На правах рукописи

Кривошей Ирина Михайловна

ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ С. РАХМАНИНОВА)

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»
(искусствоведение)

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2003

Диссертация выполнена в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор *Людмила Николаевна Шаймухаметова*

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения,
профессор *Валентина Николаевна Холопова*

кандидат искусствоведения,
профессор *Галина Рубеновна Тараева*

Ведущая организация – Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова

Защита состоится 15 октября 2003 г. в 16 часов на заседании Диссертационного совета К.210.016.01 при Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: г. Ростов-на-Дону, Будённовский проспект, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

Автореферат разослан 12 сентября 2003 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения И. П. Дабаева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

АКТУАЛЬНОСТЬ И ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Известно, что в творческой практике работы музыканта сложился некий стереотип интерпретации текста, заключающийся в определённой направленности исполнителей и педагогов на технологические аспекты работы с нотным текстом и выработку приёмов его выразительного произнесения. Внимание при этом направлено в область грамматики и логики формообразования, выявления особенностей музыкальной композиции. Содержательная же трактовка музыкального текста, как правило, осуществляется на чувственно-интуитивном уровне. Анализ содержания музыкального произведения, таким образом, это многоаспектная проблема, которая имеет практическое и теоретическое значение для каждого музыканта.

Корифеи теоретического музыкознания и музыкального исполнительства многократно ставили вопрос об осмысленной интерпретации, постижении глубин “полифонии скрытого смысла”, не до конца поддающегося нотной записи исполняемого произведения[1]. В частности, Б. Асафьев, не оставивший исследований, специально посвящённых теории исполнительства, в большинстве своих работ затронул актуальные вопросы исполнительского творчества, предполагающего наличие артистического мастерства, “личного изобретательства”, “воспитания интеллектуального слуха”, обдуманности и сознательности воспроизведения нотного текста. Обобщая личный исполнительский и педагогический опыт, К. Игумнов, Г. Нейгауз, Я. Мильштейн, Н. Перельман в своих теоретических трудах делятся секретами профессионализма и пишут, что для передачи авторского замысла необходимы не только строгое соответствие букве нотного текста, но и творческие поиски, фантазия, артистическое вдохновение. Хрестоматийные 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

---

[1] 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), “текст” и “произведение” (М. Арановский, Е. Назайкинский), “нотный текст” и “музыкальный текст” (М. Арановский).

музыкальной науки и педагогики. 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[1].

Значительные перспективы в этом направлении открывает теория музыкального текста (М. Арановский, Л. Акопян), а также разработка техники семантического анализа музыкальной темы и этимологии музыкальных значений (Л. Шаймухаметова, Г. Тараева, И. Барсова 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. В исследовании содержания вокальной музыки взаимодействие двух текстов, как правило, рассматривалось. Однако в литературном первоисточнике анализировался лишь словесный ряд. Современное литературоведение, философия и лингвистика, подключая семиотические методы, исследуют поэтический текст как гетерогенное образование, в котором наряду с вербальной знаковой системой, существуют другие знаковые системы, формально выражающиеся средствами языка. 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. Музыкознание, в свою очередь, неоднократно и по различным поводам ставило идентичную проблему “перевода значений” музыкальной интонацией различных проявлений человеческой коммуникации. Проблема уточнялась и приобретала различную терминологию. Долгое время наиболее традиционным и универсальным считалось обозначение ее сути по признакам присутствия различных внемузыкальных (то есть внешних по отношению к музыке) элементов в структуре музыкального содержания. В. Холопова справедливо считает, что один из важнейших принципов искусства определяется присутствием в музыке ещё более ёмких механизмов – “специального” и “неспециального” содержания. Автор

[1] См. об этом: Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г./ Отв. ред.-составитель В. Н. Холопова / МГК им. П.И.Чайковского. – Москва-Уфа, 2002; Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Муз. академия. – 2001. – № 2; Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции 3-5 декабря 2002 г. / Отв. ред.-составитель Л. П. Казанцева / Астраханская ГК. – Астрахань, 2002.

утверждает, что эти понятия могли бы стать основополагающими в теоретическом анализе художественного текста[1]. Так или иначе, в процессе исследования проблемы музыковедами постоянно обнаруживалась эквивалентность ряда конкретных структур и идентичность приёмов художественного воплощения (метафор, гипербол, гротеска) в поэтическом и музыкальном текстах (И. Степанова, М. Ройтерштейн, А. Цукер, И. Дабаева, Л. Шаймухаметова). Многочисленные 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, имплицирующей зрительные, предметные, пространственные, сюжетные образы[2]. 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. Благодаря лингвистической теории художественного текста, в настоящей работе получил новую оценку ряд явлений, до этого имеющих в музыковедении описательный характер. Вместе с тем, семиотический подход к анализу литературного и композиторского текстов позволяет рассмотреть музыкальный текст вокального произведения как структуру, в которой присутствуют *невербальные* (в стихе) и *внемузыкальные* (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.

Избранный в диссертации ракурс рассмотрения роли внемузыкальных компонентов в формировании содержания вокального произведения, таким образом, опирается на современную разработку лингвистической идеи об эквивалентном переводе элементов художественных систем. Именно с этих позиций в настоящей работе *текст* рассматривается как подвижная система взаимодействия

---

[1] Под неспециальным слоем содержания подразумеваются другие виды искусства, идеи, предметный мир, мир человеческих эмоций. См. об этом: Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М, 2002.

[2] В частности, Л. Мазель писал, что “музыка может, сохраняя свою специфику, становиться в некоторой мере “литературной”, “архитектурной”, “театральной”, “живописной” (Мазель Л. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. – М., 1983).

музыкальных и внемузыкальных элементов, которые в совокупности и представляют вокальное сочинение единым художественным текстом.

Указанная проблема была рассмотрена на материале четырёх своеобразных микроциклов романсов С. Рахманинова, в структуре которых отчётливо присутствуют внемузыкальные (живописные, речевые, пластические и театральные) компоненты[1].

Целью данной работы является исследование роли внемузыкальных компонентов в смысловой организации вокального произведения на примере романсов С. Рахманинова.

Соответственно поставленной цели в диссертации выдвигаются следующие ***задачи***:

1. Проанализировать знаковые структуры поэтического первоисточника и их проекцию в музыкальный текст, в их генетической связи с *живописью*, *речью*, *пластикой*, *театром*.

2. Определить образно-смысловую роль механизмов действия каждого из внемузыкальных компонентов – живописи, речи, пластики, театра – в авторском тексте романсов С. Рахманинова и конкретизировать их роль в организации художественного текста.

3. Описать художественные приёмы и способы опосредования экстрамузыкальных свойств в звуковом материале романсов.

Предметом исследования явились невербальная семантика литературного первоисточника и экстрамузыкальная семантика композиторского текста романсов С. Рахманинова.

Объектом исследования послужили способы смысловой организации художественного текста романсов.

Материалом исследования избраны все 83 романса С. В. Рахманинова, изданные под редакцией П. Ламма: Полное собрание. – т.1. – М., 1976, составитель З. Апетян; т.2. – М., 1973, составитель З. Апетян.

Методологическую базу работы составили современные фундаментальные исследования теоретического музыкознания в области специфики музыки как вида искусства и теории музыкального содержания (В. Холопова, Л. Казанцева, А. Евдокимова, М. Карпычев), теории музыкального языка и речи (М. Арановский, Е. Назайкинский, В. Медушевский, Г. Тараева, М. Бонфельд), теории музыкального текста и межтекстовых взаимодействий (М. Арановский, Л. Акопян), теории музыкальной темы (В. Холопова, Е. Ручьевская) и техники её семантического анализа (Л. Шаймухаметова). Существенную роль сыграли работы музыковедов, отмечающих проявление внемузыкального начала как одного из источников связи темы с музыкальным образом (В. Конен, Л. Казанцева, Т. Курышева, Л. Мазель, В. Медушевский, Е. Ручьевская,

---

[1] Область исследования (в терминологии М. Арановского) ограничена “экстрамузыкальной” семантикой, поскольку исследования “интрамузыкальных” явлений требуют иных методов и подходов.

В. Холопова, Л. Шаймухаметова). Исследования этих учёных продолжают и развивают идею Б. Асафьева о музыке “как искусстве интонируемого смысла” и существовании в музыкальной речи интонационных образований, имеющих смысловые значения и имеющих постоянную связь с внемузыкальными компонентами. В результате этой связи происходит “опредмечивание” музыкальной интонации, и в тексте воплощаются “кочующие” идеи, темы, понятия, сюжеты и образы.

На формирование концепции, репрезентируемой в диссертации, оказали влияние исследования музыкального содержания вокальной музыки, имеющие семиотическую направленность (В. Холопова, И. Степанова, Л. Шаймухаметова, Е. Смирнова, Н. Пилипенко).

Многоаспектная проблематика содержания музыкального текста обеспечивает естественные и необходимые выходы в область межнаучного синтеза. В этой связи актуальным становится привлечение трудов по семиотике, лингвистике, языкознанию, литературоведению, искусство-знанию и психологии.

В процессе исследования уделялось также внимание работам в области музыкознания, в которых вокальные сочинения Рахманинова анализируются с разных точек зрения: в рамках культуры рубежа XIX-XX веков (Б. Асафьев, М. Арановский, В. Брянцева, Ю. Келдыш, Ю. Паисов, А. Цукер, Т. Тамошинская), а также с точки зрения мелодического (Л. Мазель) и гармонического языка (В. Берков, Т. Бершадская), особенностей вокального стиля (О. Аверьянова, И. Гивенталь), взаимосвязи слова и музыки (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская), роли и значения форте-пианной фактуры (М. Смирнов, О. Степанидина), выразительных функций фактурных формул (Е. Смирнова).

В работе использовались распространённые в музыкознании термины и понятия. Структурообразующим стало понятие *внемузыкальные компоненты*, под которым подразумеваются текстовые структуры, способные заключать в себе, хранить и передавать информацию, формирующуюся за пределами музыкального произведения и его поэтического первоисточника. Важнейшими понятиями анализа, направленного на выявление внемузыкальных компонентов и их образного содержания, также являются: *“текст”* и *“произведение”*, различающие формально-грамматическую (нотная фиксация) и содержательную стороны сочинения. Использование термина *интонационная лексика* (М. Арановский, В. Холопова, Л. Казанцева, Л. Шаймухаметова и др.) 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 закреплёнными внемузыкальными и музыкальными значениями мигрировать из текста в текст и приобретать

знаковость. В работе также использовались такие термины и понятия, как *архетипы*, *эквивалентный перевод*, *семантическое поле, идиостиль* и др.

Апробация диссертации. По материалам диссертации изданы 2 брошюры, опубликованы 2 статьи (в межвузовском научном сборнике и журнале Академии Наук Республики Башкортостан), подготовлены и прочитаны доклады на Российских научно-практических конференциях: «Проблемы семантики и перевода в свете типологии языков и контрастивной лингвистики» (25-26 ноября 2001г.) в г. Уфе, «Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории, педагогики» в г. Уфе (4-5 декабря, 2000 г.); «Искусство и образование во втором тысячелетии (Теория. Практика. Педагогические принципы)» (13-14 апреля 2001 г.) в Оренбурге;. Материалы и исследования, переработанные в лекции, внедрены в учебный процесс Уфимской государственной академии искусств и средних специальных учебных заведений региона. Диссертация обсуждалась и рекомендована к защите Лабораторией музыкальной семантики и кафедрой теории музыки и композиции Уфимской государственной академии искусств. Основные положения и выводы диссертации апробировались в педагогической работе, осуществляемой на кафедре камерного ансамбля Уфимской государственной академии искусств, на республиканских курсах ФПК.

Диссертационное исследование содержит следующие основные результаты:

- структурные составляющие вокального произведения – и *литературный* текст (первоисточник), и *музыкальный* – находятся в тесном контакте с другими видами искусств, в которых исторически формируются семантические (внетекстовые) ряды, имеющие различную природу (живописную, словесную, пластическую, театральную). Это создаёт в поэзии так называемые *невербальные* (авербальные) ряды, а в музыке – *внемузыкальные компоненты* текста; романсы Рахманинова структурируются в своеобразные микроциклы, в которых доминирует определённая группа поэтических первоисточников, заключающих в себе информацию: а) о пространственных и живописно-образных представлениях; б) о речевых образах и сюжетной ситуативности, в) о пластике и жесте; г) о театральности;

- *внемузыкальные компоненты*, помещённые в авторский, музыкальный и общекультурный контексты, позволили определить большой тематический пласт именно рахманиновских представлений о мире и выявить константы и инварианты образного мира романсов Рахманинова. К таким константам относятся: воплощение *образов пространства* – ландшафтного, бытового, вселенского, пластифицируемого (хронотопы Сада, Степи, Острова), культутрологического (авторского “эстетизированного”, театрального); *“музыкальных портретов”*, репрезентирующих эмоциональное отношение

Рахманинова к важным событиям личной и творческой жизни; *образов речи*, воплощающихся через типы речи и изображение конкретного персонажа; *пластических образов* – движений и жестов, *театральных образов*, воплощающихся через призму принципов “театра переживания” и “театра представления”.

- семантическую информацию о *невербальных компонентах поэтического первоисточника* репрезентирует языковая и речевая *лексика*, включающая живописно-образные описания, сюжетно-ситуативные проявления вербальной речи, соматические выражения, связанные с движением тела, а также театрально-образное начало;

- в музыкальных текстах Рахманинова функционируют *группы знаковых структур*[1], генетически связанные с речью, пластикой, живописью, театром (архетипические интонации “призыва”, “прошения”, “поклона”, “созерцания”, “игры”), *мигрирующие интонации* (Л. Шаймухаметова) с относительно устойчивым закреплённым значением, имеющие постоянную связь с внемузыкальными компонентами (иконография волны, декоративно-орнаментальные мотивы, звуковые *имитации,* фактурные и ритмические клише, “этикетные формулы” (М. Арановский). Интонационная лексика музыкального текста ассимилирует элементы художественной и реальной действительности и обладает широким спектром функциональных значений в сфере “изображения” и “выражения” в музыке;

- при всех имманентных свойствах каждого структурного образования в композиторском тексте романсов Рахманинова постоянно происходит процесс интеграции, организующий так называемый *механизм семантического перевода*.

Практическая значимость диссертации заключается, с одной стороны, в возможности использования основных положений для дальнейшего исследования проблем смысловой организации художественного текста, с другой стороны, – для формирования более углублённого представления о роли вокальной музыки Рахманинова в контексте творчества композитора.

Материалы диссертации могут быть использованы в курсах анализа музыкальных произведений, истории музыки, истории и методики преподавания ансамблевого искусства, а также на практических занятиях в классах сольного пения и концертмейстерского искусства музыкальных училищ и вузов.

---

[1] См. об этом: Кирнарская Д. Музыкальное восприятие.– М., 1997; Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998; Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

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

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** дана общая характеристика работы: обозначена проблема, раскрыта актуальность темы, разъяснены методологические позиции, указана источниковая база, сформулированы цели и задачи, новизна и практическая значимость работы. Сообщено о структуре и объёме диссертации.

Понимание вокального произведения как многомерного структурного образования, состоящего из музыкальных и внемузыкальных компонентов, является необходимым условием раскрытия образно-смысловой сущности музыкального текста. В диссертации рассмотрены наиболее часто встречающиеся внемузыкальные компоненты вокального произведения – живопись, речь, пластика, театр. Содержание четырёх глав диссертации посвящено обоснованию роли внемузыкальных компонентов в организации смысловых структур музыкального текста и соответствует одному из внемузыкальных компонентов: Глава I «Музыкальная живопись» романсов С. Рахманинова»; Глава II «Образы речи в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова»; Глава III «Пластика и жест в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова»; Глава IV «Театральные компоненты в романсах С. Рахманинова».

В **главе I «Музыкальная живопись романсов С. Рахманинова»** исследуется участие внемузыкальных компонентов в формировании смысловых структур романсов Рахманинова, в которых и поэтический, и музыкальный тексты содержат живописно-изобразительные и пространственные образы. ”Музыкальная живопись” разнообразна по тематике и “жанру” – это *музыкальные пейзажи* (§ 1) и *музыкальные портреты* (§ 2).

В **§ 1 *«Музыкальные пейзажи»*** рассматриваются не просто с точки зрения пространственных, колористических и изобразительных характеристик, но и как важное звено рахманиновского мышления о мире. Выбранные композитором *поэтические тексты* (первоисточники) репрезентируют систему образов, в которых пейзажное пространство – и самостоятельная тема, и фон для философского осмысления мира, и место происходящих событий. Пространство не только изображается, но и служит источником тропов для объяснения непространственных явлений.

Поэтический текст передаёт пространственные и звуко-красочные характеристики через семантику звуков, словесной лексики и невербальных рядов. Преобладание в литературных первоисточниках мотива морской стихии, культа растительных форм, использование

глаголов со световым признаком, оппозиции “близкое / далёкое”, “конечное / бесконечное” создают эффект наглядности в картинно-изобразительных описаниях и репрезентируют пейзажное пространство для обозначения нефизических, идеальных сущностей.

Музыкальный текст воплощает пространственные характеристики собственными специфическими средствами. Так, эффект *иллюзорности пространства* часто возникает за счёт фактурных и мелодических инвариантов, клише. Важное значение имеют глубинная и звуковысотная фактурные координаты “акустического пейзажа”. Музыкальные эквиваленты статики и динамики пейзажного пространства создают: иконография волны, декоративно-орнаментальные мотивы, “воздушная септима”, “пустотные” квинты с форшлагами, “уход” в высокий регистр в конце романса: к примеру, «Ночь печальна», «Ветер перелётный», «Сирень», «Мелодия», «В молчаньи ночи тайной», «Сон» на сл. Ф. Сологуба.

Большую роль в образовании образного поля “музыкальных пейзажей” играет *музыкальная лексика*, сформировавшаяся как контекстная в идиостиле Рахманинова: “рахманиновская гармония”, “мотив любовного признания”, “квартовый мотив”, звучание “виолончельного” и “флейтового” тембра в солирующих мелодиях. Она моделирует рахманиновскую семантику трёх пространств: 1) пространства, взаимодействующего с людьми и “откликающегося” на события; 2) пространства, разворачивающегося в космологических координатах и 3) “эстетизированного” авторского пространства – изолированных от действительности Садов любви и грёз. Пространство в поэтическом мире Рахманинова определило темы “музыкальных пейзажей”: мечта о несбыточном счастье, порыв в бесконечность, устремление к невозможному, призрачность надежд («Здесь хорошо», «Сирень», «Мелодия», «У моего окна»).

Рахманинов как признанный мастер “звукоживописи” создаёт иллюзорность *красочности и колористичности* через моделирование музыкальными средствами стихии живописного цвета и света. В романсах встречаются вполне традиционные *звукоизобразительные моменты* (удары грома, сверкание молний, ночные всполохи – «Арион», «Буря», «Речная лилея», а также интонационная лексика, имеющая в вокальном творчестве Рахманинова семантику красок пленэра («Сирень», «Маргаритки», «Здесь хорошо», «У моего окна», «Ночь печальна»).

В **§ 2 «*Музыкальные портреты*»** отмечается, что, анализируя изображение человека в музыке, необходимо учитывать метафоричность этого понятия, поскольку при восприятии вокального портрета (несмотря на присутствие поэтического текста), мы всё же признаём приоритет эмоционального начала.

“Музыкальный портрет” романсов Рахманинова сосредотачивает своё внимание на внутреннем мире человека и использует специфические приёмы и средства, сложившиеся в практике музыкального “портретирования”: воплощение *эмоционального начала* («Тебя так любят все»), моделирование *двигательной пластики* («Дитя, как цветок, ты прекрасна», «Она, как полдень, хороша»), воспроизведение *особенностей речи* («К детям», «Икалось ли тебе, Наташа»).

В романсах Рахманинова встречаются портрет-жизнеописание, портрет-эмоция, автопортрет[1]. *Портрет-жизнеописание* предполагает сюжетную линию “прошлое / настоящее” и конкретизируется приёмом внезапного переключения или противопоставления мелодических, ладогармонических, темповых и ритмических образований («Сон» на сл. Плещеева, «Не пой, красавица»). В *портрете-эмоции* отсутствует временное развитие сюжета. В этих романсах запечатлён миг восхищения, реализован эффект “остановившегося мгновения”, передающий одно эмоциональное состояние. Эффект “замедленности”, “неподвижности”, создающий аллюзию живописного портрета («Она, как полдень, хороша», «Дитя! как цветок, ты прекрасна») моделирует семантическая ситуация “статики в динамике”

Автопортреты связаны с важными событиями в жизни композитора, а потому не являются самоцелью, а передают глубинные черты и свойства характера Рахманинова в самые ответственные этапы его творческой и личной жизни. Так, в романсе-*автопортрете* «Икалось ли тебе, Наташа» интертексты – поэтический и музыкальные (в виде контаминации, цитат и аллюзий) – дают ключ к пониманию портрета молодого Рахманинова[2].

В **главе II «Образы речи в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова»** исследуется воплощение образов речи.

Идеи и настроения композитора в эпоху крушения иллюзий и надежд в композиторском тексте нашли отражение путём воспроизведения различных *речевых ситуаций*: расставание влюблённых и преодоление трагедии одиночества, обращение к Богу, призывы к обществу преодолеть разрыв между сущным и должным, манифестирование художественных принципов в кризисную эпоху.

Согласно риторическому закону соответствия типа речи типу ситуации, в романсах Рахманинова воплощены различные типы речи: *бытовая* («Полюбила я на печаль свою»), *публичная* («Пора!»), *ритуальная* («Из Евангелия от Иоанна») и др.

В романсах Рахманинова образы речи естественнее всего воплощаются через изображение конкретного персонажа (единичного или

---

[1] О классификации музыкальных портретов в произведениях разных авторов см. в книге Л. Казанцевой «Музыкальный портрет» – М.,1995.

[2] Рахманинов написал этот романс в пору выхода из тяжёлого творческого кризиса.

в ситуациях диалогической конструкции), индивидуальных черт его характера, темперамента, возраста, национальности: влюблённого героя, русской крестьянки, восточной красавицы, ворожеи, оратора, Поэта, Иисуса Христа.

Нерасторжимость речевой интонации с обликом говорящего и его эмоциональным состоянием сделала необходимым обращение к анализу особенностей физико-акустических свойств звука в его различных параметрах.

В **§ 1 *«Речевая интонема и её воплощение в музыкальном тексте романсов»*** исследуются способы опосредования в романсах Рахманинова речевых *интонем*[1]. Исследование показало, что в музыкальном тексте романсов с большой определённостью отображены музыкальная лексика речевой этимологии (стон, вздох, вопрос / ответ) и речевые интонемы *гнева* («Всё отнял у меня казнящий бог»), *отчаяния* («Кольцо», «Не может быть!»), *восклицания* («Какое счастье!»).

Необходимо признать, что вербальный текст вокальных произведений расширяет смысловое поле музыкальных лексем. Например, восходящий квартовый мотив, имеющий определённую семантику в творчестве Рахманинова (преодоление тёмных сил, обращение к светлому началу), поставлен в тесную зависимость от слова – обращения к Богу в романсах «Молитва», «Христос воскрес!», «Воскрешение Лазаря».

На формирование образного смысла речевых и музыкальных интонем также оказывают влияние различные интонационные формулы, имеющие содержательный статус – риторическая фигура *passus duriusculus*, мотив cis – fis – a – gis[2], гамма Судьбы[3], “пентахорд скорби”[4] и др. («Давно в любви отрады мало», «У врат обители святой», «Диссонанс», «О нет, молю, не уходи!»).

К приёмам, усиливающим выразительность речи в романсах Рахманинова, относятся *повторы* мелодического, гармонического, фактурного ритмического рисунка («Не может быть!», «Как мне больно», «Пощады я молю!», «Отрывок из Мюссе», «Судьба»), а также *интонирование на одном звуке* («Судьба», «Кольцо» «Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова») или *интонирование вне музыкального тона* («Судьба»).

В **§ *2 «Интенсивность и артикуляция в создании образов речи в романсах»*** исследуется отражение в музыкальном тексте романсов Рахманинова одного из свойств вербальной речи – *интенсивности*.

---

[1] См.: Цеплитис Л. Анализ речевой интонации. – Рига:, 1974. – С.160-166.

[2] На семантическую значимость этого мотива, связанного с образами страдания и печали в европейской романтической и русской музыке XIX века, указывает В.Зак. См.: Броскость лада в песенной интонации (Развивая идеи Б. Асафьева) // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып.6 – М., 1985. – С. 29-54.

[3] Термин А. Кандинского-Рыбникова.

[4] Термин М. Арановского

Степень интенсивности произнесения – обязательное условие понимания смысла речи.[1].“Ситуативная интенсивность” (Л. Цеплитис) определяется обстановкой, в которой протекает речь (соблюдение тишины, разговор про себя, ораторское выступление и т.д.). Как и в речи, интенсивность в музыке непосредственно связана со степенью напряжённости высказывания. Так, глубокая депрессия в словах “Но нет! Лежит тиха, нема, недвижна” («Не может быть!») и шёпот сквозь слёзы “Прощайте, до свиданья!” («Вчера мы встретились») нашли своё адекватное выражение в авторских ремарках **p**, dolce. Инертность, “скованность” развития фортепианной фактуры в эпизоде с этими словами подчёркивают снижение эмоционального тонуса высказывания.

В анализе артикуляции как обязательного элемента устной речи принималось во внимание родство музыкальной артикуляции с её речевым прообразом. Например, острый ритм, обильное акцентирование, ремарки grave, pesante, marcato, *f* и *ff* в партитуре романсов «Я не пророк», «Ты знал его», «Христос воскрес!», «Воскрешение Лазаря» предполагают чёткую, ясную дикцию человека, провозглашающего свою позицию. И наоборот, сглаженность, повторяемость на legato в темпе Andante и Lento ритмических фигур в небольшом звуковысотном диапазоне ассоциируется с напевностью крестьянской речи («Полюбила я на печаль свою», «Уж ты нива моя»).

На интенсивность произнесения влияет и логическое ударение в речевом такте (от ***f*** до ***fff*** или филирование звука на **p**, **pp**). Логическое ударение используется в специальных экспрессивно-коммуникативных целях и позволяет реализовать бесконечное разнообразие движения мысли, чувства и действия человека в состоянии аффекта («О нет, молю, не уходи!», «Пора!», «Какое счастье!», «Здесь хорошо» «О, не грусти»).

Помимо штрихов, ритма, динамики в моделировании образов речи “говорящего” персонажа, принимают участие *дыхание* и паузы, прерывающие течение музыкальной речи: учащение пульсации музыкальных фраз естественно ассоциируется с эмоциональным возбуждением.

Обращают на себя внимание авторские ремарки “говорком” («Кольцо», «Отрывок из Мюссе»), “как бы икая” («Икалось ли тебе, Наташа»), которые служат исполнительским знаком-заданием определённого артикулирования.

В **§ 3** ***«Темброво-акустические компоненты речевых и музыкальных интонаций»*** исследуются тембровые воплощения речи персонажа в различном текстовом пространстве – фортепианной и вокальной партиях.

---

[1] См.: Кодзасов С. Уровни, единицы и процессы в интонации // Проблемы фонетики. III: Сб. статей. – М., 1999. – С. 197-215; Цеплитис Л. Анализ речевой интонации. – Рига:, 1974.

Семантика тесситуры и тембра вокальных партий в романсах Рахманинова вызывают особые ощущения и ассоциации, придают музыкальной мысли различные оттенки и смыслы, необходимые для характеристик образов, психологических состояний действующих лиц и ситуаций. Утвердительность, декларативность романсов, главная идея которых – философские размышления («Ты знал его», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «В душе у каждого из нас») написаны для баса и посвящены Ф. Шаляпину. Однако романс «Я не пророк», в котором доминирует тема “священного долга Поэта, привносящего гармонию слова во внешний мир”, написан в теноровой тональности: в русской вокальной литературе роль Поэта традиционно поручается тенору.

Отражение речевого тембра в романсах проявляется в сопоставлении тебров и регистров вокальных партий («Два прощания») и интонациях фортепианной партии, ассоциирующимися с колокольным, флейтовым и виолончельным тембрами, способными воплощать внутреннее состояние персонажа. Семантика тембро-образов постоянно меняется в зависимости от образного поля литературного первоисточника. Это и пасторальные образы («Маргаритки»), и создание атмосферы беспредельной тоски и одиночества («Ночь печальна»).

В **§ 4 *«Ритмика и метрика разговорной речи в интонационном строе романсов»*** анализируются романсы, для которых характерны способы воплощения образов речи именно через эти признаки. Не стремясь буквально отобразить речевой ритм в мелодии, Рахманинов заостряет внимание на характерных жанровых чертах каждого типа речи и находит адекватные способы воплощения речевой интонации в музыке. В связи с коммуникативной и мыслительной функциями речи представляется возможным соотнести каждый её тип с определённой ситуацией и без труда отличить в романсах речь *бытовую*, *ораторскую*, *ритуальную*.

Сближение музыки и речи, по А. Должанскому, в ряде случаев ощущается в типичной интонации *бытового разговора*, заключающейся в удлинении предударного слога («Два прощания», «Вчера мы встретились»). Простейшая фигура с пунктирным ритмом и восходящим скачком ♪ |♩ несёт в себе яркое декламационное начало, присущее *ораторской речи* («Пора!», «Я не пророк», «Воскрешение Лазаря», «Христос воскрес!»). *Национальный характер* речи проявляется в неквадратности, асимметричности построений внутри такта и в комбинациях тактов между собой («Уж ты нива моя», «К ней» «Полюбила я на печаль свою»).

В романсах Рахманинова обращает на себя внимание семантическая функциональность метра. Содержательно значимым оказывается метр в романсах «Христос воскрес!» (переменный размер 3/2 и 4/4) и «Из

Евангелия от Иоанна» (4/4)[1], репрезентирующий *ритуальную* речь. Исследователи текстов евангелий и речи Иисуса отмечали своеобразие сочетания трёх-и двухдольных метров – кина-метра[2], служащего, прежде всего, для выражения глубокого внутреннего переживания, а “четырёхударные логии по большей части имеют характер указаний, но также и утешений, адресованных узкому кругу последователей[3].

Отображение элементов речи в музыке романсов Рахманинова неразрывно связано с особенностями авторского прочтения словесного первоисточника, являющегося, как правило, лирическим стихотворением. Воплощение поэтического текста у Рахманинова никогда не сводилось к тому, чтобы “звук прямо выражал слово”. Тем не менее, композитора привлекают те тексты, в которых имитируется разговорная речь. А потому для своих романсов Рахманинов выбирает “говорной” (Б. Эйхенбаум) тип стиха, который предполагает тенденцию к прозаизации поэтического текста. Это проявляется в преломлении общих закономерностей речевой интонации в мелодике вокального текста – нерегулярности метра и смене ритмического рисунка, использовании эмотивных пауз, эмфазовых долгот, логических ударений. “Речевой” ритм в романсах Рахманинова «У врат обители святой», «Оне отвечали», «Как мне больно», «Я опять одинок», «Проходит всё», «Вчера мы встретились» позволяет достичь почти абсолютного слияния речевой интонации и музыки.

В **главе III «Пластика и жест в романсах С. Рахманинова»** утверждается, что Рахманинов мастерски “подаёт” мир через призму не только речевых, но и “немых” интонаций пластики и жеста[4]. *Пластические компоненты* содержатся как в литературном первоисточнике романсов (в виде невербальных составляющих), так и в музыкальном тексте (тяготеющем к ассимиляции различных видов движений).

Жест и пластичность как невербальные компоненты, инкрустированные в структуру поэтического первоисточника, в романсах Рахманинова перевоплощаются в образы страдания и отрешённости, надежды и утраты, безграничной мольбы и душевного опустошения, одиночества и блаженства. Образующие культуру душевной стихии – миронастроения композитора, они определили темы романсов: молитвенный диалог с

---

[1] Справедливо замечание исследователей стихотворной речи о том, что семантика русских размеров в конце XIX века ассоциируется, прежде всего, с темами. См.: См.:Гаспаров М. Метр и смысл. – М., 2000.

[2] Кина-метр – qina (погребальный плач).

[3] См.: Иеремиас И. Богословие Нового Завета в 2 ч. – ч.1. Провозвестие Иисуса / Пер. с нем. – М., 1999. – С.43.

[4] В современных исследованиях музыковеды рассматривают проблему ассимиляции выразительных и информативных сторон пластики в музыкальном языке. В частности, В. Холопова указывает на интонационные и ритмические истоки пластики балетной музыки С. Прокофьева. См. об этом: Холопова В. Звучащая пластика Сергея Прокофьева // Советский балет, 1987. №1. – С. 23-27. О механизме воплощения пластики в элементах музыкальной речи см. также: Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.

богом, свидание и разлука влюблённых, осознание себя в некоем замкнутом идеальном временном пространстве – хронотопах Сада, Степи.

Воплощение пластических знаков в музыкальном тексте происходит путём “перевода” словесных и музыкальных знаков в воображаемые жесты. На их основе возникают конкретные образные представления.

В **§ 1 *«Прямое» отображение пластических знаков»*** рассматриваются пластические знаки, представленные, в первую очередь, в поэтическом тексте *словесными жестами*, а в музыкальном – *лексемами пластической этимологии*.

Идеи М. Бахтина о наличии оригинальной знаковой системы жестов и открытия кинетической речи позволяют нам в литературном первоисточнике романсов Рахманинова очертить кинетическое поле. На смысловой базе *словесных жестов* (то есть, соматических, связанных с движением тела, речениях) в музыкальном языке формируется явление, аналогичное идиоматическим экспрессивам вербальной лексики.

Выразительные жесты, включаясь в ситуационное высказывание, интонационно воплощаются восходящей или нисходящей линией мелодического рисунка. Он, безусловно, не обладает строгой знаковостью вне художественного контекста, но в романсах «Сумерки», «Перед иконой», «На смерть чижика» имеет приписанную словесную коннотацию, дополняющую предметно-понятийное содержание.

В определённой группе “пластических” романсов Рахманинова слово утрачивает руководящую роль. К музыкальным средствам, моделирующим пластические знаки, в романсах Рахманинова относятся *ритмическая пульсация, акцентированность* фортепианной и вокальной партий. В создании пластических образов существенную роль играет *графика* мелодической линии.

Элементы пластики движения, жеста находят своё воплощение также в интонационной лексике пластического происхождения: танцевальные[1], маршевые ритмо-формулы и коммуникативные архетипы (поклона, побуждения, призыва), связанные с информативными сторонами пластики и жеста («Я был у ней», «Молитва», «Воскрешение Лазаря», «Оброчник», «На смерть чижика», «Сумерки», «Перед иконой», «Оне отвечали» «Над свежей могилой», «Крысолов»).

Сложные переплетения музыкального и внемузыкального в художественных текстах романсов Рахманинова формируют ассоциативные ряды, создающие образную сферу, связанную с пластическим *“знаком колыбельной”,* который в контексте поэтического первоисточника моделирует атмосферу образов забвения («Арион»), плача («Не может быть!»), несбыточной мечты («Сон» на сл. Плещеева, «Мы

[1]Романсы Рахманинова не принадлежат к числу произведений, где ярко проявляются черты дансантности. Его камерные вокальные произведения – своеобразная переакцентировка с пластически осязаемого воплощения на аналитичность и психологизм.

отдохнём»), возвышенного неземного начала («Из Евангелия от Иоанна», «Я не пророк», «Христос воскрес!»).

В **§ 2 *«Скрытая форма участия пластических знаков в создании образов»*** было проанализировано *опосредованное* воплощение пластичности.

Жестовую информацию, *имплицитно* содержащуюся в художественном тексте романсов, можно разделить на два типа: 1) содержание с *логической доминантой* смысла; 2) содержание с *эмоциональной доминантой* смысла.

К стимулам, способствующим созданию в нашем сознании пластических образов на основе восприятия музыкальных текстов романсов Рахманинова, следует отнести: 1) *способы сочетания слов* в поэтическом тексте, 2) *моделирование коммуникативных ситуаций*, устойчиво связанных с внешним поведенческим стереотипом человека, 3) семантическую память об организации жесто-пластического пространства через *орнаментальные структуры*, 4) *архитектонические представления* о пластифицируемой форме.

Не только слово, но и способы сочетания слов в предложении *(синтаксис) моделируют пластику движения*. Например, перерыв в речи, обозначенной тире, способен прямо передавать задержку дыхания, вызванную сильным аффектом, эмоциональным потрясением («Всё отнял у меня», «В душе у каждого из нас»).

Ситуационное моделирование даёт нам представление о стереотипной ситуации, создающей аллюзию конкретного жеста или пластики движения («Я был у ней», «Давно в любви»).

Представление о пластике движения нам дают также интонации декоративного вида, репрезентирующие *два основных типа орнаментирования – ритм и композицию.* Содержательные орнаментальные стереотипы, связанные с образами пластифицируемого пространства, хранятся в памяти, узнаются на интуитивном уровне и воспринимаются через призму хронотопических представлений. Особенности рахманиновского *хронотопа Сада, Усадьбы* в романсах «Сирень», «Маргаритки» определяются замкнутым, “близким” пространством, защищённым от жизненных тягот, душевных тревог и терзаний[1].

Пластифицируемое пространство часто моделируется и на основе архитектонических представлений о музыкальном произведении и его форме в целом. Это происходит в результате симметричного построения мотивов («Сирень»), присутствия интонационных арок («Маргаритки», «У врат обители», «О, не грусти», «Пощады я молю»), присутствия словесных арок («Не пой, красавица, при мне») присутствия пластических знаков в

[1] Как отмечает М. Арановский, “в русском искусстве есть особое пространство, семантика которого целиком связана с поэтикой усадебного миросозерцания” См. :Арановский М. Мелодические кульминации века // Русская музыка и XX век – М., 1998. – С. 525-552.

романсах Рахманинова, проявляющихся на основании способов обозначения пластичности.

В **главе IV «Театральные компоненты в романсах С. Рахманинова»** анализируется особый пласт романсов, в которых “разыгран стихотворения чудный театр” (Б. Ахмадулина).

В **§ 1 «*Театрально-художественное пространство романсов С. Рахманинова»*** исследуются особенности моделирования сценического пространства в композиторском тексте. Слово в театральном спектакле воспринимается не только во времени, но и в пространстве сценического действия, а потому “сценическое пространство” романсов Рахманинова носит, прежде всего, *вербальный* характер. При отсутствии “видимого” пространства в романсах Рахманинова присутствует пространство “сообщённое”, которое может отражать композиционно-тематические реалии произведения, образ реального мира или философского понимания действительности. Это и пространство сцены МХАТа, с которой Шаляпин от имени Рахманинова поздравил театр с десятилетним юбилеем («Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова»), замкнутое пространство жилого помещения, где происходит диалог («Икалось ли тебе, Наташа», «Мы отдохнём»), условно замкнутое пространство конкретного места встречи на улице («Вчера мы встретились»). Авторская ремарка к заглавию романса «Мы отдохнём» конкретно указывает на виртуальное театральное пространство в контексте чеховской пьесы.

Пространственно-временная структура театрального действия образуется путём объединений событий, происходивших в разных пространственно-временных измерениях – “прошлое” – “настоящее”, пространственная черта между миром живых и мёртвых, диалог “земного” и “ небесного”: “театральное пространство” в романсах Рахманинова моделирует “непространственные” отношения (психологические, ценностные, семантические).

Отображение сценического искусства в музыкальном тексте романсов Рахманинова происходит через призму двух принципов проявления театральности – “*театра переживания*” и “*театра представления*”.

В **§ 2 «*Театр переживания» в музыкальном тексте романсов»*** рассматривается группа романсов, в которых в которых слово моделирует “художественные события драмы” (Бахтин) – *“разлука влюблённых”* («О нет, молю, не уходи!», «Я опять одинок»), *“обращение к Всевышнему”* («Молитва», «Всё отнял у меня»), ситуации, в центре диалога которых противопоставление *“я – ты”*, где “*ты*” может быть собеседником («Покинем, милая», «Мы отдохнём») или миром во всех его проявлениях вне сетки координат («Пощады я молю»). В центре романсов “театра переживания” – “действующий” человек и его речевая деятельность. Воплощением *театрального* в вокальной музыке приёмами сценического

искусства можно считать присутствие в литературном тексте романсов *диалога или монолога*, потому что все элементы театрального действия существуют в слове или через слово.

Необходимыми условиями формирования художественной атмосферы музыкального текста “*театра переживания*” являются: воплощение эмоционального отношения к событиям («Два прощания», «Всё отнял у меня», «Не может быть!»); темпо-ритмическое и динамическое моделирование смены эмоциональных состояний («Вчера мы встретились», «Отрывок из Мюссе», «Давно в любви»); выстраивание особой последовательности (не линейное движение событийного ряда, а резкий переходом от одного эпизода к другому) музыкальных образов-тем, ведущих к какой-то определённой цели, например, к кульминации сюжетной линии («Я опять одинок», «О нет, молю, не уходи», «О, не грусти»).

В организации образного содержания романсов “театра переживания” существенная роль отводится и знаковым структурам, черпающим своё значение во внемузыкальных прообразах. Это ещё одна точка пересечения музыкального и театрального искусств: знаковость как художественный способ оформления и передачи мысли в “театральных” романсах Рахманинова сродни сложной кодовой системе театрального произведения.

В **§ 3 *«Театр представления» в музыкальном тексте романсов»*** анализируется группа романсов, воплощающих игровую стихию театра представления. В контексте исследования влияния театрализации (игрового представления) на художественное содержание романсов Рахманинова под словом “игра” подразумевается латинский термин “ludus”, выражающий всю область игры и игровых действий, в том числе, шутку, забаву, отдых, сценическое действие.

Игровое начало привносится в “театральные” романсы элементами необычного, нарушением привычного. Чем явственнее преднамеренность показа необычного, тем сильнее игровое начало – одна из способностей русской музыки “выразить любую маску” (Б. Асафьев).

Механизм игрового эффекта в романсах Рахманинова основан, прежде всего, на моделировании в музыкальном тексте “чужого слова” (М. Бахтин). Анализ романсов с “показом” зрелищного представления обозначил основные приёмы опосредования игрового начала. Они основаны на сочетании в литературном тексте условной ситуации и монтажного принципа соединения контрастных музыкальных эпизодов-блоков. Игровое начало проявляется также в бессюжетности, нарушении иллюзии, “совмещении несовместимого”. Оно осознаётся через высокую степень характеристичности музыкально-интонационной подачи словесного текста, коллаж цитируемого материала, стилевые и жанровые аллюзии, монтажный принцип соединения интра-и / или

интертекстуальной лексики, “кричащие” контрасты – тематические, фактурные, темпо-ритмические, динамические. Создаётся игровая ситуация; изменение же правил игры разрушает саму игру, идею представления.

В **Заключении** диссертации изложены основные выводы и обобщения. Внемузыкальные компоненты являются обязательным фактором художественной деятельности и участвуют в формировании идиостиля композитора.

Вокальное произведение – многомерное образование, в котором функционируют различные художественные системы, включающие живописные, речевые, пластические, театральные ряды. Они существуют и в поэтическом первоисточнике в виде *невербальных составляющих*, и в музыкальном тексте, оказываясь по отношению к вокальному сочинению *внемузыкальными компонентами*.

Анализ внемузыкальных компонентов позволил на примере романсов Рахманинова исследовать интеграционные процессы, организующие так называемый “механизм семантического перевода” внутри текста вокального произведения. В результате были выявлены не родственные, но тождественные психологические, смысловые и образные *эквиваленты* живописного, речевого, пластического и театрального рядов, допустимые рамками музыкального текста.

Выявленные внемузыкальные компоненты, помещённые в авторский, музыкальный и общекультурный контексты, позволили определить константы и инварианты образного мира романсов С. Рахманинова.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. “Музыкальная живопись” романсов С. Рахманинова: внемузыкальные компоненты в авторском тексте // Внемузыкальные компоненты композиторского текста: Межвузовск. сб. статей – Уфа: РИЦ УГИИ, 2000. – С. 42-64.

2. Внемузыкальные компоненты образного мира романсов Рахманинова // Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории, педагогики / Материалы Республиканской научно-методической конференции. – Уфа: РИЦ Уфимского государственного института искусств, 2000. – С. 17-19.

3. О некоторых проблемах исполнительской интерпретации романсов С.Рахманинова // Искусство и образование во втором тысячелетии (Теория. Практика. Педагогические принципы) / Материалы II Российской научно-

практической конференции – Оренбург: Изд-во Оренбург. гос. ин-та искусств, 2001. – С. 42-43.
4. Анализ семантических взаимодействий “вербального” и “авербального” как способ интерпретации вокального произведения // Материалы межрегиональной научной конференции «Проблемы семантики и перевода в свете типологии языков и контрастивной лингвистики».– Уфа, Изд-е Башкирск. ун-та. – 2001. – С. 85.
5. Театральные компоненты в романсах С. Рахманинова // Ядкяр. – Уфа: АН РБ, 2002. – №3. – С. 10-16.
6. Пластические элементы композиторского текста романсов С. Рахманинова: Очерк. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. – 16 с.
7. Вербальные компоненты в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. – 52 с.