

Министерство культуры Российской Федерации
Магнитогорская государственная консерватория

На правах рукописи

КИРИЧЕНКО
Полина Владимировна

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

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02
«Музыкальное искусство»

Магнитогорск 2002

Работа выполнена в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор *Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА*

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор *Л. П. КАЗАНЦЕВА*
кандидат искусствоведения,
доцент *Л. А. КУПРИЯНОВА*

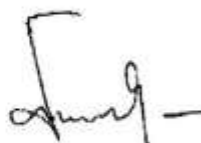
Ведущая организация: Красноярская государственная
консерватория

Защита состоится 26 декабря 2002 года в 14.00 часов на заседании диссертационного совета К.210.08.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения в Магнитогорской государственной консерватории (455036, г. Магнитогорск Челябинской области, ул. Грязнова, 22, аудитория 85)

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Магнитогорской государственной консерватории.

Автореферат разослан 20 ноября 2002 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент



Г.Ф Глазунова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ. АКТУАЛЬНОСТЬ И ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Музыкальный текст и исполнитель – многоаспектная проблема, которая имеет и теоретическое, и практическое значение в области исследования специфики воплощения содержания в музыке.

Известно, что в творческой практике многих поколений музыкантов сложился некий унифицированный стереотип взаимодействия исполнителя с композиторским текстом. Он основывается на определенных способах преодоления узкограмматических и технических трудностей в процессе расшифровки текста, в овладении приемами выразительного его произнесения. Выработан целый арсенал средств, создана специфическая технология “чтения нотного текста”, основанная на отечественных и зарубежных традициях, в которых учитываются специфика и технические возможности музыкального инструмента, особенности фактурной адаптации, аппликатурные, артикуляционные и темброво-акустические реалии. Необходимо заметить, что указанный стереотип направлен на единую и общую для всех музыкантских специальностей технологию работы с *нотным*, но не с *музыкальным* текстом, в то время как последний, с точки зрения современного теоретического музыкознания, представляет собой сложное полифункциональное, системно построенное художественное явление, имеющее собственные смысловые структуры, автономную логику развития содержания¹. Такая традиция закрепились в исследованиях по теории музыкального текста и специфике анализа музыкального содержания (М. Г. Арановский, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова, Л. П. Казанцева и др.). Техника анализа смысловых структур *музыкального текста* дает возможность исполнителю для адекватного прочтения авторского замысла через умение видеть, находить и расшифровывать содержательные сегменты текста, анализировать этимологию смысловых единиц, обнаруживать меха-

¹ Различие явлений “нотный текст” и “музыкальный текст” обосновано в исследовании М. Г. Арановского “Музыкальный текст. Структура и свойства”. – М., 1998.

низм связи темы с музыкальным образом, этимологию значений в художественном контексте тематизма разных стилей.

Эта проблема рассматривается в диссертации применительно к условиям подготовки будущего исполнителя в классе фортепиано студентов разных специальностей, при этом работа не является методической. Названные условия всего лишь создают необходимую для исследования границу в материале и специфический контекст, который способен в наибольшей степени обострить существующие в теории и практике исполнительства противоречия.

Содержание текста, как правило, воспринимается исполнителем чувственно-интуитивно, однако, смысловые структуры, о которых идет речь, требуют к себе повышенного аналитического внимания. К ним мы относим: *кочующие сюжеты, темы и образы, реалии предметного мира, воплощение персонажей, героев, диалогические сцены и т.п.*

Содержательные компоненты текста, как правило, не имеют прямой зависимости от логики формообразования, а часто вступают с ней в противоречие. Тем не менее, исполнители ориентируются в своей работе на анализ *формы*, а не *содержания*.

В вопросах смысловой организации музыкального текста приоритетное место принадлежит работам Б. В. Асафьева. Он впервые обнаружил в музыке явление “общезначимых интонаций”, придав им статус “общезыковых выражений”, “общезыковых средств”.

Для определения круга вопросов, связанных с практической семантикой, на определенном этапе потребовалась кристаллизация методологии анализа музыкального содержания и прежде всего – разработка *техники семантического анализа* музыкальной темы.

Традиция исследования “словаря музыкальных значений” (по М. Г. Арановскому, – “музыкальной лексикографии”) продолжена многими зарубежными и отечественными учеными (М. Букофцер, Я. Йиранек, Д. Кук, Б. Сабольчи, М. Г. Арановский, И. А. Барсова, Ю. Г. Кон, М. К. Михайлов, Г. Р. Тараева, В. Н. Холопова, Л. Н. Шаймухаметова и др.). Проблеме связи темы с музыкальным образом через изучение специфики музыкального интонирования также посвятили свои труды –

В. П. Бобровский, Л. А. Мазель, Е. А. Ручьевская, Ю. Н. Тюлин, В. А. Цуккерман и др.

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

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

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

В связи с поставленной целью были выдвинуты следующие задачи:

- показать образцы расшифровки интонационной лексики – устойчивых интонационных оборотов и ситуативных знаков (диалогов) в тематизме фортепианных сочинений западноевропейского барокко и классицизма;

- выявить характерные черты старинного уртекста и особенности взаимодействия с ним исполнителя;

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

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

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

Методологическую базу работы составили фундаментальные исследования теоретического музыкознания в области *специфики музыки как вида искусства* (Б. В. Асафьев, М. Г. Арановский, М. Ш. Бонфельд, Л. П. Казанцева, В. В. Медушевский, М. К. Михайлов, Е. В. Назайкинский, В. Н. Холопова), *теории музыкального текста* (М. Г. Арановский, Л. О. Акопян), *теории музыкального языка* (Е. В. Назайкинский, Г. Р. Тараева), *теории*

музыкальной темы (Е. А. Ручьевская), техники семантического анализа (Л. Н. Шаймухаметова), а также научные разработки Лаборатории музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств.

В настоящем исследовании мы опирались на распространенные и принятые в семиотике термины “знак – значение – смысл” (А. Греймас), а также на понятия и термины современного музыкознания в области музыкальной семантики: *интонационная лексика, музыкальные лексемы, смысловые структуры*. Ключевым явилось предложенное М. Г. Арановским понятие “музыкальный текст” в междисциплинарном понимании этого термина и в его отличии от понятия “нотный текст”. Под *интонационной лексикой* подразумевается совокупность интонационных оборотов, обладающих качествами устойчивости семантики и структуры и способностью переходить из текста в текст с сохранением закреплённых за ними значений. Ведущим понятием в исследуемой нами проблеме является также понятие *артикуляции*, аккумулирующее современные представления о музыкально-речевых факторах выразительного произнесения текста.

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

Апробация диссертации. По материалам диссертации опубликованы 4 статьи в межвузовских научных сборниках, изданы 3 брошюры, учебное пособие «Интонационные этюды-диалоги в классе фортепиано» (в соавторстве), подготовлены и прочитаны доклады на российских научно-практических конференциях: «Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики» в г. Уфе (4 – 5 декабря, 2000 г.); «Искусство как феномен культуры» в г. Уфе (17-18 мая 2001 г.); «Семантика музыкального языка» в г. Москве (февраль 2002 г.); «Вопросы преподавания общего фортепиано» в г. Уфе (21 – 23 апреля 2002 г.). Материалы и исследования, переработанные в лекции, внедрены в учебный процесс Уфимского государственного института искусств и средних специальных учебных заведений региона.

Диссертация обсуждалась и рекомендована к защите Лабораторией музыкальной семантики и кафедрой теории музыки и композиции Уфимского государственного института искусств. Основные положения и выводы диссертации в течение последних пяти лет апробировались в педагогической работе, осуществляемой на кафедрах специального и общего фортепиано Уфимского государственного института искусств.

Практическая значимость. Семантический подход к анализу музыкального текста поможет решить ряд проблем, связанных с преодолением трудностей в осмыслении этимологии значений и интерпретации музыкального содержания. Анализ интонационной лексики позволит грамотно решать художественные задачи исполнительской артикуляции. Свободное музицирование, внедрение проблемных ситуаций и ролевых игр на различных стадиях работы исполнителя с текстом в наибольшей степени возможно на материале старинного уртекста, а также на музыкальных образцах сюжетных видов диалогов в музыке XVII – XIX вв., типология которых представлена в диссертации.

Исследование выполнено в русле практической семантики и может быть продолжено в дальнейшем изучении смысловой организации музыкальных текстов различных стилей, а также в плане разработки педагогических технологий, направленных на творческое взаимодействие звеньев системы “музыкальный текст – исполнитель”.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и нотного приложения.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** дана общая характеристика работы: обозначена проблема, раскрыта актуальность ее решения, разъяснены методологические позиции, указана источниковая база, методы исследования, сформулированы цель и задачи, новизна и практическая значимость исследования. Сообщено о структуре и объеме диссертации.

В предложенной работе исследуется смысловая организация музыкальной темы с ее многогранной природой в процессе передачи информации слушателю. Музыкальный текст представляет серьезную научную проблему как предмет расшифровки смысловых структур на интонационно-образной основе. Теория исполнительства, наиболее близкая к процедуре интерпретации текста, по-прежнему ориентируется на *нотный текст* с его внешне-графическими реалиями, хотя проблема адекватности в расшифровке авторского замысла ставилась неоднократно. Узкограмматический, технический анализ характерен и для традиции обучения музыкальному языку в академической образовательной системе. Понимание текста с точки зрения семантики, а не только с позиций фонетики, грамматики и синтаксиса, является необходимым и важным условием обучения. Семантический метод, направленный к задачам освоения интонационной лексики, дает возможность преодоления разрыва между теоретическими дисциплинами и музицирующей практикой¹.

В главе I «К проблеме семантической расшифровки тематизма старинных клавирных пьес западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.» исследуются произведения старых мастеров, которые широко и прочно вошли в исполнительский и педагогический репертуар. Высокая художественная ценность сочинений для клавира композиторов эпохи барокко сочетается с универсальностью и доступностью их применения в современных условиях обучения игре на фортепиано. В связи с этим была поставлена задача: выявить и описать *смысловые структуры*, “кочующие” из текста в текст клавирных сочинений барокко в качестве ситуативных знаков (к таковым относится музыкальный диалог), в условиях двух-, трех- и четырехголосной фактуры².

¹ Проблема неоднократно ставилась и обсуждалась в печати. См. об этом: Музыкальное содержание: наука и педагогика: Российская науч.-практ. конференция (2000, 4 – 5 декабря, Москва) / Моск. гос. консерватория / Отв. ред.-сост. В. Н. Холопова – Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002; Холопова В.Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // М.: Музыкальная академия. – № 2. – 2001.

² В материале главы используются произведения, наиболее распространенные в педагогическом репертуаре и опубликованные в многочисленных изданиях сочинений для фортепиано.

В § 1 «Семантика и структура двухголосной фактуры старинных клавирных произведений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.» анализируется старинный уртекст, существенно отличающийся от текста классического или романтического произведения и требующий от исполнителя особого типа взаимодействия с ним. На эти “особые” качества неоднократно обращали внимание выдающиеся педагоги и исполнители (Э. Бодки, И. А. Браудо, Я. И. Мильштейн, Л. И. Ройзман и др).

В силу очень многих обстоятельств, важнейшее из которых – меняющиеся условия музицирования, – старинный клавирный уртекст барокко был художественно мобильным¹. Одновременно он обладал стабильными свойствами редуцированной (свернутой) партитуры, что давало возможность исполнителю на основе узнаваемой – мигрирующей из текста в текст модели создавать различные версии (дубли). В процессе развертывания клавир в воображаемую партитуру использовались как регистровые перестановки сегментов текста, так и изменения интонационной лексики, переменности функций голосов фактуры.

Как показывают наблюдения, все перечисленные признаки нашли отражение и в “свернутой” записи “образа партитуры” в тексте клавирного произведения и были рассмотрены на конкретных образцах двух-, трех- и четырехголосной фактуры.

В главе описана типология “включений” в тексты клавирных сочинений *музыкальных диалогов* – смысловых структур “неклавирного” происхождения. Это двух-, трех- и четырехголосно организованная фактура, где логика развертывания содержания основывается на активной интертекстовой миграции особых ситуативных знаковых моделей, которые, в свою очередь, адаптированы к двухручному клавирному изложению. Все они представляют собой “свернутую” форму изложения оркестрового (ансамблевого) материала и содержат возможность расшифровки их как образа партитуры и конкретных quasi-инструментов.

В “свернутой” партитуре обнаруживаются два вида диалога: *вертикальный* и *горизонтальный*. Принципиально важным видится различие функций и соответственно – “образов *solo*” и

¹ См. об этом: Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха // Сов. музыка – 1974. – № 8. – С. 68-72.

“образов *continuo*”. Они столь же различны, как и олицетворяющие их тембры. Будучи насыщенными конкретной интонационной лексикой, они образуют настоящую, часто парадоксальную и контрастную в образном отношении “полифонию смыслов”.

Необходимо сказать и об одной из наиболее типичных и широко распространенных диалогических конструкций клавирной музыки XVII – XVIII вв. – *смысловой структуре орнамента*. На первый взгляд, противопоставление орнаментальных структур прочим элементам фактуры и их узнаваемость в музыкальном тексте не содержит никаких неожиданностей и проблем. Орнамент, изобилующий фигурациями, пассажами, часто демонстрирующий в музыке барокко импровизационную технику и “процессы прелюдирования”, легко обнаруживается и всегда противопоставлен другим голосам по смыслу. Однако парадокс все же есть, и он заключается в том, что орнамент чаще расположен в верхней строке клавирного двустрочника, и исполнитель настраивается на интонирование этого сегмента текста как мелодии. Мелодия же, как известно, с точки зрения исполнителя, – это всегда кантилена. В восприятии современного музыканта она ближе всего – оперному пению или романсовому звучанию.

Безусловно, такие представления и их реализация в интонировании во многих случаях противоречат стилистике исполняемых произведений. К примеру, в клавирных текстах барокко и классицизма, независимо от жанра, орнамент в целом выполняет функцию украшения-узора, то есть “прибавочного” (Д. Лихачев), а не ведущего элемента текста, расцвечивающего конструкцию темы. Понимание функции орнамента как “прибавочного элемента” существенно корректирует действия исполнителя в его намерении сделать “мелодию” главным элементом текста (рельефом), а “основу” инструментальной конструкции – дополнительным (фоном).

Среди многочисленных образцов двухголосия в клавирной литературе наиболее часто встречаются два типа диалогических моделей:

- 1) *вертикальный диалог*, состоящий из quasi-партий *continuo* и *solo*;
- 2) *горизонтальный диалог* – Tutti - solo.

Первый тип репрезентирует разнотембровые сочетания и имеет несколько структурных модификаций, которые обозначены нами в виде схем с привлечением приема *divisi* и зеркальных построений по отношению к любой из партий:

$$\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} ; \frac{\text{continuo}}{\text{solo}} ; \frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}} ; \frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}} ;$$

$$\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}} ; \frac{\text{continuo}}{\text{solo divisi}} ; \frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo divisi}} ; \frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$$

Второй тип *Tutti – solo* построен на разнотембровых сочетаниях *quasi-оркестровых* реплик, возникающих, в отличие от *continuo*, последовательно, а не одновременно.

Смысловая структура *Tutti-solo* (в традиции *concerto grosso – “ripieno-concertino”*) обычно легко узнается в клавирных текстах, так как имеет четко оформленные (фактурно и синтаксически) диалогические реплики. Ярко выраженный стилевой результат в области фортепианного интонирования также неизменно обеспечивается и благодаря осознанию значений и смысла реплик в системе диалогических конструкций.

Горизонтальная оппозиция *Tutti – solo* в значительной степени свойственна крупным формам: она составляет существо концертно-диалогической конструкции жанра *concerto grosso*. Миграция подобных текстовых сегментов в клавирные жанры барокко встречается реже, чем вертикальная оппозиция *continuo-solo*, но, вероятно, она также занимала прочное место в музицирующем сознании эпохи, поскольку включалась в сборники бытовых пьес и инструктивные сочинения И. С. Баха¹.

Одним из самых ранних и наиболее распространенных видов *горизонтального диалога* был “динамический диалог”, создающий эхо-эффекты с обязательным чередованием *forte* и *piano*. По свидетельству авторов, этот прием применялся с конца XVI –

¹ Об этом см. также: Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998.; Шаймухаметова Л. Н. Диалогические этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.) : В помощь слушателям ФПК. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаборатория муз. семантики, 2002.

нач. XVII вв. и в вокально-инструментальных концертах. Клавирные произведения, как показал анализ, сохраняют все указанные признаки оркестровой фактуры.

В отмеченных выше качествах клавирной музыки барокко кроется одна из великолепных возможностей ее многовариантной интерпретации исполнителем на современном инструменте фортепиано, которое может прекрасно передавать стилистические особенности старинной музыки. Все это дает богатейшие возможности современному пианисту создавать яркую палитру quasi-оркестровых звучностей в рамках стилистики исполняемых произведений.

В § 2 «Семантика и структура трех- и четырехголосной фактуры старинных клавирных произведений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.» была проанализирована клавирная музыка, написанная композиторами в форме старинных танцев.

Семантический источник этого рода пьес содержится в практике оркестрового и ансамблевого музицирования, поэтому не случайно среди клавирных произведений встречается множество пьес, изложенных в трехголосной фактуре. Н. М. Зейфас отмечает, что гармоническая основа оркестра барокко в принципе была трехголосной: «Этому соответствует и акустически оправданная фактурная модель, откристаллизовавшаяся во всевозможных трио-составах музыки барокко: два равноправных голоса в высокой тесситуре, в тесном расположении, и регистрово-отдаленный от них бас-основа и фундамент. Четырех- и пятиголосие были, в сущности, лишь гармоническим “уплотнением” этой модели»¹.

Все эти признаки явно обнаруживаются в текстах клавирных сочинений, однако необходимо заметить, что основу и трех-, и четырехголосия в клавирном тексте все же составляют универсальные модели двухголосия: либо “quasi-дуэт” солистов, либо диалогическая модель концертирующих групп оркестра. К примеру, многие трехголосные инвенции И. С. Баха, в сущности, трехголосными являются лишь с точки зрения графики фактуры.

¹ Зейфас Н. М. “Маттезон и теория оркестровки // История и современность: Сб. статей. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 49.

Все они начинаются с “экспозиции” смысловой структуры диалога *continuo-solo*, то есть принципиально – с *двухголосной* схемы, которая мигрирует в тексте и преобразуется внутри него путем развертывания одного из голосов в *divisi*. Последующие зеркальные перестановки приводят во многих случаях к переменности функции *continuo* и *solo*, – в особенности, – если “*solo*” орнаментировано.

Во многих танцевальных пьесах для клавира – таких, как менуэт, гавот, куранта и др., – встречаются “изображения” музицирующих ансамблей с типичным трио-составом, где “*divisi*” верхнего или нижнего сегментов текста представляют собой тембровое и лексическое тождество. Голоса при этом звучат (и имитируются на клавире) в одном тембре или в одном тембровом сочетании (2 флейты, 2 гобоя, 2 скрипки, гобой и флейта и т.п.). Однако, “дуэт солистов” может быть неожиданно представлен и как “разнотембровое”, и как полисемантическое явление. Отличие трехголосной фактуры, вбирающей в себя все те же известные нам диалогические схемы, заключается в значительно больших ее художественных возможностях на пути развертывания клавира в темброво-акустическую партитуру.

Как отмечают исследователи, *музыкальный диалог* – достаточно распространенная универсальная конструкция барокко. Ее подробное описание, по словам И. А. Барсовой, уже содержится в словаре 1732 г. – “Музыкальном лексиконе” И. Г. Вальтера, который указывает как на важнейший признак диалога – чередование реплик¹.


Таким образом, в двух-, трех- и четырехголосно организованной фактуре логика развертывания содержания основывается на активной интертекстовой миграции особых ситуативных знаковых моделей. Будучи адаптированными к двухручному клавиру, насыщенные конкретной интонационной лексикой, они образуют настоящую, часто парадоксальную и контрастную в образном отношении “полифонию смыслов”.

В главе II «Интонационная лексика и артикуляция тематизма клавирных пьес в форме старинных танцев» исследу-

¹ См.: Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI- первая половина XVII в.). – М., 1997. – С. 309.

дуются особый смысловой пласт музыкального произведения, который составляет *интонационная лексика*, поскольку ее устойчивые внетекстовые значения вступают во взаимодействие с контекстом конкретного музыкального произведения. В задачу главы входит рассмотрение интонационных оборотов с закрепленными значениями в старинных танцевальных пьесах для клавира.

В § 1 «*Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в тематизме клавирных сочинений барокко*» исследуются устойчивые обороты с закрепленными значениями, большинство из которых берут на себя роль «ключевых интонаций» произведения, его раздела – части или периода – то есть, смыслового сегмента текста, обладающего качествами «повышенной семантической концентрации» (М. Г. Арановский). Действительно, интонационная лексика, или «ключевые интонации» (интонации с закрепленными значениями), расположены в тексте таким образом, что и исполнитель, и слушатель не могут не обратить на них внимание. Это наиболее активные в синтаксическом отношении участки – кадансы, либо другие рельефные для восприятия зоны, расположенные в начале построений – мотивов, фраз и предложений. Не менее важное значение для признания статуса «ключевой» интонации имеют ее многократные повторы в самих текстах – то есть в процессе миграции. Статус мигрирующих интонаций, наиболее часто «кочующих» внутри текстов барокко, имеют: 1) *интонации пластического происхождения*; 2) *риторические фигуры*. И те, и другие сформировали в совокупности целый «словарь» интонационной лексики эпохи, – кочующей из текста в текст и обеспечивающей исполнителю конкретный стилевой и эстетический регламент.

Например, среди интонаций пластического происхождения, связанных с долговременной практикой использования их в музыкальном быту (в пьесах с прикладным значением), выделяются: 1) «*ритмоформула дактилического шага*»¹  ; 2) «*ритм*

¹ По свидетельству А. Максимовой, термин «дактилический шаг» употреблялся Ф. Карозо в трактате «Благородство дам» (NOBILITA DI DAME) для обозначения пластики шага с приседанием. Название было дано по аналогии с ритмом в античном стихосложении. См.: Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции. – М.: Прест, 1999. – С. 67.

шага" менуэта ♩ ♩ ♩; 3) "этикетные формулы баса" (I – V – I) в кадансах, репрезентирующие представление о галантном; 4) ритмоформула сарабанды ♩ ♩; 5) фигура героического жеста¹.

Сформировавшиеся в кадансах многочисленных бальных танцев XVII – XVIII вв. и обозначающие "сигнал конца", эти обороты обрели свою семантику путем ассимиляции внешних компонентов придворного этикета – таких, к примеру, как "салют и поклон" кавалера, изящные "приседания" дам, глубокие "поклоны" придворных. Описывая происхождение двух примечательных фигур – "мужского и женского реверансов" (басовый шаг I – V – I ступеней и мягкое задержание в кадансе), Л. Н. Шаймухаметова приводит свидетельства авторов старинных трактатов о необычайно широком их распространении, как сопровождающих движение "реверансов". Решающее значение имело частое употребление последних в танцах, где, как правило, "реверансов было больше, чем чисто танцевальных движений"².

Перечисленная лексика широко использовалась в менуэтах, паспье, курантах, сарабандах и прочих танцевальных пьесах исследуемого периода, а также в танцевальных сюитах, воплощая пластику мягкой манеры танца и передавая через нее особые качества изящества, грации и внешних манер придворного аристократического этикета.

Как показали многочисленные анализы изучаемого нами репертуара, смысловые структуры музыкального текста, этикетные формулы (включая все названные их формы) являются ключевыми интонациями "галантного стиля" и многих танцевальных жанров эпохи барокко. Признание этого обстоятельства весьма существенно для адекватного стилевого интонирования и грамотной артикуляции музыкального текста.

Не менее широкое распространение приобрели также скорбная интонация *lamento*, фигуры *passus duriusculus*, *anabasis*, *catabasis* и т.п. Их общим отличительным признаком является

¹ В описании мигрирующих интонаций в диссертации использована терминология Л. Н. Шаймухаметовой. См.: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

² Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.

тесная связь знака со значением, интонационной лексики – с музыкальным образом. Большую роль играет сочетание нескольких знаков (устойчивых оборотов) в одновременности и рождение “полифонии смыслов” в результате этого взаимодействия (часто разнонаправленного).

Адекватная исполнительская расшифровка “*прямых*” значений устойчивых формул во многом зависит от правильного понимания их роли в контексте. Однако большинство из перечисленных видов интонационной лексики обладает свойством поливариантности и полисемантической. Так, под воздействием темпа, динамики и артикуляции все известные значения, закрепленные за теми или иными устойчивыми оборотами, приобретали новый, порой противоположный смысл, либо проявляли различные нюансы этого смысла. Иными словами, прямые (дотекстовые) значения становились *переносными* и включались в смысловое поле новой музыкальной темы. При этом, фигуры пластического происхождения проявляли склонность к миграции – не только внутри конкретных танцевальных жанров, но и в очень разных жанровых контекстах, часто противоположного содержания. Риторические фигуры, напротив, активно внедрялись в танцевальные пьесы, обогащая их содержание вторичным, эмоционально-аффективным, часто трагически-скорбным и возвышенным содержанием. Для выполнения задач стилевой артикуляции существенным видится то, что все риторические фигуры, обозначающие аффект (по Г. Унгеру – “аффектные фигуры”), отличаются особым качеством “внешней патетики”.

Узнавание в тексте и расшифровка подобных интонаций, как правило, не представляет особого труда, – они четко выявлены в графике и органично “вписываются” в любые голоса фактуры. Однако, исполнители часто не придают значения различию в интонировании названных фигур, уделяя внимание лишь внешним *жанровым* признакам и “общему характеру” звучания пьесы.

Семантическая расшифровка смысловых структур клавирных сочинений принципиально отличается от традиционной “жанровой” их интерпретации максимально повышенным вниманием к деталям текста, позволяющим формулировать и выполнять художественные задачи *артикуляции на интонационно-образной основе*. В большинстве перечисленных выше случаев

они связаны с необходимостью формирования навыков *имитации* конкретных тембров – образов музыкальных инструментов и “сцен музицирования”, а также иных пространственно-акустических реалий. Для этого, безусловно, нужно уметь видеть и обнаруживать их в фактуре музыкального произведения.

В § 2 «*Образы музыкальных инструментов в тематизме клавирных сочинений барокко*» рассматривались ситуации “музыка в музыке”, составляющие традицию создания в клавирном тексте “неклавирных” включений. Этот семантический процесс неизменно происходит, благодаря внедрению устойчивых фактурных клише-формул, свойственных природе и конструкции того или иного инструмента. В клавирные тексты барокко “вошли” образы музыкальных инструментов – любимых и “отмеченных” эпохой. Это флейта, гобой, скрипка, клавесин, орган, лютня, труба и валторна.

Как правило, в клавирном тексте имитируются (тонально, регистрово, звуковысотно) сами тембры, либо типичные и специфические способы звукоизвлечения (*pizzicato*, “смычковый” звук у скрипок и т.д.). Но в большей степени – образы инструментов возникают *сюжетно* (“игра на органе, лютне, клавесине, флейте”) или *ситуативно* (флейта-свирель – атрибут ситуации в пасторальной сцене, золотой ход валторн – в охотничьей сцене и т.п.). Такие интертекстуальные включения далеки от прагматической задачи звукоподражания.

Интонационная лексика инструментальной этимологии несет весьма емкую и художественно-значимую информацию, формируя основное содержание произведения. Подобное качество связано непосредственно с природой и спецификой музыки, которая способна, по словам В. В. Медушевского, воплощать социальную сущность человека «именно потому, что и культуру она научилась “свертывать” в интонацию. До размеров интонации уменьшаются культурные стили, жанры, целые художественные эпохи»¹.

¹ См.: Медушевский В.В. Художественная картина мира в музыке: (к анализу понятия) // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения, 1984 / АН СССР. – Л.: Наука, 1986. – 82-99.

В главе III «Диалог как смысловая структура музыкального текста и его проявление в классической музыкальной теме» были рассмотрены ситуативные знаки диалога и их сюжетные виды, обеспечивающие механизм связи темы с музыкальным образом на материале фортепианных произведений XVII – XVIII вв.

Диалог как способ воплощения модели человеческих отношений, являясь элементарной и естественной формой языка и речи, служит знаком той или иной ситуации общения и свертывается в информационную смысловую структуру, проникающую в художественный текст различных произведений искусства. Как знак конкретных ситуаций, он также способствует воплощению сюжетных действий.

В музыкальном произведении диалоги воплощаются в виде "кочующих сюжетов" путем внедрения интертекста. Диалог как ситуативный знак выполняет роль смысловой структуры с закрепленным значением и создает в восприятии конкретные и предметные образы. Принцип диалогичности пронизывает не только концертные формы, являясь инвариантной чертой этого жанра, но и сонаты, сюиты, вариации, миниатюры на уровне смысловых структур музыкальной темы.

В § 1 «*Интонационная лексика и сюжетные виды музыкального диалога в классической музыкальной теме*» проблема сюжетных воплощений диалога исследовалась преимущественно на примере тематизма сонат венских классиков.

Универсальность явления музыкального диалога позволяет считать его важнейшим принципом мышления с широким кругом художественных возможностей. Музыкальный диалог – явление вторичное, в большинстве случаев, связанное с немusical источниками или конкретными ситуациями и сюжетами других видов искусства. Диалогичность, как всеобщее свойство мышления, присуща музыкальному искусству в той же мере, как и литературе, театру и другим видам искусства. Этим объясняется и широкое внедрение *немusical* в ряд стилей, к которым относятся очень многие классические произведения.

Функцию "слова" как знака в музыкальной речи выполняет вместе с персонажем или героем интонационная лексика, подобно реплике в театральном или литературном сюжете, или жесту в

танце. Чтобы выявить специфику и художественные возможности сюжетно-ситуативных воплощений диалога в музыкальной теме, необходимо было составить представление о сюжетных разновидностях и моделях диалога вне музыки.

По роли в тексте различают *сюжетные* и *внесюжетные*, *внешние* и *внутренние* диалоги; по эмоциональной наполненности и принадлежности театральным родам и видам творчества – *комические, драматические, трагические*; по типам коммуникативных связей – *диалог-спор, вопросо-ответный диалог, диалог-описание* и др.

Специфика музыкального диалога проявляется в условной, обобщенно-зашифрованной природе музыкального искусства, поэтому в анализе его учитываются *внемusикальные* и собственно *музыкальные* компоненты.

Ассимилируя структурно и семантически вербальные, речевые, театральные, пластические и иные элементы, музыкальный диалог формирует и свои, чисто музыкальные его разновидности. Условно в музыке можно выделить два типа диалогичности: *ассимилированную* (с привлечением внемusикального) и *имманентную* (чисто музыкальную). В зависимости от конкретного источника ассимиляции *первый тип* делится на следующие виды: 1) *речевой диалог*; 2) *театральный диалог*; 3) *пластический диалог*.

Театральным диалогом мы условно называем семантическую ситуацию в инструментальном произведении с конкретными признаками интертекстуальных включений театральной этимологии. Это кочующие образы театральных или оперных персонажей, а также изображенные сцены и сюжетные действия. Они проявляются и легко обнаруживаются в интонационной лексике авторского контекста композитора или в образной системе культуры – внемusикальном контексте эпохи. Лучшее всего эти свойства инструментальной музыки проявились в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена¹.

Пластический диалог – один из наиболее ярких, но вместе с тем, обобщенных способов воспроизведения модели челове-

¹ Так, на театральность музыки венских классиков в свое время указывал Р. Роллан, а его внемusикальные составляющие исследованы В. Д. Конен в книге «Театр и симфония». – М., 1975.

ческих отношений. В определенных условиях он может приближаться по своим художественным возможностям и степени конкретизации к театральному. Решающую роль в пластическом диалоге играет интонационная лексика пластического происхождения, способная воспроизвести различные нюансы типовой ситуации – сцены изображения танца. Насколько расшифровка интонационной лексики и знаково-ситуативной роли пластического диалога в музыкальной теме способствует углублению представлений о музыкальном содержании, мы убедились на примере фортепианных сонат Й. Гайдна.

Группа имманентного – “чисто музыкального диалога” также разнообразна в своих разновидностях и не менее важна по своему семантическому статусу в тексте. Среди наиболее часто встречающихся знаковых ситуаций, как уже было отмечено, выделяются: 1) *динамический диалог*; 2) *концертный диалог*; 3) *тембровый диалог*; 4) *синтаксический диалог*¹. Их общим признаком, в отличие от театрального и пластического диалогов, является то, что они претворяют идею диалогичности через проекцию конкретного жизненного и интеллектуального опыта человека и воплощаются специфическими музыкальными реалиями – тембром, инструментальным составом ансамбля или оркестра и рождают “образы инструментов” или “образы партитуры”, в чем мы уже убедились, анализируя примеры миграции ситуативных моделей и интонационной лексики инструментальной этимологии в I и II главах диссертации.

В § 2 «*Структура и функции музыкального орнамента в контексте сюжетных диалогов (на примере фортепианных сонат Й. Гайдна)*» был рассмотрен тип диалога, представленный классической конструкцией музыкального орнамента. Некоторые обобщения были предприняты нами на основе изучения теории

¹ Дидактическая система диалогов-этюдов изложена в авторской программе Л. Н. Шаймухаметовой «Основы музыкального интонирования: Программа для фортепианных отделений консерваторий». – Уфа. – 1998.

См. также об этом: Шаймухаметова Л.Н. Диалоги- этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII – XVIII вв.) : В помощь слушателям ФПК. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаборатория муз. семантики, 2002.; Шаймухаметова Л.Н., Кириченко П.В. Интонационные этюды в классе фортепиано: Уч. пособие. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаб. муз. семантики, 2002.

орнамента, а также в результате исследования типов внешнего и внутреннего орнамента в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна.

Вопросы орнаментики в музыковедении, как известно, были представлены в различных аспектах исследования: *структурном, стилевом, текстологическом, теоретико-исполнительском* (А. Бейшлаг, Э. Бодки, Н. А. Копчевский, Л. И. Ройзман и др.). Однако, многие работы, содержащие ценную информацию о явлении орнамента в музыке, все же не дают однозначного определения этому понятию, и, кроме того, затруднительны при использовании их в анализе музыкального текста по причине узкотехнической ориентации.

На примере фортепианных сонат Й. Гайдна в работе были исследованы смысловые оппозиции орнаментальных структур: “конструкция-каркас” и “прибавочный элемент” – собственно орнамент. Артикуляция во многом зависит от грамотной расшифровки этих универсалий с точки зрения тематических характеристик рельефа и фона. Очень важной представляется возможность различать орнамент *внешний* и *внутренний*.

Орнаментирование музыкального текста внешним способом происходит путем присоединения к некоей основе различных видов *мелизмов*. Внешний орнамент представлен в сонатах Й. Гайдна, на первый взгляд, традиционно: *мордентами, трелями, форшлагами, группетто, шлейферами*. Основной их функцией принято считать украшение музыкального тона. Очевидность присутствия в текстах музыкальных произведений мелизмов нередко становится причиной того, что представление об орнаменте ограничивается только этим. Между тем, наряду с мелизмами, в музыкальных текстах существует глубинный орнаментальный слой, – диминуции, фигурации и пассажи, которые являются структурными элементами тематизма. Это послужило поводом назвать такой орнамент *внутритематическим*.

Внутритематическим орнаментом в сонатах Гайдна, вследствие его горизонтально-линейной природы, наполнены, в основном, мелодии. При визуальном восприятии фигуры такого орнамента предстают в тексте в виде последовательности множества нот мелкой длительности, организованных в мелодические линии различного строения и пассажи. Для выявления структуры

внутритематического орнамента в музыкальном тексте сонат исполнителю необходимо выделить в тематизме *слой основы* и *слой орнаментации*.

Расшифровка орнаментальных структур с позиции семантического анализа создает необходимые предпосылки адекватной авторскому замыслу артикуляции и творческое отношение к музыкальному тексту.

Данная проблема важна для музыканта-интерпретатора и еще более важна для педагогического процесса. Трактовки музыкальной темы на грамматическом уровне оказывается недостаточно для воплощения замысла композитора, поэтому основным условием понимания орнаментальных структур как смысловых также должен служить анализ интонационной лексики.

В **Заключении** диссертации отмечается теоретическое и практическое значение семантического метода в области исполнительского анализа. В интересующем нас ракурсе изучения проблемы “музыкальный текст – исполнитель” семантический метод помог определиться в поисках словаря интонационной лексики – устойчивых оборотов с закрепленными значениями, проявляющимися на уровне музыкальной темы. Содержательные компоненты связаны с особыми свойствами текстов различных стилей, но в настоящем исследовании предпочтение отдано стилям барокко и классицизма. Чтобы разобраться в содержании музыкального текста в целом, необходима дальнейшая разработка новых технологий и внедрение их в исполнительский процесс и практику работы педагога-музыканта.

Избранный подход служит серьезной базой для разработки фундаментальных исследований в области смысловой организации музыкального текста, а также других проблем практической семантики.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Семантические аспекты работы с музыкальным текстом в классе общего фортепиано // Историко-теоретические проблемы музыкознания: Межвуз. сб. ст. / РАМ им. Гнесиных; Уфим. гос. ин-т искусств / Сост. Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1999. – Вып. 156. – С. 150 – 166.
2. Об интенсивных формах обучения в классе общего фортепиано (проблема стилистики музыкального языка) // Музыка, театр, живопись: проблемы истории, теории и педагогики: Республ. науч.-метод. конф. (16 – 18 декабря; 2000; Уфа) / Общ. ред.-сост. В. А. Шуранов – Уфа, 2000. – С. 39 – 42.
3. Семантика и артикуляция музыкальной темы фортепианных сонат Й. Гайдна // Вопросы методики фортепианного исполнительства: Сб. тр. / Уфим. гос. ин-т искусств / Сост. Н. Ф. Гарипова. – Уфа, 2001. – С. 19 – 24.
4. Интонационные этюды в классе общего фортепиано: В помощь слушателям ФПК / Науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаборатория муз. семантики, 2002. – 23 с.: нот.
5. Интонационные этюды в классе фортепиано: Учебное пособие. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаборатория муз. семантики, 2002 (в соавторстве). – 125 с.
6. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко: В помощь слушателям ФПК / Науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаборатория муз. семантики, 2002. – 20 с.: нот.
7. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна: В помощь слушателям ФПК / Науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Уфим. гос. ин-т искусств, Лаборатория муз. семантики, 2002 (в соавторстве). – 17 с.: нот.

