*” (Л. Шаймухаметова), так как последний указывает на способность устойчивых интонационных оборотов с закреплённым внемузыкальным и музыкальным значениями мигрировать из текста в текст и приобретать знаковость. Также использовались следующие термины и понятия: “*структура текста*”, “*эквивалентный*

перевод”, “*семантическое поле*” – образное пространство, возникающее на пересечении множественных структурных образований текста. Использование термина “*архетипы*”⁴ при описании жизнеспособности и узнаваемости музыкально-психологических стереотипов музыкального содержания позволило при анализе вокального творчества Рахманинова декодировать стереотипы двигательного-моторного, интонационного, пространственно-временного характера.

Таковы общие положения, которые определили содержание последующих четырёх глав книги, посвящённых обоснованию роли немusикальских компонентов в организации смысловых структур музыкального текста романсов Рахманинова. Название глав соответствует перечисленным немusикальным компонентам: Глава I. «Музыкальная живопись» романсов С. Рахманинова»; Глава II. «Образы речи» в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова»; Глава III. «Пластика и жест» в романсах С. Рахманинова»; Глава IV. «Театр переживания» и «театр представления» в романсах С. Рахманинова».

⁴ Сам термин, заимствованный из аналитической психологии, конкретизирован музыковедами Л. Алексеевой [3], Д. Кирнарской [117], И. Овсянниковой [161] и др.

В оформлении обложки использована иллюстрация керамической росписи «Аполлон, изливающий жертвенное вино» из книги А. Тахо-Годи «Греческая мифология».

Тираж 300