

Л.Н. Шаймухаметова

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

Москва 1999

УДК 781.22
ББК 85.31
Ш 17

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ

Рецензенты: доктор философских наук Е.В.Дуков
доктор искусствоведения Н.Г.Шахназарова
доктор искусствоведения Т.В.Чередниченко

Шаймухаметова Л.Н.

Мигрирующая интоационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Исследование. – М.: Гос. институт искусствознания, 1999.–311 с., нот.

В исследовании описаны механизмы образования интонаций с закрепленными значениями, их межтекстовая миграция, смысловые и структурные модификации в контексте музыкальной темы.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, специалистам в области теоретического музыказнания, аспирантам и студентам вузов искусства и культуры.

ISBN № 5-13-000027-7

© Л.Н. Шаймухаметова, 1999.
© Государственный Институт Искусствознания, 1999.

Оглавление

От автора	3
Введение	5
Глава I	К изучению мигрирующей интонационной формулы как структурно-семантического стереотипа.....	18
Глава II	Мигрирующие формулы с относительно устойчивой семантикой и их источники	37
Глава III	Взаимодействие мигрирующих интонационных формул с контекстом музыкальной темы	90
Библиографический список	106
Нотное приложение	118

От автора

Основным предметом внимания в предлагаемом читателю исследовании является феномен мигрирующей интонации, обнаруживающей себя внутри музыкального тематизма как устойчивое структурно-семантическое образование.

Природа его смысловых наполнений глубоко социальна, т.е. одухотворена и очеловечена, а связь с порождающими интонационный смысл значениями долговременна и «экстрамузыкальна».

На необходимость исследования свойств и функций интонаций такого рода («ходячих интонационных формул») обращал внимание в свое время Б.В. Асафьев, подчеркивая их огромную роль как «общезначимых», т.е. участвующих в формировании «общеупотребительного словаря» различных эпох и стилей.

Плодотворная попытка анализа отдельных «кочующих» и мигрирующих из текста в текст формул, как известно, принадлежит в отечественном музыкознании М.Михайлову, отмечавшему неоднократно закономерность появления в музыкальном тематизме устойчивых стереотипных образований. Включаясь в различные авторские контексты, они сохраняют круг изначально заданных значений. По существу автор наметил далекую и увлекательную перспективу исследования этимологии музыкальных значений.

Однако вполне очевидно, что теория значений не может состояться без предварительного накопления и описания определенного количества интонационных формул, а также без анализа источников и механизма их образования. Важным аспектом является также вопрос о взаимодействии такого рода интонаций с семантическим контекстом музыкального произведения.

Наше исследование будет сознательно ограничено масштабом музыкальной темы с целью углубления

аналитических представлений о ее связи с музыкальным образом.

Очерчивая границы проблемы в более обширном контексте семиотических вопросов межтекстовых взаимодействий, следует, конечно, иметь в виду, что статус мигрирующих интонационных формул имеют далеко не все музыкальные (в том числе, знаковые) структуры. Естественно и очевидно также и то, что исследуемые в работе механизмы формирования внеtekстовых и внутритекстовых значений не исчерпывают всех граней специфики воплощения авторского содержания в музыке.

Однако выбор семиотического направления в исследовании был сделан сознательно, поскольку автор убежден, что современное решение проблемы организации художественного смысла в рамках только музыковедческой методологии практически невозможно.

В то же время недостаточность конкретных исследований и описаний фонда мигрирующих интонационных формул, а также их роли в механизмах смыслообразования в музыке обязали автора сосредоточиться в рассматриваемых вопросах на конкретном материале музыки разных эпох и стилей, т.е. вести разработку проблемы в русле практической семантики.

Основное содержание аналитических обобщений над свойствами и семантическими функциями мигрирующих интонаций составили II и III главы исследования.

Во II главе читателю предлагается систематизация и описание семантики и структуры различных устойчивых интонационных формул, а также механизм и основные источники его формирования: звуковые сигналы (§1), речь (§2), пластика в элементах музыкальной речи (§3), музыкальные инструменты (§4), бытовая музыка (§5), музыкально-риторические фигуры (§ 6).

В III главе дается типология знаковых ситуаций в семантическом контексте музыкальной темы и рассматриваются закономерности механизма образования «переносных» (художественно-текстовых) значений.

I глава работы обосновывает проблему в теоретическом ракурсе и анализирует степень ее разработанности в отечественном и в зарубежном музыкоznании. Обширная информация этой главы постепенно вырисовывает перед читателем картину вызревания теории значений в контексте различных, в том числе, несемиотических проблем: тематизма, жанра, фактуры и др.

Используемая в исследовании методология анализа инвариантно-вариантных отношений музыкального текста корректировалась в процессе обсуждений рукописи ведущими научными сотрудниками Государственного Института Искусствознания. В связи с этим автор приносит искреннюю благодарность докторам искусствоведения Э.Е.Алексееву, Е.В.Дукову, Н.Г.Шахназаровой, высказавшим важные и полезные замечания и рекомендовавшим рукопись к изданию.

Особую признательность и отдельную благодарность автор выражает доктору искусствоведения, профессору М.Г. Арановскому, осуществлявшему научные консультации в процессе работы над темой и направившему исследование в русло практической семантики.

ВВЕДЕНИЕ

Изучение специфики и сущности музыки как вида искусства остается одной из самых сложных проблем музыказнания, 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 музикоисследовании 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. Асафьев рассматривал понятие музыкальной речи и Б. Яворский.²

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. I, с. 70], «интонационных типажах» [т. V, с. 204], об «интонациях-попевках» [т. IV, с. 20], «популярных отрезках музыки», «интонационных комплексах» [т. V, с. 204], рассматривая их с точки зрения «устного интонационного словаря»

¹ Ссылки на работы Б.Асафьева в настоящем исследовании даются на основе пятитомного издания: Б.Асафьев Избранные труды. – М., 1952 – 1957[20-26].

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

(«звукосмысловые накопления», «интонационные отложения»), и называя их «интонационным капиталом», «интонационным фондом» эпохи [т. V, с. 202-204, 270-271].

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 языкоznанием и социолингвистикой (А.Мейе, Ф.де Соссюр, Н.Марр), причем Б.Асафьева, по его же словам, интересовали сходные и общие причины, организующие словесную и музыкальную речь [169, с. 271].

Наблюдения 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., 1995), английский исследователь Д.Кук (Cooke D., 1959). Причём, если Сабольчи ограничился наблюдениями над несколькими мигрирующими интонациями (*die Wanderthemen*), то Кук строит на основе сходства мелодических ходов самостоятельную теорию музыкального языка.

Общеизвестно значение понятия интонации в работах Асафьева. Но столь же известно, что смысл этого термина до конца Асафьевым не был определен, впрочем, как и его последователями, хотя усилия в этом направлении постоянно предпринимаются. Не будет преувеличением сказать, что концепция Асафьева и сейчас находится в непрерывном развитии и становлении, требуя постоянного пересмотра свойственных ей представлений и понятий.

Нельзя не отметить, что исследователями творчества Асафьева и его интонационной теории проведен 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 многозначности.³

Основные смысловые полюса этой эволюции, как известно, зафиксированы в работах 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-явление 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

³ В статье Т.Чередниченко «Терминологическая система Асафьева» отмечается присутствие в его трудах около пяти сот основных и более четырехсот 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 с.270-271 исследования «Музыкальная форма как процесс». Здесь же дается понятие «интонационного слова», выступающего в значении смыслового фрагмента музыки [26].

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 Асафьева, вместе с тем, индивидуальный творческий и теоретический смысл, связанный с выбором методологии и спецификой предмета исследования. Асафьев подходит к изучению процессуальности, заложенной в природе музыки и представляющей собой в физическом смысле категорию движения не абстрактно, а с социально-коммуникативных позиций, соответствующих музыке как эстетическому феномену, как способу музыкально-речевого общения. Последнее предопределяет выбор средств: Асафьев широко применяет научный и художественный способы обобщения (а также описания), что приводит в конечном итоге к различному функциональному использованию терминологии.⁵

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.].²⁶

Сам 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-

⁵ Т.Чередниченко различает две функции терминов у Б.Асафьева: концепционные и текстовые. Концепционные означают 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].

высказываниями. Это своего рода экспозиция из сжатых тем или «зерен», 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 музикоедением конкретную задачу – их дифференциации, уточнения и анализа с целью приведения аспектов высказывания в систему. Е. Орлова берет за основу «полярные» определения интонации – в «узком» и «широком» смысле: как выразительно-смысловой элемент музыкальной речи («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» Асафьевым интонации и ее 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 конкретное понимание 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 в исполнении – переинтонирование нотного текста [с.54, 217, 296]. Кроме того, ряд терминов, по мнению автора, сопутствующих основным, - таких, как

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

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 развертывается целостная модель построения мотива [16]. Е.Назайкинский акцентирует еще 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 Асафьева, при сопоставлении различных случаев применения термина в научном и художественном вариантах выводит в качестве основного понимание интонации в 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 «интоационных формул», применяемая Асафьевым при описании явления стереотипизации: формировании «интоационного словаря», накопления «общезначимых интонаций».⁹ Термин «интоационные формулы», - пишет Н.Шахназарова, - «возвращает нас к пониманию интонаций как мелодических ячеек, эмоционально осмысленных и взятых в конкретном ладоритмическом контексте. И действительно, ходы на сексту

⁸ Нумерация страниц указывается, вслед за автором статьи, по изданию «Избранные труды», – Т.І. – М., 1952 [20].

⁹ В подобном ключе общезначимых интонаций, называя их «интоационными формулами», Асафьев описывает романсы Глинки «Не искушай», «Сомнение» [Т.І, с.70].

вверх с дальнейшим нисходящим движением, мягкие вздыхающие окончания стали рассматриваться после Глинки как типичные признаки русской романсовой лирики» [229, с. 14-15].

Принимая во внимание данную самим 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 исследования.¹⁰ Обычно «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», «круг», «интонационная сумма», «отложения», «звуково-слово», «напряжение», «звуковысотность», «интервальность», «вокальвесомость», и др. Или: «временной мелос», «интонационный кризис», «переинтонирование», – 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»,

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).

«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 емких 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 чем постоянно пишут авторы.¹²

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

Не случайно авторы все чаще прибегают к методу реконструкции многочисленных асафьевских теорий – рассредоточенных по различным изданиям в виде

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[26], «Слух Глинки» – т.I,с.80 [20].

¹² Л.Мазель – 137, Н.Шахназарова – 229,230; В.Лукьянин – 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; И.Земцовский – 84; М.Каган – 88; Я.Йиранек – 246.

рассуждений и высказываний.¹³ 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 Асафьева на проблему реализма и народности музыкального искусства; «интонация», «интонирование», «интонационный словарь» как средство отражения и коммуникации – воплощения «музыкальной образности» и «музыкальной аффективности» [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 Асафьева.

Исходя из признания фундаментальности понятия интонации, обозначающего 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 учетом триединства составляющих музыкальное произведение компонентов: «интонация-отношение-процесс» [12, 13, 16]. В этой связи под музыкальной

¹³ Один из первых опытов реконструкции конкретных аспектов асафьевского ученияложен 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».

интонацией в широком смысле будем понимать «способ произнесения музыкального звука» [13, с. 83].

Однако, учитывая специфику 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 интоационные формулы, т.е. структурно оформленные семантически самостоятельные единицы музыкального высказывания, образующиеся и бытующие в процессе музицирования.

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

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 определенным смыслом, значением) ряды или комплексы «музыкальных речений», раскрывающие содержание музыки как одной из форм общественного сознания» [28, с. 56].

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

Цель настоящего исследования состоит в выяснении сущности музыкальных явлений, объединенных понятием «мигрирующая интонация», и их роли в формировании механизма связи темы с музыкальным образом. При этом среди различных типов мигрирующих интонаций

наибольшее предпочтение отдается описанию интонаций с относительно устойчивым, т.е. закрепленным значением, выполняющим в семантическом контексте музыкальной темы роль знаковых структур. Был избран круг интонаций с отчетливым внемузыкальным значением, относительно которых можно сказать достаточно определенно, что у них есть значения, т.к. они соотносятся с внемузыкальными 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 потенциала.¹⁵ 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)

1. 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 чем 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.Йиранека [246].

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. Причем, Асафьев сформулировал свои идеи намного раньше представителей структуральной поэтики, и это предвосхищение одного из ведущих направлений искусствоведческой мысли второй половины века лишний раз указывает на прогрессивность его устремлений. Наконец, нельзя не отметить, что у идей Асафьева и структуралистов имеются общие истоки — социолингвистика Ф. де Соссюра, А.Мейе.

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

Актуальность первых связана с необходимостью выделения 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 являются:

1. С возможно большей достоверностью определить типы устойчивых интонаций, способных нести внемузикальное значение (т.е. обладать функцией детонации).

2. Определить их источники и механизмы формирования устойчивых значений.

3. Проследить путь миграции и выявить типы взаимодействия 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, ее роль в становлении художественного контекста, пути ее 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.

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.

В области педагогики проблема воспитания музыкального мышления музыкантов-профессионалов решается не на интонационно-образной, а на формально-логической (морфологической) основе.¹⁶ В академических традициях преподавания распространен узкограмматический подход, имеющий следствием глубокий разрыв между теоретическим знанием и практической музеницирующей деятельностью.

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.

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

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

Соответственно особенностям избранной темы и поставленным в ходе ее разработки задачам в исследовании избран индуктивно-эмпирический метод, что объясняется двумя основными причинами:

1) недостаточной разработанностью проблем музыкального семиозиса, в частности, – специфики музыкального знака, 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 литературоведами и искусствоведами при разработке проблем анализа структуры художественного текста.

Вместе с тем, специфика процессуальной – музыкально-интонационной организации текста требовала

определенных 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 серьезным источником и основанием послужила 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 ее рассмотрения, что нашло отражение 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 определенные представления о ее структуре, функциях и эстетическом диапазоне.

Все это потребовало также и введения новых понятий – «микротематизма», «субтематизма», (Е.Ручьевская, В.Бобровский), «темы высшего порядка» (Е.Чигарева), «микротематизма», «супретематизма» (В.Бобровский, В.Валькова), а изучение вопросов многосоставности тематических образований («тема-комплекс» –

В.Бобровский) привело к выводам о существовании в музыкальном произведении явлений пантематизма.¹⁷

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, стиля.¹⁸

Несмотря на то, что семантический аспект исследования не вошел органично в состав теории музыкальной темы, возрастающий интерес к этой области очевиден: формируется внимание к теме и тематизму как к категориям содержания.¹⁹ Не случайно широкое распространение получило 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 еще не ясными.

Все же, можно выделить несколько характерных с рассматриваемой точки зрения направлений в

¹⁷ Подробный обзор подходов к исследованию музыкального тематизма содержится в предисловии к монографии Е.Ручьевской [183], в моно-графическом очерке В.Холоповой [215,с.83].

¹⁸ Наиболее углубленно семантический аспект разрабатывался в исследованиях фольклорного направления, где первоочередной задачей выдвигалось изучение народно-национальных 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].

исследований 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.Черная – 226, И.Барсова – 32], с другой стороны – «превращение декоративных элементов в тематические, основные» [Б.Асафьев – 27, Э.Курт – 114, М.Арановский – 6].

Подход к осмыслинию общих форм движения, в их противопоставлении индивидуализированной музыкальной теме, как факторов стиля, - вполне традиционен. Вместе с тем, характерна их новая оценка с интоационно-процессуальной стороны – как проявления континуальности и имманентности человеческих эмоций, а также попытка типологизации последних [И.Окраинец – 163, Е.Чигарева – 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].

Такие работы пока немногочисленны, и по-прежнему актуальным остается 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 музикоисследовании на семиотический подход.

Она утверждала себя с большим трудом, развертываясь 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 выявились в крайней форме противопоставления – столкновении категорий «интонация» и «знак». Границы и возможности применения последнего при этом анализировались вне учета достижений конкретных исследований.²⁰

Однако распространению семиотического подхода объективно способствовал ряд факторов. Во-первых, серьезные логические основания самой семиотической теории, структурной лингвистики. Во-вторых, давняя и стойкая академическая традиция использования аналогии «музыка-язык» как принципа разработки серьезных и

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

фундаментальных вопросов музыказнания. 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 русле лингвистической ориентации получил новую эстетическую оценку ряд явлений, присутствие которых традиционная теория музыки лишь констатировала и описывала, но не объясняла. Среди наиболее характерных назовем следующие:

1. Цитирование, самоцитирование, монограммы, музыкальные эмблемы и символы стали рассматриваться как знаковые структуры через призму лингвистических идей автоповоротности [М. Киракосова – 96], параллельной драматургии, семантики двоевременя [Е. Бурлина – 44], проблемы двухголосового слова – «свое слово», «чужое слово» [В. Валькова – 47, Л. 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 приемов метафоры и метонимии в музыкальном языке [Е. Назайкинский – 159, В. Мальцев – 140, Л. Алексеева – 4, Н. Горюхина – 64, Л. Шаповалова – 228].

3. Известные ранее приемы «обобщения через жанр», «обобщения через стиль» получили новое объяснение их сущности с точки зрения проявления свойств стиля и

жанра как готовых образно-смысовых 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), приема «обличения через жанр» (Н.Бирар), приема остранения (Л.Гильдинсон), исследование тематизма в ракурсе проблем «внешней и внутренней формы» [И.Барсова – 32, Л.Шаповалова – 228].

В исследованиях тематизма последних лет, независимо от семиотической теории, выявляется важная роль семантических единиц – смысловых структур в процессе передачи и восприятия художественного содержания. Весьма характерно и то, что рассматриваются эти признаки как структуры с устойчивыми значениями, т.е. фактически как знаки.

Все это настойчиво сигнализирует о вторжении знаково-семиотического подхода в поле привычного субъективно-интуитивного анализа содержания музыки и требует от аналитической позиции исследователя более жесткого 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 внеtekстовых связей, но и сами интонационные формулы, привнося в тему элементы своих устойчивых значений, подвергаются в ее контексте преобразованию. Это еще раз подчеркивает, во-первых, зависимость композиторского творчества от окружающего его мира музыки, а во-вторых, роль диалектики сохранения

и изменения (инвариант – вариант) в процессах становления музыкальной семантики.

**Шаймухаметова
Людмила Николаевна**

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

Исследование

ISBN 5-13-000027-7

РИО Республиканского учебно-научного
методического центра Госкомнауки РБ
Лицензия на издательскую деятельность

02667 от 17 июня 1998 г.

Подписано в печать 04.04.99 г.

Формат 60x90 $\frac{1}{16}$ Усл. п.л.20.

Заказ № 424. Тираж 500

Типография им. Ф.Э.Дзержинского

МВД РБ. Лицензия на полиграфическую

деятельность Б-84 8074, на издательскую деятельность – 0185

Министерства печати и массовой информации РБ 12.09.96 г.