

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

На правах рукописи

ШАЙМУХАМЕТОВА Людмила Николаевна

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМЕ

Искусствоведение
Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации в форме научного доклада
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва 2000

Работа выполнена на кафедре теории музыки Уфимского государственного института искусств.

Официальные оппоненты:

Чигарева Е.И. – доктор искусствоведения

Галицкая С.П. – доктор искусствоведения

Кондратьев М.Г. – доктор искусствоведения

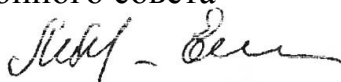
Ведущая организация – Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова.

Защита состоится 23 июня 2000 года в 14-00 час. на заседании диссертационного совета Д 092 1003 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора искусствоведения в Государственном институте искусствознания (103009, г. Москва, Козицкий пер., 5).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания.

Автореферат разослан 23 мая 2000 года.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения



А.В. Лебедева-Емелина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ЕЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Проблемы музыкальной семантики относятся к числу актуальных, но сравнительно мало изученных в музыкознании. Доказательству подлежит сам факт существования музыкальной семантики, то есть области значений, формирующихся на основе механизмов идентичных, или, по крайней мере, близких тем, что свойственно знаковым системам – факт, признаваемый далеко не всеми. Между тем, без такого доказательства невозможно сколько-нибудь успешно продвинуться в изучении семантических процессов. Пути же доказательства могут быть различными. Один пролегает через приложение общих положений семиотики, достижения лингвистики, культурологии к явлениям музыкального искусства, то есть являет собой движение от общего к частному. Он, бесспорно, необходим, но всегда сопряжен с опасностью навязывания музыке свойств, присущих другим явлениям человеческой культуры. Границей таких приложений всегда оказывается специфичность факта – в данном случае факта, относящегося к музыке, к области музыкальных значений. Если теория не противоречит факту, значит, она допустима, но на каждом этапе проблема допустимости будет возникать вновь и вновь и при этом требовать все более жестких критериев. Вот почему особую привлекательность обретает другой путь от частного к общему, который позволяет делать выводы на основе изучения самих фактов и этим позволяет достигать непротиворечивости теоретических обобщений.

Именно такой путь избран в предлагаемых исследованиях, совокупность которых представлена на защиту.

Область музыки необъятна и в диахронии, и при любом синхроническом срезе. Поэтому методологически важно выбрать объект исследования, который допускал бы применение единой системы исследовательских процедур. Этот объект должен быть един и по своему историческому типу, и по своим конструктивным особенностям. Вот почему в качестве исторического материала избрана музыка XVII – XIX веков, причем, преимущественно гомофонного склада, обладающая, несмотря на стилевые различия, некоторым общим набором типологических свойств. Что же касается конкретного объекта исследования, то единый подход здесь обеспечивается тем, что во всех случаях им является музыкальная тема – явление центральное во всей системе музыкального мышления эпохи гомофонии. Можно сказать с известной долей

уверенности, что обнаружение механизмов музыкальной семантики в теме позволяет говорить об их типичности для данной исторической разновидности музыки, а при соблюдении ряда условий и экстраполировать их на пространства музыкальной формы в целом. Последнее, однако, избегается в работе, где все внимание сосредоточивается на *музыкальной теме* как феномене особой семантической концентрации.

Предметом наших исследований стала *интонационная лексика*, формирующая музыкальную тему. Задача заключалась в том, что выяснить, с помощью каких механизмов интонационная лексика обретает значения, сохраняет их и вместе с тем трансформирует при вхождении в контекст каждой отдельной темы. Фактически, таким образом, нас интересовала *этимология* музыкальных значений. Путем эмпирического анализа, оперируя историческим материалом, требовалось выяснить, каковы корни таких значений, их происхождение, пути их трансформаций. При этом обнаружилось, что в качестве механизма их образования выступает то, что принято именовать *интертекстуальными взаимодействиями* и что в нашем случае проявляется в процессах миграции музыкальной лексики в течение целых исторических периодов.

В кратком виде выводы автора сводятся к следующему:

1. В музыке функционируют лексические структуры (мигрирующие интонационные формулы), обладающие относительно устойчивыми значениями. В исследовании представлена целая группа знаковых структур в связи с их генетическими источниками, к которым относятся: 1) звуковые сигналы; 2) речь; 3) движение и пластика; 4) музыкальные инструменты; 5) бытовая музыка; 6) элементы музыкальных текстов.

2. На широком историческом материале - от барокко до современности - показано, как интонационная лексика превращается в особую область знаковых структур. Этому способствуют: а) повторяемость интонаций с закрепленным за ними кругом устойчивых значений, б) повторяемость ситуаций их употребления, в) способность музыкальной памяти воспроизводить связь между интонационной структурой и ситуацией, г) наличие в системе восприятия соответствующих ожиданий и реакций.

3. Разработана техника семантического анализа, позволяющего раскрывать механизмы образования музыкальных значений - первичных, вторичных, метафорических и т.д.

4. Развивая некоторые положения интонационной теории Б.В.Асафьева, автор рассматривает функции мигрирующих интонационных формул и процессы преобразования их значений при взаимодействии с контекстом музыкальной темы. В связи с этим рассматривается типология знаковых ситуаций, возникающих в контексте музыкальной темы.

5. В работах исследовались художественные возможности общих форм движения, сочетающих образно-визуальные и эмоционально-аффективные значения, процессы кристаллизации на их основе интонационных формул.

6. Анализ лексического состава и выявление закрепленных за ними значений позволяет установить связь темы с музыкальным образом. Типология знаковых ситуаций дает возможность дифференцировать знаковые и незнаковые явления в области музыкальной интонации и точнее определить роль и влияние контекста, что имеет непосредственное отношение к теории и практике исполнительства.

7. Семантический анализ музыкальной темы в целом служит серьезным основанием для дальнейшего изучения одного из важнейших универсальных механизмов художественного мышления – знаково-метафорического, осуществляющего материализацию образных представлений, опредмечивание музыкальной интонации через активное привнесение внемusicalного в музыку (функция изображения).

На основе анализа большого числа музыкальных тем (более 4 тыс. образцов) автором были выявлены и систематизированы интонационные структуры, обладающие относительно устойчивыми значениями, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени в западноевропейской и русской музыке XVII-XIX веков. Легко узнаваемые благодаря многочисленным повторам, они обрели постоянную связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов. В работах описаны определенные закономерности взаимодействия интонации с контекстом музыкальной темы, где типовые знаковые ситуации обеспечивают связь темы с музыкальным образом.

Исследование семантических процессов в музыкальном тексте обусловлено причинами как научно-теоретическими, так и практическими.

Актуальность первых связана с масштабными задачами более высокого порядка, лежащими за пределами одного исследования – необходимостью вычленения конкретных дефиниций в многоаспектной проблеме специфики музыки. Среди них бесспорно важной является дальнейшая разработка лингвистической проекции теории интонации и теории музыкальных значений. Однако не менее актуально исследование механизмов смыслопорождения и для самой музыкальной практики, поскольку для исполнителей-интерпретаторов, также как и для музыковедов-аналитиков, неизменно острыми остаются вопросы методологии анализа музыкального содержания, овладения техникой семантического анализа. Именно здесь и сказывается не разработанность общих теоретических положений самой методики анализа темы в семантическом аспекте, недостаточность эмпирической базы – описания этимологии и смысловой трансформации мигрирующих интонационных формул. Недостаточно активно по этой же причине поддерживается традиция семантического анализа «кочующих» тем, сюжетов и образов в конкретных произведениях, индивидуальном авторском стиле, интонационном словаре эпохи.

Общеизвестно, что в области педагогики проблема воспитания музыкального мышления музыкантов-профессионалов решается, главным образом, не на интонационно-образной, а на формально-логической (морфологической) основе. В академических традициях преподавания распространен узкограмматический подход, следствием чего может оказаться глубокий разрыв между теоретическим знанием и практической музицирующей деятельностью. От перспективы конкретизации теории музыкальных значений и изучения семантических процессов во многом зависит снятие основных противоречий внутри этой проблемы.

При разработке проблем общего гуманитарного образования и гуманитаризации технического знания подход к музыке как коммуникативной семиотической системе оказывается также весьма перспективным. Он позволяет строить комплексное гуманитарное образование через лингвистическую ориентацию, то есть связывает музыкальное восприятие с системой внемузыкальных ассоциаций и включает его в контекст метаязыка культуры.

Вопреки попыткам отрицательных оценок семиотического подхода как «неспецифического» для музыковедения, он показал себя на практике и в

теории достаточно продуктивно. В подтверждение сказанному назовем работы М.Арановского, В.Медушевского, Е.Назайкинского, В.Холоповой, И.Волковой-Стогний, М.Бонфельда, где разрабатываются «неспецифическими методами» многие перспективные идеи из области поэтики и структурной лингвистики, а также конкретизируются на музыкальном материале немусыковедческие категории «идея», «тема», «сюжет», «герой», «знак», «символ».

Сопоставление музыки и языка известно давно, нетрадиционным считалось лишь распространение этой аналогии на семантический уровень. Вместе с тем, музыкознание успело разработать на ее основе не только узкоспециальные, в том числе и «специфические» методы (к примеру, целостный анализ), но и решить ряд серьезных проблем в области синтаксиса, а впоследствии и музыкальной семантики. Осмыслить музыку системно: как средство коммуникации, дифференцировав ее составляющие, аналогично языковым компонентам, в немалой степени помог семиотический подход. И хотя исследование музыкальных категорий специфическими методами должно и впредь считаться основным, в отношении междисциплинарных методов важно отметить, что возможности их конкретизации на музыкальном материале до конца не исчерпаны. Аналитические опыты, в которых применяется указанный подход, широко распространены в практике анализа и интерпретации музыкального произведения и дают интересные результаты наблюдений над семантическими процессами, прежде всего – на уровне музыкальной темы.

В рамках семиотического подхода в процессе исследования автор опирался на взаимодействие аналитических методов исторического и теоретического музыкознания. На стадии обработки обширного материала оказался необходимым и индуктивно-эмпирический метод, что объясняется недостаточной разработкой проблем музыкального семиозиса на конкретном уровне. Вместе с тем, в работе использовались некоторые положения из области семиотики, психологии, исторической поэтики, структурной лингвистики.

Авторская концепция по теме диссертации отражена в ряде изданий, посвященных вопросам теории и методологии семантического анализа. Работа представлена двумя монографиями – «Семантический анализ музыкальной темы» [Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1998. – 16 п.л.

(256 с.)) и «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [Москва: Государственный институт искусствознания, 1999. – 19,7 п.л. (318 с.)], серией брошюр и статей, общим объемом 6 п.л.

В качестве Приложения к диссертации представлены работы, где автор демонстрирует прикладные возможности концепции: Программа «Основы музыкального интонирования», учебные пособия с грифами Министерства культуры РФ и методические статьи с описанием дидактической системы, направленной к изучению основ музыкальной семантики [7–14; 22–25] .

Апробация концепции происходила по мере ее разработки за период с 1986 по 1999 гг., в двух направлениях – теоретическом и практическом. Первое обсуждалось в форме докладов и выступлений на конференциях в городах Москве (1987), Горьком (1986), Ярославле (1988), Волгограде (1989), Симферополе (1989), Целинограде (1988), Уфе (1986-1992). На заседании сектора Государственного института искусствознания в 1992 г. исследование «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» было рекомендовано к публикации. Отдельные положения концепции публиковались в межвузовских сборниках статей, в том числе и тех, где автор был ответственным редактором и составителем [14–17] .

Практический выход разработанная методология нашла в комплексе статей, посвященных анализу конкретных музыкальных произведений, выполненных на основе применения техники семантического анализа¹ и в разработке новых технологий для образовательных систем, направленных к цели освоения интонационной лексики и стилистики музыкального языка и овладению искусством импровизации [7–13] .

Автором внедрены в учебный процесс вузов, училищ и ДМШ спецкурсы по проблемам музыкальной семантики («Методология музыкального анализа», «Основы музыкального интонирования», «Основы музицирования и импровизации» и др.), читаются авторские курсы на факультете повышения квалификации Учебно-методического центра Министерства культуры и Министерства народного образования РБ. Выполненные на основе заявленной концепции методические разработки – авторские программы и учебные пособия получили статус инновационных проектов. Большинству из них присвоены грифы Министерства культуры Российской Федерации (Программа

¹ Статьи в исправленном и дополненном варианте составили содержание аналитической части монографии «Семантический анализ музыкальной темы» - стр.112-148.

«Основы музыкального интонирования» для студентов фортепианных отделений консерваторий, «Семантическая азбука пианиста» - 12 альбомов, «Музыкальный букварь», «Колокольчики». Семантика на уроках сольфеджио в 4-х выпусках и др.).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Разработка проблемы осуществлялась автором в контексте интонационной теории Б.Асафьева и в русле идей М.Михайлова и М.Арановского о существовании в музыкальном языке и речи особых устойчивых интонационных образований, мигрирующих из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Обращая внимание на исследование свойств и функций «ходячих формул» - интонаций подобного рода, Асафьев подчеркивал их огромную роль как «общезначимых», то есть участвующих в формировании «общеупотребительного словаря» различных эпох и стилей. Михайлов и Арановский неоднократно отмечали закономерность появления в музыкальном тематизме устойчивых стереотипных образований, которые сохраняют круг изначально заданных значений при включении в различные художественные контексты. По существу ученые наметили далекую и увлекательную перспективу исследования этимологии музыкальных значений, продолженную и поддержанную отечественным музыковедением (И.Барсова, В.Холопова, Е.Чигарева, Я.Гиршман, А.Меркулов, Р.Ходжава, и др.).

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

Поскольку семантические процессы рассматриваются в интонационном контексте музыкальной темы, в становлении концепции диссертации сыграли существенную роль работы, имеющие непосредственное отношение к феномену музыкальной темы – В.А.Цуккермана, Л.А.Мазеля, В.Г.Бобровского, Е.А.Ручьевской.

I. Семантика мигрирующих интонационных формул и основные источники ее формирования

Для обозначения существа проблемы, предметом изучения которой являлись устойчивые музыкально-интонационные обороты, автором было введено понятие *мигрирующей интонационной формулы*.

Исследование, в котором применялось определение («Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы», М.,1999), ставило целью сосредоточить внимание на кратких устойчивых музыкально-интонационных образованиях и не предполагало дать системное представление о феномене смысловых структур в целом. Однако само словосочетание, образующее понятие «мигрирующая интонационная формула», фиксирует два важнейших свойства, характерных для смысловых структур разного масштабного уровня. Это - свойство устойчивости семантики и внешней формы («формула») и способность к межтекстовым взаимодействиям («миграция»). Определение понятия, приведенное на странице 15, формулируется следующим образом: «Под мигрирующей интонационной формулой подразумевается такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и, мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики». Исследование в целом посвящено выяснению сущности этих явлений и их роли в формировании механизмов связи темы с музыкальным образом. При этом среди различных типов мигрирующих интонаций наибольшее предпочтение отдавалось описанию интонаций с закрепленным значением, выполняющих в семантическом контексте музыкальной темы роль знаковых структур.

«Узнаваемость, общепонятность и доступность» (Б.Асафьев) подобных небольших по масштабу мигрирующих интонаций и более крупных смысловых сегментов текста проявляют себя в моменты восприятия, оформляясь в сознании слушателя в конкретные структуры и связанные с ними **представления и переживания**. Формирование же этих связей происходит в процессе кристаллизации интонаций в звукокомплексы, которое постоянно осуществляется в двух основных сферах музыкальной деятельности: **бытовой культуре и профессиональных композиторских текстах**.

Через однозначную ассоциативную связь путем повтора возникают стереотипные инвариантные образования с включением внемузыкальных

представлений. Например, среди мигрирующих формул западноевропейской традиции особо выделяется группа сигнальных интонаций – устойчивых стереотипов, способных сохранять длительное время набор исторически сформировавшихся внетекстовых и текстовых значений, благодаря конкретности вызываемых ими ассоциаций. Поддающиеся имитации, легко узнаваемые, они прочно вошли в интонационно-лексический словарь музыки различных направлений, школ и стилей, став обязательным атрибутом многих культурных традиций, основой кочующих тем, сюжетов и образов.

В теоретических обобщениях, сделанных Арановским, выявлен механизм образования таких стереотипов в бытовой среде через повтор. Выстроенная автором логическая схема образования стереотипов выглядит как цепь взаимосвязанных явлений, среди которых наиболее существенными названы два фактора: 1) организация структуры бытовой коммуникативной ситуации в зависимости от ее цели; 2) коллективность ситуативного действия².

Очевидно, что первый приводит непосредственно к образованию ассоциаций (инварианта связи) и способствует «узнаваемости», второй обеспечивает «общепонятность и общедоступность».

Аналогичен в своей основе и путь формирования интонационных стереотипов в композиторских текстах. На это обстоятельство неоднократно обращали внимание музыковеды при анализе композиторских произведений разных жанров и стилей. Существование «всеобщих оборотов» отмечает Е.Черная при исследовании оперного творчества Моцарта, причисляя к ним пассажи, виртуозные колоратуры, ходы голоса по большим интервалам или звукам трезвучия, интонацию вздоха, хроматизмы³. Выражения «баховские интонации», «венгерские интонации», «язык Моцарта», употребляет В.Конен, показывая закономерности перехода мигрирующих интонаций из оперной в инструментальную музыку. Автор называет жизненно важной функцией музыкального искусства смену «программной» и «чистой» музыки и на конкретном материале показывает, как в процессе миграции интонационных стереотипов организуется система устойчивых значений⁴.

Систематизируя наблюдения над тематизмом стиля барокко, Ю.Кон пишет о том, что значение стереотипных оборотов знакового характера «легко

² Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С.106-107.

³ Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С.172.

⁴ Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975.

установить в вокальных произведениях, где постоянство отношений между ними и текстом прямо раскрывает их семантику. Однако те же мотивы и приемы использовались и в инструментальной музыке, вызывая по ассоциации соответствующие представления»⁵.

Обширная литература посвящена музыкально-риторическим фигурам. Среди риторических приемов, описанных авторами, значительный арсенал составляют мигрирующие интонационные формулы. Неслучаен интерес и к образованию фактурных формул в фортепианной литературе, где они имитируют звуковую информацию о материально-предметном мире⁶. Таким образом, и в бытовой среде, и в композиторских текстах формируются характерные, обладающие явно выраженными знаковыми свойствами стереотипные интонации, которые можно выделить в отдельный тип интонаций с **относительно устойчивым закрепленным значением**.

Они имеют постоянную связь с немзыкальными компонентами – интонациями речи, словом, поэтическими идеями и образами, движением, театральными и живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыкального языка ассимилировать различные слои и явления культуры.

И действительно, можно проследить примеры уникальной жизнеспособности целого ряда мигрирующих интонаций, связанных с «кочующими» темами, сюжетами и образами.

Широко известен пример долговременности существования средневекового напева «Dies irae», его использования в профессиональной композиторской практике от XIV до XX столетия. Возникнув в тесной образной связи с текстом, он перекочевал во многие симфонические произведения композиторов разных времен, стилей, национальностей. Его можно встретить в сочинениях Листа, Сен-Санса, Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского и др. Причем, напеву удалось сохранить не только однозначность образной символики через ее связь с темой смерти в возвышенно-философском понимании, но и утвердить себя в качестве ее «вечной» эмблемы.

Очевиден пример жизнестойкости интонационной формулы «золотого хода валторн» в воплощении пантеистических идей и их центральной темы – «человек и природа». Эту функцию «золотой ход» приобрел в музыке барокко

⁵ Кон Ю. О двух фугах Стравинского // Полифония. – М.: Музыка, 1975. – С.175.

⁶ Смирнов М. Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983.- С.118-121

через связь с «охотничьими» сюжетами. В профессиональных текстах композиторов австро-немецкой традиции на протяжении многих столетий золотой ход неизменно воплощал символику природы в ее идиллическом чувствовании и понимании.

Устойчивость семантики и инвариант структуры (интервальная цепочка «терция-квинта-секста»), несмотря на разнообразные смысловые модификации в контекстах различных исторических стилей, обеспечили «золотому ходу» общезначимость, узнаваемость в необычайно широком временном и географическом диапазоне. Достаточно напомнить, что он встречается повсеместно в профессиональных композиторских текстах: в сонатах Д.Скарлатти и Генделя, операх Моцарта и песнях Гайдна, симфониях Малера, Шостаковича, Шнитке. Кроме всего прочего, «золотой ход» много раз обеспечивал связь между композиторским творчеством и музыкальным бытом разных эпох и наций, овладевая «коллективным сознанием» слушателей культурной европейской традиции. В качестве образа-символа «золотой ход» встречается и в русской культуре XVII-XIX веков в сентиментальных пасторальных Сумарокова, в романсах-песнях Алябьева, Варламова, Гурилева.

К типу интонаций с закрепленным значением относятся и интонационные формулы классицизма («этикетные формулы» – термин Арановского), представляющие собой ритмоформулы ряда бальных танцев и их характерных кадансов-реверансов, и группа сигнальных интонаций-формул, о которых уже шла речь (охотничьего рога, военной фанфары, колоколов), и значительное число интонационных формул барокко, сложившихся как музыкально-изобразительный эквивалент различным типам представлений о пространственных физических движениях («фигуры шага», «фигуры бега», «фигуры волн», «фигуры вращения», фигуры восходящего и нисходящего движения, «маятник» и т.д.).

Асафьев прямо связывал подобные интонации с возможностью вызывать конкретные ассоциации-представления, причисляя к ним «глюковские изобразительные штампы», «вагнеровские изобразительные формулы» (леса, огня и т.д.), «ходячие формулы» – образы моря, зимней выюги, а также образы Востока, Испании в русской музыке и т.д.: «Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимости живую образную речь»⁷.

⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.- С.207.

Очевидно, можно утверждать, что тип интонаций с устойчивым закрепленным значением, обеспечивающий конкретные ассоциации на уровне образов-представлений, организует стабильно действующую тенденцию к кристаллизации элементов речи в смысловые структуры – интонационные стереотипы семантического ряда.

Разнообразные **типы интонаций с закрепленными значениями** порождают устойчивые стереотипы связи с образом, включают те или иные ассоциации и формируют **образный мир музыки**.

Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме мышления. В процессе функционирования образуются прочные ассоциации, создающие значения, направленные в одном случае к области образных визуальных представлений, в другом – к эмоционально-аффективным реакциям. И те, и другие рассчитаны не только на интеллект, но в значительной степени и на работу подсознания.

Мы уже отмечали удивительную жизнестойкость мигрирующих интонаций, их возможность переходить из текста в текст, из стиля в стиль и даже из эпохи в эпоху, – приобретать общезначимый характер.

Формирование значений происходит на основе постоянно действующих факторов, среди которых решающую роль играют конкретные социальные **коммуникативные ситуации** – речь, движение, этикет, опыт общения с природой и искусством, в том числе и само музицирование как сюжетно-ситуативное действие. Ряд смысловых структур с закрепленным значением имеет, кроме того, и **текстовое** происхождение. Источником формирования риторических фигур, лейтмотивов, символов-анаграмм, с характерной для них эмблематикой и условностью значений, а также цитат и quasi-цитат может стать авторский текст.

Семантический механизм формирования прямых связей мигрирующей формулы со значением определяется следующими компонентами: 1) звуковые сигналы, 2) речь, 3) пластика в элементах музыкальной речи, 4) музыкальные инструменты, 5) бытовая музыка, 6) музыкально-риторические фигуры⁸.

Звуковые сигналы представляют собой наиболее стойкий стереотип с закрепленным значением. Своей наибольшей устойчивостью и

⁸ Список источников, разумеется, неполон и ограничен только теми явлениями, в связи с которыми образуются мигрирующие интонационные формулы.

распространенностью среди них выделяются «роговые сигналы» и «фанфары», а в русской культуре и «колокольные звоны». Специфика формирования этих интонаций на дотекстовой стадии проявляется в их свойствах как ситуативных знаков. Этими же свойствами во многом обусловлен и процесс образования текстовых - переносных значений. Широко применяемые в художественных текстах, они отличались наибольшей степенью фиксированности формы, а повторяемость формы (и, следовательно, ее узнаваемость) делали возможной передачу экстрамузыкальной информации. Такие интонации, по сути, были изображением реальных сигналов и потому могли бы быть отнесены к иконическим знакам.

Внемузыкальные значения роговых сигналов и фанфар связаны, в основном, с двумя ситуациями: охотой и военными действиями. Кроме интервальных и ритмических подобий, семантика поддерживалась и соответствующими тембрами инструментов (охотничий рог, горн, сигнальный рожок, валторна, труба, фанфара). Так или иначе, тембр являлся одним из ведущих компонентов связи с ситуацией, так как в самой реальной жизни выступил ее необходимым и неизменным атрибутом.

Теми же свойствами во многом обусловлен и процесс образования переносных значений. Так, роговой сигнал, к примеру, будучи перенесенным в музыкальный текст, превращается в новый знак («знак *cogni*»), поскольку весь слой связанных с ним ассоциаций, зрительных представлений и ситуационный контекст становятся десигнатом⁹.

Речь является другим постоянным источником формирования интонаций с устойчивым значением. Их общие семиотические свойства, а также механизм образования смысловых связей определяются как свойства знаков-иконов и знаков-индексов. Закрепление в музыке подобных "речений" (Асафьев) имело намеренный характер, и было, видимо, призвано способствовать аффектированности и, следовательно, коммуникативности музыкальной речи. Причем, если мы сегодня «открываем» для себя «речевой подтекст» в генезисе этих формул, то в прошлом их воздействие опиралось на знание, узнавание, то есть на механизм знаковой ситуации.

⁹ Основные структурные варианты сигнальных формул и их текстовые модификации, связанные с изменением и наращиванием смыслового диапазона, подробно описаны в книге: «Семантический анализ музыкальной темы» (с.124-138). Подробная характеристика групп интонаций с закрепленным значением содержится во II главе исследования «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» (с.60-152).

Для этой группы формул характерна инвариантность структур, определяемых коммуникативными свойствами самого генетического источника - вербальной речи, выполняющей двоякую функцию: средства передачи информации и восприятия (узнавания) ее воспринимающим.

Вербальная речь выработала в социально-коммуникативном опыте человечества универсальные грамматические и лексические механизмы сочетания аффективной, оценочной и репрезентирующей функций речевого высказывания. Известные в речевой практике интонации утверждения, повествования, сопоставления, перечисления, а также ряд интонаций волюнтаристического характера - предостережения, приказа, просьбы, запрещения и т.п. - выступают уже в собственно образно-смысловой функции, то есть несут конкретную информацию. Среди широко распространенных речевых интонаций некоторые получили статус мигрирующих интонационных формул с признаками и свойствами знаков-индексов. Это интонации утверждения, вопроса, восклицания, соответствующие по своему происхождению разным типам оценочных отношений внутри ситуаций-диалогов. Их звуковая символика отрабатывалась в первичных речевых ситуациях передачи и восприятия информации, породивших типовые конструкции утвердительных (повествовательных), вопросительных и восклицательных предложений. В письменной речи виды предложений впоследствии обозначались соответствующими условными знаками (., ? !), в устной же речи функции смысловых различий постоянно брал на себя интонационный стереотип.

Механизм их образования постоянен и устойчив, так как эти интонации отражают типологию коммуникативных ситуаций и наделены чертами знака-икона. При частом повторе ситуации смыслового сообщения повторяются и сопровождающие их интонации оценочного характера. Они приобретают функции знаков-символов, «отстаиваясь» и кристаллизуясь в соответствующих грамматических конструкциях - повествовательных, утвердительных, сложносоставных и др.

Особую роль выполняли интонации эмоционально-аффективного ряда - те, которые неизменно сопровождали речевые высказывания в ситуациях восприятия сообщения, то есть выполняли либо функцию уточнения информации (интонация вопроса), либо ее оценки (восклицание, удивление, возглас, печаль, восторг, ликование и другие эмоциональные проявления). В речевом сообщении они выступают в роли знаков-индексов.

Пластика в элементах музыкальной речи. В рамках бытовых жанров обрели свои значения «этикетные формулы». В таких формулах присутствует изобразительный элемент (например, отражение танцевальных фигур, реверансов, шагов, поклонов, переходов и иных отношений между партнерами танца). Известно, что этикет представляет собой особую знаковую систему, поэтому его закрепление в «музыкальных фигурах» способствовало их знаковой функции. Важно, однако, и то, что двигательно-изобразительные элементы предстают в таких знаках как бы в «снятом», опосредованном виде. Закрепляется же именно музыкальная форма (интонационно-ритмическая), основанная на использовании специфических языковых средств, например, задержаний, неустоев, диссонансов и др. Именно она и становится своего рода символом тех или иных этикетных ситуаций и соответствующих эмоций.

Музыкальные инструменты. Интонационные стереотипы, основанные на имитации звучаний музыкальных инструментов, сочетают признаки знаков-иконов и знаков-символов и, благодаря предельной конкретности звукообразных представлений, широко используются как ситуативные знаки. Их генетически обусловленная «опредмеченность» не вступает в противоречие со звуковой интонационной формой, а адекватно соотносится с ней в моментах фиксации наиболее характерных качеств: тембра, особенностей звукоизвлечения и т.п. Статус мигрирующих интонационных формул приобрел ряд интонационных стереотипов подобного рода: «знака свирели» в связи с образами пастушеской пасторали и идиллии, а также его разновидностей - мелодического стереотипа и формулы ленточного двухголосия: «знака бурдона», вызывающего представления о волынке и шарманке - атрибутах кочующих сюжетов западноевропейской культурной традиции; наигрышей-имитаций народных инструментов и др.

Бытовая музыка. С этим источником связана особая группа знаков с «неопределенным значением». В качестве примеров можно указать на общие семиотические свойства «кочующей сексты», интонаций «лирической терции» и т.п. Статус «общезначимых интонаций» они приобретают путем многократного тиражирования и повтора в бытовой музицирующей среде. В равной степени они могут быть отнесены к разряду текстовых и внетекстовых знаков, однако с тем отличием, что их особенностью является особая изменчивость, подвижность звуковой формы, находящейся на пути к знаку, но еще им не становящейся. Подобные «промежуточные формы» не имеют

строго определенного денотата и могут быть отнесены к сфере эмотивных значений, поскольку выполняют эмоционально-экспрессивную функцию выражения эмоций.

Музыкально-риторические фигуры. Музыкальная риторика, на протяжении долгого времени вырабатывавшая приемы воздействия музыки на человека, создала, в том числе, и специфические знаковые механизмы. Наиболее отчетливо они заявили о себе в эпоху барокко, когда сформировался ряд интонационных формул с закрепленными значениями, например, фигуры *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, «символ креста», а также различные интонационные формулы – образы пространства и движения. Широко была распространена также стереотипизация мотивов шага, бега, вращения, кружения.

Обращает на себя внимание в ряде случаев очевидное сходство внешней структуры знака (к примеру, поступенное движение в фигурах *anabasis* и *catabasis*) с визуальными представлениями о подъеме и спуске, ощущениями «верха» и «низа» - изображения движения в его прямом физическом, а впоследствии – переносном, символическом значениях («воскрешение», «восхождение», «низвержение в бездну»).

Прямой эффект связи знака со значением постепенно усложняется параллельной символизацией, ведущей свое происхождение от переносного значения слов текста. К примеру, в насыщенном религиозной символикой контексте представления о восхождении и нисхождении возникают в абстрактно обобщенных понятиях. Так, «воскрешение», «вознесение», «пробуждение» соответствуют восходящему движению; «унижение», «грехопадение», «вступление в бездну, тьму» – нисходящему и т.п. Религиозно-символические значения многих «фигур расстояния» сохраняют форму изображения, но служат при этом воплощению духовных сущностей. Они сопровождают слова и сюжетные ситуации, связанные с образами «падения» (грехопадения Адама), «ночи», «бездны», «тьмы» и т.п.

В музыке И.С.Баха – в прелюдиях, токкатах, инвенциях, партитах встречаются звуковые эквиваленты не только линейного, но и многих других видов механического движения через связь с визуальными представлениями: волновым, вращательным, синусоидальным, зубчатым, ламинарным и др.¹⁰

¹⁰ Подробно свойства этих фигур рассматриваются в статье «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте(на примере сочинений И.С. Баха)» [4], а также на материале сонат Д.Скарлатти [6].

Итак, область значений формируется человеческим сознанием путем создания связей между музыкальной материей и внемusикальным миром, по поводу чего Асафьев замечал: «Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимости живую образную речь» («Музыкальная форма как процесс»). При этом знаковость близко примыкает к предметности, внемusикальным ассоциациям, наглядно-образным и линейно-графическим представлениям, играет наиболее значительную роль в «омusикаливании музыкального». Сам же механизм устойчив и проявляет себя с завидным постоянством, реализуя свои семантические возможности благодаря феномену мигрирующей интонационной формулы.

II. Семантические процессы в контексте музыкальной темы классического типа

Музыкальная тема – наиболее важный смыслообразующий сегмент текста, структура, непосредственно участвующая в становлении смысла и общей драматургии произведения. Вполне очевидно, что данное представление о теме служило и служит до сих пор своего рода аксиомой. В специальных же исследованиях, посвященных проблеме музыкальной темы, в ее описании преобладает синтаксический аспект.

Последний нашел отражение во всех классических определениях тематизма. Они фиксируют свойства темы как целостного синтаксического образования, представленного мелодией или гармонически развитым периодом. В то же время механизмы семантизации (связи темы с музыкальным образом), истоки и способы формирования ее семантики остаются во многом не исследованными. Исследование семантических процессов в тематизме разных стилей могло бы существенно восполнить этот пробел.

Включаясь в контекст характеристичной индивидуализированной музыкальной темы, мигрирующая интонационная формула активно участвует в создании музыкального образа. Этот семантический процесс может быть отражен схемой «Знак-контекст-образ», которая будет всякий раз наполняться новым содержанием в зависимости от его специфики. Каждый тип мы обозначаем понятием ситуации (по аналогии с контекстуальной ситуацией).

Хотя интонационная формула, как показывают наблюдения, по-разному взаимодействует с контекстом темы, и каждый случай индивидуален, в целом можно выявить общие закономерности, позволяющие наметить некоторую типологию. Число подобных ситуаций, видимо, очень велико, но встречаются такие, о которых можно говорить с достаточной определенностью. Составляющие их компоненты постоянны: 1) знак-мигрирующая формула, 2) контекст, 3) музыкальный образ.

Ситуация 1. Формирование первичных значений.

Ситуацию 1 можно выразить схемой: "Знак 1 + Контекст 1 = Образ 1". Подобная ситуация возникает внутри музыкальной темы в случае, если при переносе интонационной формулы ее **прямые внетекстовые значения не меняются**. Влияние контекста в этом случае может быть минимальным и обычно соответствует природе знака. Основным носителем семантики, таким образом, является именно интонационная формула. Отношения интонационной формулы и темы при этом, как правило, организуются на основе принципа соответствия прямых значений самого знака художественной установке текста. Так, к ситуациям подобного рода можно было бы отнести фрагменты, где интонации рогового сигнала, к примеру, звучат в прямых значениях в текстах произведений с охотничьими сюжетами, фанфара - в военных и триумфальных сценах, "галантные фигуры" - в инструментальных темах, обладающих признаками танцевальных жанров, «знак волынки» и «знак свирели» - в пасторальных, лирических диалогах-сценах «кавалер-дама» и т.п. Например, в финале I действия «Волшебной флейты» Моцарта фанфарные обороты связаны с появлением свиты Зорастро и его триумфальной колесницы, в инструментальных пьесах Д.Тюрка «Охотничьи рога и эхо» и У.Берда «Трубы» из цикла «Битва» звучание роговых сигналов и фанфары представлены в полном соответствии сюжету. Аналогично, по принципу соответствия, используются интонационные формулы «галантных фигур» в многочисленных сценах оперных произведений, поскольку музыка воспроизводит те же ситуации, что складываются в самой жизни (к примеру, танец, сцены развлечений, светских ухаживаний, обольщения и т.п.). Во всех перечисленных и аналогичных случаях знак переносится в музыкальный текст в том виде, в каком он функционирует в реальности и действует как бы в реальных, а на самом деле - в моделируемых музыкой условиях.

В целом первый тип знаковой ситуации «Знак 1 + Контекст 1 = Образ1» имеет следующую характеристику:

1. В композиторском тексте используются интонационные формулы из фонда «общеупотребительной» интонационной лексики, сформированной за его пределами.
2. Перенос знака в текст имеет следствием формирование прямой семантической связи «знак-музыкальный образ».
3. Влияние контекста в знаковой ситуации 1 является слабым, инвариантные же качества структуры и семантики знака, напротив, выражены сильно. Таким образом, знак сохраняет присущее ему значение.
4. Знак вводится в текст в его прямом значении и соответствует контексту.

Ситуация 2. Преобразование первичных значений

Художественная связь второго типа, в отличие от ситуации 1, основана уже на **семантическом преобразовании** готовых интонационных формул **под влиянием контекста музыкальной темы**. Ситуацию 2 можно выразить схемой «Знак 1 + Контекст 2 = Образ 2». Смысловая логика таких преобразований всякий раз сугубо индивидуальна и зависит от конкретной художественной задачи. Вместе с тем, преобразования проявляют себя в зависимости от того, как воздействует контекстуальная среда на интонационную формулу. Речь идет о влиянии незнаковых элементов, которые, так или иначе, управляют этим процессом. В качестве регуляторов выступают темп, динамика, ритм, фактура, ладово-гармонические решения и т.д. Кроме того, знак служит составляющей в логике отношений части и целого на синтаксическом уровне. В этом случае дает знать о себе смысловая доминанта, принадлежащая, как правило, контексту и чаще - его жанровой установке. Эти наблюдения могут быть показаны на примерах анализа многих фрагментов из музыкальных произведений разных стилей. Например, в 1 части Сонаты *C-dur* № 1 для фортепиано Моцарта (K.279) действие данного механизма проявляется в том, что внезапное введение *f* и темпа *Allegro* полностью преобразуют семантику галантной фигуры, генетически связанной с медленными темпами бытовых танцев и потому относящейся к сфере лирики. В активно-моторном эмоционально-возбужденном контексте I части эта

«галантная» фигура приобретает фактически новый эмоционально-аффективный смысл и т.д.

В целом механизм ситуации 2 может иметь следующие характеристики.

1. Знак сохраняет инвариант структуры, что и позволяет ему в новом тексте быть узнаваемым.

2. Знак активно взаимодействует с незнаковыми элементами, которые выступают по отношению к нему как внешние контекстные регуляторы и, в конечном счете, проникают в его структуру.

3. Незнаковые элементы (регуляторы) либо не имеют собственной семантики, либо обретают ее в структуре знака, подчиняясь ему.

4. Регуляторы или подавляют, или усиливают значения знака. Так возникают предпосылки для коллизий между инвариантными и контекстуальными значениями.

Ситуация 3. Формирование вторичных значений

Отличительной особенностью ситуации 3 являются случаи, при которых уже известная связь знака со значением, сформировавшаяся в каком-либо тексте, закрепляется как постоянная. Знак 2, возникший в ситуации 2 («Знак 1 + Контекст 2 = Знак 2») попадает в очередной новый контекст = Контекст 3. Эта ситуация фиксирует и очередную стадию миграции формул и процесс образования вторичных значений. Ее схема выглядит следующим образом: «Знак 2 + Контекст 3 = Образ 3».

Если в ситуациях 1 и 2 знак и контекст строили свои отношения по принципу соответствия, а преобразование носило индивидуальный характер и совершалось через нарушение этого соответствия введением регуляторов, то в ситуации 3 отношения между регулятором и знаком стабилизируются. Это означает активное включение в механизм преобразования стереотипов связи знаковых и незнаковых элементов текста. Иллюстрацией подобной связи являются многочисленные примеры, в которых анализируются постоянные связи знака с регуляторами противоположного наклонения - типа «знак *corni-allegro*» или «знак *corni-adagio*». В ситуации 2 они первоначально были направлены лишь на подавление прямых значений сигнала. Но образовавшиеся таким путем знаки, благодаря многочисленным повторам, приобрели статус кочующих образов с новыми, вторичными значениями.

Оказывается возможным проследить модификации смысла в различных знаковых структурах в зависимости от контекста. К примеру, знак *corni* обнаруживает способность менять свое значение в весьма широком диапазоне - вплоть до противоположного, например, перемещаясь из области героического в сферу лирики, выступая как знак пасторальной идиллии, мирной природы, символизируя идею культа дружбы и любви как идеала человеческих отношений, как одной из граней сюжета высшего порядка – «человек и природа». Такое значение формировалось опосредованно через пастораль, складываясь в логически-ассоциативный ряд: «*corni* - природа - пастораль-идеальное». В многочисленных примерах, в том числе таких, как *Adagio* из второй части Сонаты для фортепиано № 16 Моцарта (K.570) или заключительный раздел медленной части «Лондонской» Симфонии *c-moll* Гайдна знак *corni* во вторичном значении – это выражение покоя, безмятежности, гармонии, красоты.

В операх и вокальных сочинениях в условиях быстрого темпа знак *corni* часто выступает в качестве символа идей долга, чести, благородства, воинской доблести, славы.

Формирование вторичных значений происходит по одному и тому же принципу в разных группах интонационных формул, в том числе имеющих более тесную связь с текстом литературного первоисточника, - например, в музыкально-риторических фигурах. Часто в музыкальных произведениях, связанных с поэтическим текстом, литературной основой, складываются ситуации несовпадения символа слов с первичными значениями мигрирующих интонационных формул. Фигура *catabasis*, к примеру, обозначающая прямолинейное движение вниз и создающая в ряде случаев эффект приближения, формировалась во вторичной связи со значениями слов «преклонение», «унижение», «разрушение», «погружение в трясину», «грехопадение Адама», - имеющими символическое значение. Или прямые значения фигуры *anabasis* от иллюстративных изображений исчезновений ангелов, рассеивающегося тумана, движения ветров приобрели переносное вторичное значение, благодаря замене словесных значений абстрактными понятиями: «воскресший», «воскресение», «возвысит» в кантатно-ораториальных произведениях Г.Шютца, Г.Ф.Генделя, И.С.Баха, Д.Букстехуде.

Так совершается превращение первичных значений во вторичные, которые, формируясь в условиях контекста, начинают мигрировать также на правах стабильных формул.

*Ситуация 4. Взаимодействие разных интонационных формул
в контексте темы*

Ситуация 4 «Знак + знак = Образ» фиксирует явление переноса и совмещения в новом контексте двух интонационных формул. Эти процессы приводят, как правило, к наиболее сильным семантическим преобразованиям и отличаются художественными эффектами различной направленности. К числу типичных случаев относятся горизонтальные и вертикальные сочетания двух близких по смыслу формул или сочетание формул, противоположных по своим значениям. Например, в Сонате для фортепиано *D-dur* Моцарта (K.576) роговому сигналу противопоставлена семантика галантной лирической фигуры. Смысловая логика галантного сюжета потребовала использования обеих формул, способных вызывать необходимое для пасторали тождество значений: «охота - игра, сопутствующая приятным развлечениям на природе». Иллюстрацией противоположного сочетания могут служить многочисленные примеры из сонат для фортепиано Д.Скарлатти, где часто совмещаются два исходных значения противоположного содержания: «роговой сигнал - воинственный призыв» и этикетная формула баса – «салют и поклон кавалера». В сочетании двух знаков, однако, может превалировать один из них, что создается актуализацией тех или иных значений при помощи регуляторов - соответствующих или не соответствующих природе исходного значения¹¹.

В целом для ситуации существенным является следующее.

Поскольку знак актуализирует некоторые представления, взаимодействие знаков ведет к взаимодействию представлений, их синтезу (то есть связи нескольких явлений-картин, ситуаций, событий) и выполняет не только функции конкретизации, но также обобщения и оценки. Такой механизм способен нести емкую художественную информацию о явлении и служить весьма гибкой совершенной моделью связи между интонационной лексикой и музыкальным образом.

¹¹ Подробно об этом см. : Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д.Скарлатти.

Описанными выше ситуациями процесс преобразования интонационных формул не ограничивается. Он углубляется и постепенно разветвляется. Все более утрачивается семантическая связь с первоисточником, интонационные формулы превращаются в синтаксические элементы и грамматические конструкции, знаковая сущность которых постепенно утрачивается.

На основании изложенного можно утверждать, что при всей неповторимости акта композиторского творчества семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, подчиняются неким объективным законам взаимодействия интонационной формулы и контекста. В ходе этого взаимодействия, которое имеет разнообразные и, к тому же, весьма сложные формы, и рождается уникальный художественный образ музыкальной темы.

Наиболее существенными моментами в этом процессе представляются:

1. Феномен мигрирующей интонационной формулы, являющийся реальным фактором художественной, музыкально-речевой деятельности, обладает широким историческим диапазоном активности и обнаруживает себя в стилях разных эпох.

2. Мигрирующая интонационная формула складывается в процессе музыкально-исторической практики под влиянием различных факторов и, не в последнюю очередь, имеющих внемузыкальные корни.

3. Механизм образования мигрирующих интонаций сложен, имеет много уровней, но его конечный результат - формирование стереотипа звуковых связей. Стереотипизация пронизывает музыку многих эпох, вырабатывая готовые «музыкальные лексемы».

4. Миграция интонационных формул - одно из проявлений общехудожественного процесса межтекстовых взаимодействий. В музыке он выражается, в частности, во взаимодействии формулы с контекстом темы.

5. В процессах миграций внемузыкальное (как исток) становится музыкальным, обретает статус специфического для данного вида искусства. Первичные значения заслоняются вторичными, прямые - переносными, наслаиваясь друг на друга, пока исходные, «корневые» не утрачивают своей семантической актуальности. В этом случае интонация воспринимается чаще со стороны своей общемузыкальной выразительности.

6. Но в пору своей активной семантической жизни интонации формульного типа способны формировать четкую связь с художественно-образными представлениями: инвариант в этой связи обеспечивает

узнаваемость интонаций при переходе их из текста в текст. Характерная общеупотребительная лексика «кочующих образов» и воплощенных через них идей, тем, сюжетов - раскрывает свои семантические возможности в конкретных художественных текстах.

7. Формируется определенная логика этапов функционирования подобных связей в музыке. Помимо описанного процесса рождения прямых, переносных - художественно-первичных, вторичных и иных контекстных значений судьбу мигрирующей формулы можно обобщенно представить в виде четырех основных стадий ее жизнедеятельности.

1) Стадия денотации, или первичной семантизации, формирование внетекстовых (прямых) значений в бытовой музицирующей среде;

2) стадия вторичной и последующей семантизации: формирование первичных, вторичных значений в художественном контексте музыкальной темы;

3) стадия частичной десемантизации: переход формул на уровень общестилевых стереотипов в результате девальвации (от долгого употребления) и «стирания» первичных и вторичных значений и обретения общемузыкальной выразительности;

4) стадия актуализации угасших прямых (внетекстовых) и переносных (контекстных) значений в новом авторском тексте.

Исследование маршрутов миграции соответствующих семантических превращений устойчивых интонационных формул способно, как показывают наблюдения, содействовать более глубокому пониманию взаимоотношений между произведением и художественной, а также музыкально-бытовой средой, процессов стилеобразования, специфики музыкального языка и музыкальной речи.

III. Семантические процессы в контексте тематизма общих форм движения (ОФД)

Отдельную проблему представляют семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, построенной на общих формах движения.

Музыкальная тема в своей художественной организации часто опирается на особый род тематизма, называемый в музыковедении *общими формами движения* (ОФД), или *общими формами звучания* (ОФЗ)¹².

Однако развертывание музыкальной лексики в материале общих форм движения является важной, но до сих пор мало изученной стороной художественного целого. Как правило, общим формам движения отводится роль нейтрального, подчас фонового элемента. По сути же, это огромный пласт музыкального материала, наполняющий произведение смысловыми и энергетическими потенциями. Небезызвестно также, что в музыке барокко ОФД обладают текстовыми функциями. Наблюдения показывают, что тематизм такого рода наделен сложным семантическим механизмом. На примере некоторых клавирных сочинений И.С. Баха и значительного числа клавирных сонат Д.Скарлатти была предпринята попытка исследования содержательного статуса общих форм движения.

В статье «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.С. Баха)» [4] и во II главе книги «Семантические процессы в тематизме сонат Д.Скарлатти» [6] показана роль ОФД в образно-предметном воплощении физического мира и в изображении различных видов механических движений. Так, художественные возможности «сферического» движения (возврат к первоначальной точке-импульсу в каждой новой фазе экспонирования) раскрыты на примере Инвенции Баха F-dur, «ламинарный» вид (повтор одного звука) – на примере анализа сонат № 40 и № 81 Скарлатти¹³, «ступенчатое» (графическая проекция ломанной восходящей и нисходящей линий) – в сонатах № 88, 116, 153, 194. Эти и другие виды клише инструментальной природы обнаруживают своеобразные сочетания образно-предметных ассоциаций со значениями эмоционально-аффективной направленности.

Исследование семантических процессов сонат Скарлатти привело к ряду наблюдений и выводов, касающихся специфики организации смысла в тематизме общих форм движения. Они возникли благодаря последовательному рассмотрению семантических преобразований ОФД, процессов формирования контекстных значений, перехода ОФД в интонации с закрепленным значением и обратного процесса десемантизации формул.

¹² Как известно, первый термин и его аббревиатура принадлежат Ю.Тюлину, второй – Е.Ручьевской.

¹³ Нумерация сонат приводится по венгерскому изданию Urtext в 4-х томах: Budapest, 1997-1979.

В изучении общих форм движения с точки зрения наполняющей их интонационной лексики наиболее важным оказалось раскрытие эмоционально-экспрессивного механизма трансформации. В одном случае – это непосредственное изображение, так как фигуры аффектов наиболее риторичны: они направлены к внешне-театральному (патетика, пафос, риторика), условному отражению. В другом – это передача экспрессии через моторно-двигательные механизмы и динамику процессуальности посредством клише инструментальной природы. При этом общие формы движения, сохраняя свой родовой признак – неиндивидуализированность, неконкретность, нерельефность (фоновость), - часто выступают в функции темы. Это происходит тогда, когда они становятся в условия сильной синтаксической позиции, претендуя на роль главного смыслового сегмента текста, являющегося импульсом развития.

Нередко общие формы движения, организованные в структурные образования моторно-двигательной инструментальной природы и обладающие качеством стереотипа, выполняют роль, аналогичную той, которую осуществляет интонационная формула при ее вхождении в синтаксически оформленную музыкальную тему. Причем, ОФД и контекст вступают в особые, всегда индивидуальные, отношения «части» и «целого», при которых свойства каждого из них влияют на результат этого взаимодействия. Так образуются новые – переносные (то есть организованные в процессе переноса) значения, где существенную роль играет и то, какими элементами синтаксического целого они окружены. В этом смысле, прежде всего, обращают на себя внимание две семантические ситуации: *ситуация 1* – взаимодействие стереотипных клише ОФД с контекстом жанрово-неопределенной темы; *ситуация 2* – взаимодействие стереотипных клише ОФД с контекстом жанрово-определенной темы.

В контексте жанрово-неопределенной темы стереотипные клише ОФД модифицируют свои переносные значения под воздействием незнаковых элементов текста (темпа, динамики, артикуляции). Последние служат цели воплощения в музыке эмоционального эффекта. Вместе с тем, в качестве характерного для первой ситуации признака следует отметить слабое воздействие жанрово неопределенной темы как целого на стереотипную интонационную лексику ОФД, включенную в тему, поскольку она не приводит к каким-либо преобразованиям и трансформациям интонаций-клише ОФД.

Функционирование же интонационных клише ОФД в контексте жанрово-определенной темы, взаимодействия этого типа тематизма с элементами, входящими в структурно-семантический «лексикон» жанра, показывают высокую степень интонационной активности, подчиненной фактору движения.

Обе ситуации доказывают действенность эстетического принципа барокко: глубоко проникать в суть предмета, выявляя в нем энергетические потенции движения как явления процессуальности. Музыкальное пространство, ассоциируясь с физическим, оказывается ареной взаимодействия идей, стоящих за определенными эмоциями. Если «мир – театр», то в «театре Скарлатти» тоже есть свои «актеры», выраженные в опредмеченных интонационных стереотипах с наибольшей или наименьшей долей конкретизации. Игровой принцип реализуется при этом не только на композиционном уровне, о котором пишут музыковеды, но и на структурно-семантическом: на уровне механизмов трансформации смысла музыкального текста. Такая «обобщенность игровых фигур» (Е.Назайкинский) дает осмысления иного уровня, без конкретизации образа. Возникновение же в процессуальной стихии аллюзий предметного мира имело свое, специфическое назначение, которое отвечало требованиям «маскарадной» эстетики барокко.

Не менее интересна и сложна проблема *структурных* модификаций общих форм движения. Наблюдения над музыкальным материалом указали на необходимость описания еще одной пары противоположных семантических ситуаций, связанных с изменениями структуры ОФД в контексте темы. Специфика их заключается в том, что в концентрированных и пространственно ограниченных масштабах темы разворачивается процесс преобразования интонационной лексики ОФД в интонационную лексику формульного типа и, наоборот, происходит переход интонаций-формул в ОФД. Аналитически оба процесса фиксируются через общелогические категории: абстрактное (ОФД) и конкретное (формула-образ). В зависимости от качественной природы преобразования, а также от того, какие логические категории являются конечными процессуальными стадиями, мы выделяем в описании следующие противоположные семантические позиции в отношениях между типами лексики в контексте темы: *ситуация 3* – процесс семантических преобразований ОФД в интонационные формулы (абстрактное в конкретное) и *ситуация 4* – процесс семантических преобразований интонационных формул в ОФД (конкретное в абстрактное).

В результате преобразований ситуации 3 динамика моторных клише ОФД переходит в «статичку» интонационных формул, репрезентирующих образность предметного мира. При этом осуществляется кристаллизация структуры интонационной формулы и процесс выявления ее из недр ОФД. Иначе говоря, происходит «перевод» одних структур информационного типа в другие, характеризующиеся смысловыми движениями от **эмоции к образу**.

Семантический процесс преобразования в теме стереотипных клише ОФД в конкретную интонационную формулу мы можем наблюдать в сонатах № 1, 9, 51, 70, 127, 162, 174 и др.

Типичен для сонат Д.Скарлатти и противоположный по отношению к предыдущей ситуации процесс. Специфика его заключается в том, что в теме происходит семантическое преобразование интонационной формулы в интонации-клише ОФД моторно-двигательного характера. Интонационная формула как «репрезентант» смысла в процессе преобразования в свою противоположность – стереотипные клише ОФД – постепенно утрачивает исходные значения. Это осуществляется за счет структурных модификаций формулы на пути ее развертывания.

Указанная закономерность прослеживается в целом ряде сонат Д.Скарлатти (№19, 58, 90, 105, 169 и др.), темы которых представлены конкретной интонационной лексикой формульного типа и построены на исходных по внетекстовым значениям сигнальных интонациях в своих многочисленных вариантах. В подобных темах использованная в них сигнальная интонационная лексика концентрирует в своем «свернутом» виде моторную энергию, которая впоследствии и прорывается в энергетически заряженной динамике ОФД через преобразования в нейтральную, виртуозно-техническую структуру.

Модификации интонационных формул в сонатах связаны с их серьезными преобразованиями в тексте – например, разрушением структуры, что приводит неизбежно к десемантизации формул. Так, в темах сонат 19, 105, 169 происходит характерный процесс «стирания» инварианта интонационной формулы «фанфары» и превращение ее в общие формы движения. При этом первичные значения «лексемы» также искажаются. Преобразование «фанфар» в ОФД и процесс десемантизации внутри темы происходит за счет дробления основных интонаций мажорного трезвучия-сигнала на не менее активные, ритмически уменьшенные вдвое гармонические фигуры. «Фанфара» как бы

«растворяется» в пассажных структурах общих форм. Благодаря быстрому темпу *Allegro* осуществляется также и «перевод» восприятия из визуальной сферы образных представлений («фанфара») в моторно-двигательный эмотивный ряд: развертывание потенциальных энергий смысла происходит через внутренние ощущения этих энергий. В данном случае структурные модификации знака, приводящие к его десемантизации, организуют в тексте процесс превращения формулы в нейтральный художественный элемент.

Соединение неродственных смысловых установок – интонационной динамики ОФД с присущей им моторикой движения, с одной стороны, и интонационной формулы, представляющей образность, предметность внешнего мира, с другой, – служит специфическим воплощением динамики процессуального становления музыкальной идеи. Понимание взаимодействия таких установок позволяет постичь внутреннюю жизнь музыкальной темы. «Обнажение» же динамических потенциалов в откристаллизовавшейся музыкальной интонационно-лексической структуре – это одна из сторон типичной для сонат Д.Скарлатти игровой логики, отражающей эстетические требования барокко. «Совмещение несовместимого» в единое целое в теме является почвой для разнообразных сочетаний, создающих игровой эффект. Данный барочный способ построения «модели мира» основан на «зашифрованном остроумии», «намёках», провоцирующих творческую активность восприятия и требующих от слушателя определенных знаний, фантазии, умения разгадывать символику музыкально-игровых коллизий.

Ситуация совмещения в пространстве музыкальной темы двух типов тематизма – конкретного, репрезентирующего плана (мигрирующая интонационная формула) и абстрактного, в виде общих форм движения (клише ОФД) является также типичной для сонат Д.Скарлатти. Специфику ее определяет сочетание в общем контексте темы разнородных смысловых установок: образности и экспрессии. Два вида обозначенного совмещения – *горизонтальное* (последовательное) и *вертикальное* (одновременное) – отражают внутренние смысловые движения в тексте.

Примером горизонтального, то есть последовательного совмещения конкретной интонационной формулы и стереотипных клише ОФД, объединенных общим контекстом, могут служить темы сонат № 118, 135, 146, 163 и др. Так, в теме сонаты № 146 мы наблюдаем горизонтальную смысловую

связь разнородных интонационных сегментов – интонации «сигнала» и стереотипных клише ОФД.

Примером вертикального совмещения музыкально-риторической фигуры и стереотипных ОФД является тема сонаты № 58. В теме в одновременности сочетаются два противоположных смысловых элемента музыкального языка: конструктивная основа, представленная фигурой нисхождения в верхнем голосе и колорирующий интонационную формулу нижний голос, выраженный посредством клише «спиралевидного движения». Контекст темы как целого поглощает семантику фигуры (*catabasis*) за счет изменения ее структуры – введения украшений и обрастания формулы вспомогательными звуками. Преображению структуры с воздействием темпового регулятора *Allegro* способствуют прямые значения риторической фигуры, подчиняющие ее контексту моторного движения «спиралевидных» ОФД и, тем самым, обнажая «энергетические потенциалы» фигуры «нисхождения». Вертикальная связь «энергетических напряжений» клише ОФД и интонации нисхождения создают почву для внутритекстовой трансформации смыслов включенных в них интонационных стереотипов.

Принцип совмещения интонационной формулы предметно-характеристичного представления и стереотипных клише ОФД моторно-двигательной природы создает особый художественно-эстетический смысл смены настроения. Совмещение, или «смещение» – один из поэтических принципов барокко, отражающих его эстетические установки. Это формирует закономерность постоянного существования внутренней семантической трансформации в музыкальном тексте, дающей в данном конкретном стилевом проявлении эффект типично барочного соединения «объективного» (предметного) и «субъективного» (эмоционального, экспрессивного, аффектного).

Вертикальное и горизонтальное сочетание в теме лексики формульного типа и интонационной лексики ОФД организует в тексте особые семантические ситуации, характеризующиеся разной степенью напряжения в отношениях между мигрирующей интонационной формулой в клише ОФД. В этом случае образуются две новые семантические ситуации: *ситуация 5* – формирование контекстных значений при горизонтальном или вертикальном совмещении интонационных формул с лексикой ОФД и *ситуация 6* – образование семантики «скрытых значений» в контексте музыкальной темы.

Последняя возникает в тексте из взаимодействия двух интонационно-лексических пластов – явного (представленного чаще «фигурами движения») и скрытого (возникающего контекстным путем через актуализацию внутренней динамики смысла). Причем, в условиях контекста может оказаться интонационная лексика ОФД любого типа – и воплощенная в музыке через лексикографию *образов движения и аффктно-экспрессивные эмотивные значения*. В недрах подобных клишированных ОФД при этом «прослушиваются» значения тех или иных интонационных формул. Характерной особенностью этого необычного тематического процессуального явления служит образование двух интонационно-лексических пластов, где один «помещается внутри другого», создавая эффект-иллюзию «внутренней речи» – своего рода «удвоения смысла». Образование скрытой семантики в тематизме ОФД обусловлено влиянием ряда факторов – в том числе, уже известным нам воздействием внешних, незнаковых элементов текста, выступающих в роли регуляторов смысла.

Не менее важно и то, что основательно зашифрованное в нотном тексте музыкальное сообщение разворачивает код «удвоения смысла» лишь в акустическом пространстве произведения. Только тембро-акустическое озвучивание с помощью исполнительской акцентуации и фразировки может дать информацию, которая скрывалась за этим кодом.

Примерами использования клише ОФД, в контексте которых формируется скрытая семантика (некий «звуковой абрис»), могут служить сонаты № 132, 190, 68, 198, 97, 200, 191 и др.

«Иллюзия» интонационной формулы в тематизме ОФД, возникающая контекстным способом, участвует в образовании особого механизма семантики «скрытых значений», имеющего важное смысловое и стилевое значение в текстах Д.Скарлатти, поскольку «иллюзорность» как принцип поэтики характеризует барочное мышление в целом. Барокко же, сопоставляя два плана (реальный и воображаемый), достигает необходимых приемов «обмана», «неожиданности». Кроме того, иллюзия как прием становится распространенным и излюбленным средством воплощения намека на разгадку известного в неизвестном. Этот механизм воздействия на восприятие слушателя коренится в технике «остроумия», которая требует активной работы воображения слушателя и включает его в интеллектуальную игру распознавания «обманов» и «неожиданностей».

Подводя итоги наблюдениям, необходимо подчеркнуть, что клишированные ОФД, как правило, выполняют в тексте двоякую роль. Во-первых, воплощают в музыке образы движения и функционируют как знаки изображения процессов. Характерной является связь психофизиологических предпосылок и ощущений с предметным миром. Во-вторых, через них в музыкальном тексте действует экспрессивно-аффективный механизм воздействия интонационной формулы на слушателя. Клише ОФД с закрепленными в текстовой композиторской практике переносными значениями, мигрируя из теста в текст, помещаются в различное контекстное окружение, организуя тем самым конкретные семантические ситуации. Данные ситуации, повторяясь в различных тестах, демонстрируют закономерности организации семантических процессов в музыкальной теме.

IV. К проблеме методологии семантического анализа музыкальной темы

Общеизвестно, что музыкальная тема является «носителем музыкального образа» (В.Бобровский, Л.Мазель, Ю.Тюлин) и обладает репрезентативными свойствами. Однако анализ ее с точки зрения содержания, то есть наполнения смысловыми структурами, не является столь простым и аксиоматичным, каким выглядит приведенное классическое определение. Прежде всего, требуют уточнения и систематизации основные термины, понятия и рабочие схемы семантического анализа.

Дать представление о семантическом методе в рамках изложенной выше концепции является задачей данного раздела.

Основные понятия и термины семантического анализа

И в семиотике, и в структурной лингвистике, где знак значительно раньше, чем в музыкознании, был конкретизирован, ведущим свойством знаковой модели признано свойство инварианта.¹⁴ Это не случайно, так как репрезентирующие качества знака, обеспечивающие его узнаваемость, проявляются в формульности, устойчивости его структуры, а также в способности сохранять постоянную связь между знаком, значением и рождаемым с его помощью смыслом.

¹⁴ Семиотика и художественное творчество / Отв. ред. Ю. Барабаш. – М.: Наука, 1977.

В музыковедческих публикациях, где зафиксированы наблюдения над тенденцией музыкальной интонации к проявлению знаковых свойств, содержатся аналогичные рассуждения. В частности, отмечается, что момент многократной повторяемости принципиально важен для превращения какой-либо структуры в знак.¹⁵ Музыкальный знак, понимаемый как инвариант интонации, обеспечивает коммуникативную связь между композитором и слушателем и формируется путем обозначения – условного или безусловного – какого-то источника: предмета, действия, мысли, образа. В результате при этой соотнесенности создается четкая устойчивая связь, которая при условии частой повторяемости переходит в долговременную.

Таким образом, формульность, устойчивость, стереотипность как свойства ряда музыкальных интонаций оказываются идентичными выдвинутому семиотикой знаковому свойству инварианта. Инвариант, проявляющийся в стереотипных интонациях как ведущее знаковое свойство, должен служить основным критерием для определения знаковой ситуации в музыкальном тексте.

И все же контуры знака в конкретном произведении не всегда легко бывает установить. Границы его определяются авторами довольно широко: от интонации до комплексных жанровых и стилевых моделей – структурно равных и мотиву, и теме, и целому произведению. Это вызывает возражение многих исследователей, стремящихся к терминологической ясности и точности, и одновременно служит поводом к отрицанию знаковой ситуации в музыкальном тексте. Вместе с тем, «неуловимость» музыкального знака связана с проявлением его другого обязательного свойства – вариативности семантики и структуры, и поэтому особая подвижность и изменчивость знака не может служить поводом к отрицанию его как явления.

Конкретные примеры дали возможность проследить, как проявляется в музыкальной интонации знаковое свойство инварианта в его отношении с противоположным – вариативным качеством, дающим так много поводов к отрицанию знаковых ситуаций в музыкальном тексте. В качестве материала для наблюдений обратимся еще раз к наиболее очевидным

¹⁵ Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. – М.: Музыка, 1974. – С.90-125; Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Сов. музыка. – 1980. – № 10. – С.99-109; Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С.33-39.

формульным проявлениям музыкальной интонации – «золотому ходу валторн», основные характеристики которого излагались нами выше.

Напомним, что инвариант структуры «золотого хода» образует набор интервалов «терция-квинта-секста». Смысл интонаций, составляющих этот комплекс, двунаправлен и противоположен: нижний голос – трезвучная основа – имитирует роговой сигнал, поступенные интонации верхнего голоса смягчают «воинственность» рогового призыва. При горизонтальном расслоении структурные компоненты знака откристаллизовались в ряд формул, которые образовали типовые структурные разновидности знака. Они же организуют его семантическое поле и обеспечивают дальнейшее наращивание смыслового диапазона в двух направлениях: в сферу героики и в сферу лирики.

Семантический инвариант роговых сигналов формируется за пределами художественного текста и тесно связан с происхождением знака *corni*. Нами уже упоминалось, что роговые интонации рождены в конкретной социальной ситуации: валторна использовалась как прикладной инструмент в охотничьем быту. Тембр интонаций сигнала через слуховые и зрительные ассоциации закрепили связь наглядных представлений с конкретной социальной ситуацией. Благодаря точности и однонаправленности, ее можно определить словесно как «роговой сигнал – воинственный призыв». В этом случае образуется прямая связь знака со значением.

Закрепление художественной ассоциации знака *corni* с образом охоты началось с момента применения его в художественных текстах: с введением валторн в профессиональный оркестр для иллюстрации сюжетов на охотничьи темы.

Частое употребление роговых сигналов в сюжетах, моделирующих ситуацию, близкую их происхождению, привело к образованию «первичного художественного значения»: знак *corni* рождает ассоциации с ситуацией охоты, воспроизводит картинный сюжетно-живописный образ в опоре на стереотипное «прямое» значение, сформированное в прикладных условиях социальной среды.

Последующее использование роговых сигналов в композиторских текстах связано с постепенным изменением «прямого» и «первичного» значений, наращиванием смысла: от целой серии образных художественных «вторичных» значений вплоть до символического воплощения. С помощью интонационных формул знака *corni* развивалась художественная концепция

«человек и природа», пасторальные идиллические сюжеты, картинные образы охоты и галантных развлечений, получил образное воплощение эстетический тезис «прекрасное тождественно природе». Оба инварианта – музыкально-языковой (прямое значение) и художественно-контекстовой (первичное и вторичное значения) сформировали семантику знака *cogni* с очень богатыми смысловыми и структурными модификациями.

И как бы ни было сильно выражено свойство инварианта при использовании композиторами интонационной лексики, все же именно в художественном тексте наиболее интенсивно проявляются вариативные качества знака – как в структурном плане, так и в пределах смыслового диапазона. Не только серия значений на уровне семантики, но и основные структурные разновидности знака *cogni* сложились именно в художественном тексте. Нами выделены два основных структурных типа: 1) вертикальный – собственно «золотой ход»; 2) горизонтальный – роговые сигналы нижнего голоса, мелодический вариант звучания верхнего и совмещенный линейный вариант последовательного развертывания обоих голосов по горизонтали.

Но если конкретные внешние материальные формы знака могут проявлять свою вариативность в бесконечности регистровых, тональных, тембровых перестановок мотивов или его конкретных форм, то число структурных модификаций основной формулы ограничено, – знак имеет как семантическую границу, так и собственный структурный диапазон. Границу определяет минимальный структурный элемент. Он сохраняет ядро значения, несмотря на преобразующее действие контекста.

Итак, *музыкальные знаки* можно считать частным случаем проявления музыкальной интонации: связь с образом и наглядными представлениями приобретают те интонации, которые имеют наиболее четкую тенденцию к образованию стереотипов, поэтому основным критерием в определении знаковых ситуаций служит инвариант.

Свойство *вариативности* музыкального знака, особой изменчивости его материальной структуры при сохранении связи с инвариантом ядра значения – одно из необходимых условий существования музыкального знака как эстетического, призванного не только сообщать информацию через представления, но и внушать ее эмоциональным воздействием.

Подвижность материальной формы способствует и проявлению качества полисемантности – одного из важнейших свойств знака, дающего

неограниченные возможности композитору для индивидуального употребления смысловых структур в музыкальном тексте. Поскольку речь идет о семантическом анализе музыки, мы отнесем эти стереотипы к области *интонационной лексики*.

Другое важнейшее для семиотического подхода понятие – «художественный образ» необходимо отличать от образа-представления, рождающего ассоциации и являющегося структурной частью музыкальной темы. Художественный образ рассматривается в произведении как эстетическая категория на композиционно-содержательном и драматургическом уровне. С помощью художественного образа музыкальное искусство осуществляет воплощение предметного мира и коммуникативных процессов знаковым и эмоционально-суггестивным способом.

В неразрывной связи с понятием художественного образа находится понятие *контекста*. Под ним подразумеваются любые внешние по отношению к смысловой структуре и окружающие ее в тексте элементы музыкального языка: темп, регистр, лад, динамика. Выполняя по отношению к знаку роль дополнительного воздействия, преобразуя или трансформируя заложенные в нем значения, они создают возможность проявления поливариантных качеств знака, что позволяет назвать их *регуляторами*.

Таким образом, важнейшими понятиями анализа, направленного на выявление механизма связи темы с образом, являются следующие:

знак – материально-идеальная стереотипная единица художественного текста, обладающая свойством инварианта и способностью рождать адекватные звуковой форме образы-представления;

мигрирующая интонационная формула – устойчивый интонационный оборот, способный отделяться от конкретного текста и, мигрируя, сохранять инвариантные свойства структуры и семантики;

интонационная лексика – совокупность интонационных формул, образующих систему значений, этимология которых раскрывается и трансформируется в условиях текстовой организации произведения;

контекст (в данном случае узкоспециально: контекст музыкальной темы) – среда функционирования знака, его окружение знаковыми и незнаковыми элементами, формирующими отношения части (смысловая структура) и целого (тема). Результатом этого взаимодействия являются семантические процессы;

регуляторы – темп, динамика и артикуляция, воздействующие на смысловые структуры в контексте темы и часто находящиеся в противоречии с заложенными в них значениями. С помощью регуляторов в музыкальном произведении реализуются схемы «инвариант-вариант» и «значение-смысл», в результате чего образуется ряд смысловых оппозиций.

Рассмотрим основные рабочие схемы семантического анализа, необходимые для изучения процессов формирования музыкального образа-представления в музыкальной теме.

Рабочие схемы семантического анализа

Функционируя в художественном тексте, знак (инвариант) проявляет себя через какую-либо из эстетических категорий – лирики или героики, возвышенного или низменного, конкретизируя музыкальное содержание с помощью предметно-образных представлений.

Связь интонации со значением организует восприятие на уровне лексемы. Свой же конкретный окончательный художественный смысл интонационная лексика приобретает в произведении в результате взаимодействия с контекстом. Именно в нем осуществляется действие общезыковой схемы: «значение-контекст-смысл». При этом связь «знак-значение» инвариантна, а смысл вариативен. Понятие «смысл» шире понятия «значение»: первое фиксирует не только момент восприятия, но и подачу информации в процессе исполнительской интерпретации.

Остановимся на связи «значение-смысл» подробнее. Музыкальный образ идеален, он материализуется через музыкальную тему. Исследователи отмечают, что неожиданность, свежесть, новизна – необходимые характеристики музыкального образа, и это должно быть отражено в структуре музыкальной темы. Знак, являющийся ее образно-смысловой единицей, обладает экспрессивной и репрезентирующей функциями. Для текстов, организованных семиотическим способом, характерна репрезентирующая функция, осуществляемая через звуковую имитацию и наглядно-зрительное изображение (представление).

Инвариант как основное свойство знака, обеспечивающее узнаваемость ассоциативным путем через образы-представления, не способен обеспечить новизну и яркость художественному образу, поэтому вторая половина схемы «значение-смысл» реализуется через две типовые семантические ситуации: 1)

«знак-контекст-образ» – воздействие на смысловые структуры регуляторов с целью подавления или ослабления заложенных в них значений и 2) «метафора-образ» – совмещение двух или более смысловых структур в неожиданную комбинацию, рождающую новую знаковую структуру на основе синтеза представлений¹⁶.

Художественные возможности музыкального метафоризма значительно шире и богаче, чем взаимодействие единичного знака с контекстом. Отдельно взятая смысловая структура вызывает в восприятии единичное представление. Синтез представлений, их совмещение есть уже акт художественного обобщения, показа новой связи явлений. Он обладает качеством образной яркости, новизны. Совмещения знаков в метафорической структуре и ее художественные возможности уже были рассмотрены нами на конкретных примерах.

В отличие от знака, часто имеющего внетекстовые значения, метафора – структура, рождающаяся в конкретном тексте и связанная в наибольшей степени с индивидуальным авторским стилем. Существуют излюбленные метафоры того или иного композитора. К примеру, в сонатах Д.Скарлатти распространены пасторально-идиллические образы охоты, выраженные сюжетно: охота как галантное развлечение, игра. Эта излюбленная метафора, кочующая из текста в текст, у многих авторов эпохи классицизма совмещает лексику галантных фигур и знака *cogni*. Она создает разнообразные смысловые модификации образов пасторали: от незатейливой игры и шутки до мягкой просветленной созерцательной лирики с оттенком меланхолии.

Идентичность смысловых структур и метафор в произведениях композиторов, принадлежащих разным стилям (в указанных примерах – Скарлатти, Моцарт, Бетховен, Шуман), является следствием приверженности их какой-либо общей теме творчества. В данном случае через близкий по значениям образный ряд воплощается пантеистический тезис «прекрасное тождественно природе». Совмещение знака галантного стиля (изящество, грация, красота) и знака *cogni* в его различных смысловых модификациях – сигнальных и в значении символа природы – приводит к образному

¹⁶ О семиотической междисциплинарной трактовке метафоры как синтеза структурных знаковых элементов см. работы А.Григорьева "Поэтика слова". – М.: Наука, 1981; Ю.Степанова "Понятия «значение слова», «синонимия», «метафора» в свете семиотики" // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества: 4. – Калинин: Калининский ун-т, 1974.

отождествлению двух представлений: о природе и о красоте. В мерцании смыслов, связывающих в единый узел разнородные явления жизни и показывающих в конкретно-чувственной образной форме их неожиданную связь, единство или противоречие – суть всякой метафоры, дающей жизненному явлению обобщение и художественную оценку.

Как видим, метафора является не только структурообразующим приемом. Она, как и знак, – важнейший механизм музыкального образного мышления. Если знак может вызывать единичные представления, то метафора показывает связь нескольких явлений – картин, ситуаций, событий. Она способна нести более многозначную художественную информацию о явлении и служить весьма гибкой совершенной моделью связи между интонационной лексикой и музыкальным образом.

Итак, связь между метафорой и музыкальным образом может быть рассмотрена как отдельная знаковая ситуация. Для нее характерно следующее.

Метафора как синтез представлений является актом художественно-творческого комбинирования. Образование ее как новой структуры носит индивидуальный характер. Типично угасание первичных значений в знаках, составляющих метафору, и мерцание смысла на их пересечении.

Составляющие метафору знаки могут равноправно взаимодействовать, но может преобладать один из них. Для самой метафоры как структуры существенны три признака: 1) наличие интонационной лексики знакового типа в музыкальной теме; 2) сопряжение знаков и синтез представлений на их основе; 3) рождение нового смысла на пересечении разных значений.

При всей индивидуальности метафорических конструкций внутри художественного текста дает знать о себе явление инварианта. Между образом и породившей его метафорой может закрепиться постоянная связь. Частое употребление стирает в метафоре ее индивидуальные черты. «Кочующий образ» узнается в других текстах благодаря тому, что метафора становится знаком.

Эту ситуацию можно обозначить в виде связи «метафора-знак-образ». К примеру, рассмотренная нами излюбленная метафора классицизма (знак *corni*, совмещенный со знаком галантного стиля), встречается не только у Скарлатти, откуда, очевидно, она берет начало, но и во многих текстах Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса. В сочинениях большинства авторов при позднейших употреблениях (в частности, у романтиков) данная

метафорическая конструкция воспринимается уже как нерасчленимое явление, как инвариант знаковой структуры, благодаря стойкой связи с образом.

Частое употребление одних и тех же метафор приводит к утрате первоначальной яркости явления: кочующие из одного текста в другой, они становятся привычными, легко узнаваемыми, «стершимися». В этом сказываются диалектические отношения между метафорой и знаком. Вместе с тем, «забытые» метафоры могут обретать новую жизнь, ярко выраженное индивидуальное употребление.

Типовыми схемами семантического анализа можно считать две основные:

1) «знак-смысл», с ее конкретными видами («знак-образ» и «метафора-образ»), фиксирующими различные этапы наращивания смысла и рождения образа;

2) «знак-контекст-образ», а также «метафора-контекст-образ», направленные на анализ художественного результата в самом композиторском тексте, где роль контекста является важнейшей в плане воздействия регуляторов.

Семантический анализ и семиотический подход в целом служат серьезным основанием для изучения важнейших механизмов функционирования интонационной лексики, способов материализации образных представлений, опредмечивания музыкальной интонации через активное привлечение внемusыкального в музыку.

V. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики

Феномен музыкального текста с его многогранной природой и глубинными преобразованиями в процессе передачи информации слушателю до сих пор представляет серьезную научную и практическую проблему как предмет расшифровки смысловых структур на интонационно-образной основе с включением системы знаний «словаря эпох и стилей». Не секрет, что теория исполнительства, наиболее близкая к процедуре интерпретации текста, по-прежнему ориентируется на *нотный текст*¹⁷ с его внешне-графическими реалиями, хотя проблема адекватности в расшифровке авторского замысла

¹⁷ О различии явлений «нотный текст» и «музыкальный текст» в их междисциплинарном понимании см. в исследовании М.Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» – М., 1998.

ставилась здесь всерьез и неоднократно (Г.Нейгауз, С.Фейнберг, И.Браудо, С.Савшинский, А.Гольденвейзер и др.).

Эти трудности рождает сама академическая традиция: узкограмматический, морфологический, синтаксический анализ, как уже неоднократно упоминалось, характерен для системы обучения музыкальному языку на всех ее этапах. Что касается приобретения навыков устной музыкальной речи, столь обязательной когда-то для практики подготовки музыканта, то здесь приходится констатировать полное забвение традиции. Все это находится в серьезном противоречии не только с исполнительскими традициями выразительного произнесения авторского текста, но и с новейшими методологическими установками в области теоретического музыкознания. Уже давно принятые во многих музыковедческих трудах системные представления о музыкальном языке требуют утверждения статуса семантического уровня как полноправного компонента системы – приоритетного в организации смысловой логики музыкального произведения. Во имя тех же позиций приверженности требованиям системы необходимо согласиться с важностью целенаправленных разработок и усилий по созданию традиции понимания текста с точки зрения поэтики, семантики и стилистики, а не только с позиций фонетики, грамматики и синтаксиса. К выполнению подобных задач практических технологий не готовы ни рядовой музыкант, ни мастер высокого класса¹⁸.

Не претендуя на полное и всестороннее практическое решение проблемы, автор счел необходимым предпринять опыт адаптации изложенной в настоящем докладе теоретической концепции к музыкальной практике с учетом возможностей универсального ее применения в различных звеньях образовательной системы. Семантический метод, направленный к задачам освоения интонационной лексики, был включен в условия деятельности формы обучения на основе проблемных ситуаций и ролевых игр. Это дало возможность создания органичной межпредметной связи и преодоления разрыва между теоретическими дисциплинами и музицирующей практикой.

Прикладное применение концепции нашло отражение в ряде изданий, которые представлены в Приложении к диссертации [7-13].

Изучение интонационной лексики в условиях академической образовательной системы происходит следующими способами:

¹⁸ Одна из первых попыток аргументированной постановки проблемы в связи с задачами обучения содержится в статье Г.Тараевой «Интерпретация как учебная дисциплина в вузе» (Сов. музыка. – 1982. - №7. – С.63-68)

1. Работа с авторским текстом в форме диалогов-этюдов с целью овладения навыками артикуляции через применение семантического анализа и изучение интонационной лексики.

2. Работа со стилевыми моделями, приближенными к условиям бытового музицирования той или иной эпохи с целью овладения навыками преобразования смысловых структур музыкального текста. Результатом является создание переложений, обработок, аранжировок, вариаций, импровизаций в стилях.

Основанием для моделирования ситуаций послужили смысловые структуры вертикального и горизонтального диалога с разделением реплик по принципу Continuo-solo и Tutti-solo, сюжетно отражающих сцены музицирования («текст в тексте»)¹⁹. Эти универсальные схемы-модели по сути выполняют роль ситуативных знаков и дают повод к воспроизведению типовых сюжетов бытового музицирования XVII-XVIII вв.

Для современного педагогического процесса особенно актуальна именно эта традиционная и весьма специфическая особенность старинного исполнительства – необходимость развертывания (преобразования) текста в различных версиях в их зависимости от реального (в современных условиях – воображаемого в ролевой игре) изменяющегося состава исполнителей.

Навыку вариативности мышления в педагогике старых мастеров придавалось большое значение, поскольку он является основным на пути к овладению импровизацией как устной формой музыкальной речи. Не случайно так распространено было создание дублей – вариантного переложения написанного текста, практика развертывания генерал-баса, искусство диминуирования и колорирования музыкальных тем. По этой причине оказалось важным обратиться к сборникам инструктивных пьес И.С.Баха как к своеобразным школам бытового музицирования, вопреки традиции рассмотрения и использования их только как репертуарных [7] .

Возрождение традиции свободного музицирования связано с поисками прогрессивных методов обучения. Это, безусловно, является свидетельством возрастающего интереса современной педагогической практики к обучению навыкам устной музыкальной речи. К сожалению, поиски методик в большинстве случаев основаны на разработке методов обучения в русле

¹⁹ Подобные проявления ситуативных знаков в виде смысловых сегментов текста впервые обнаружены Ю.Лотманом и исследованы им на примере русской поэзии. См. статью «Текст и структура аудитории».

традиционной узкограмматической ориентации. Напротив, эффективный путь возрождения традиций музицирования видится через освоение интонационной лексики в ее вариантном переизложении.

Практика показывает, что воссоздание моделей исторически сложившихся традиций бытового музицирования, ситуативно- типовые и знаковые их формы предопределяют принципиальную независимость развивающей системы от возрастных особенностей и конкретных учебных дисциплин, к которым они официально привязаны.

Значительный практический результат в обучении музыкальному языку и устной музыкальной речи дает также использование *дидактической системы диалогов-этюдов*, разработанной на основе семантического метода.

Дидактическая система диалогов-этюдов выстраивается на наиболее распространенных в музыкальном языке универсалиях – «кочующих» сюжетах и образах западноевропейской и русской музыкальной классики, воплощенных в музыкальной теме или экспозиционных частях произведений разных стилей. К ним относится ряд типовых сюжетных оппозиций: «Театральный диалог» – сюжетные действия с участием героев и персонажей, «Тембровый диалог» – имитации звучаний музыкальных инструментов в сюжетных сценах «музицирования в музыке», «Концертный диалог» – сюжетное воплощение диалогических оппозиций в концертном и бытовом музицировании 17-18 вв., «Динамический диалог» – сюжетное воплощение и создание иллюзии пространственных эффектов [8-10].

Основным инструментом анализа смысловой стороны музыкальной интонации в системе диалогов-этюдов является семантический анализ. Его методика универсальна лишь при условии, что она используется в образно-сюжетных типах текста. В этом случае в семантическом анализе ставится конкретная задача объяснения связи темы с музыкальным образом и выдвигаются следующие целевые установки:

1. Определение интонационно-лексического состава музыкальной темы.
2. Определение знаковых ситуаций в музыкальной теме по предложенной в выше типологии, учитывающей внетекстовые источники и их взаимодействие в контексте музыкальной темы.
3. Объяснение художественного результата взаимодействия интонаций с закрепленными значениями в контексте музыкальной темы.

Наиболее актуальной видится внедрение практической семантики в начальных звеньях музыкального образования и в сфере общеобразовательной школы. Ряд изданий автора, основанных на семантическом методе, содержит образцы применения инновационных технологий, ориентированных на освоение смысловых структур музыкального текста, изучение интонационной лексики, общеязыкового словаря музыкальных значений. Это «Музыкальный букварь», «Семантическая азбука пианиста» и «Музыкальная риторика», составляющие фундамент системы, а также серия методических разработок и тематических рабочих тетрадей развивающего обучения [11-13].

Существенным компонентом инновационной системы является включение внемузыкального фактора и опора на смысловые структуры музыкального текста. Внемузыкальное (театр, стихи, пластика, речь) в разработках новых технологий направлено к овладению семантическими представлениями о музыкальных интонациях с закрепленными значениями. Научиться пользоваться «общеузнаваемыми интонациями», включать их в свободное музицирование и импровизацию – одна из главных задач обучения музыкальному языку и устной музыкальной речи. Ключевой эмблемой подобной установки могло бы стать известное высказывание Б.Яворского: «Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей».

В разработке методик развивающего обучения на основе семантического метода по предложенным автором схемам принимали участие слушатели авторских курсов ФПК Уфимского государственного института искусств, педагоги детских музыкальных и общеобразовательных школ, методисты музыкальных училищ.

Перечисленные в библиографическом списке издания прошли апробацию во многих учебных заведениях РБ и России. В качестве инновационных проектов им присвоены грифы Министерства народного образования РБ и Министерства культуры Российской Федерации.

Исследовательские усилия в области практической семантики и разработка на ее основе инновационных технологий необходимы, поскольку именно они способны вернуть музыке статус «искусства интонируемого смысла» (Б.Асафьев), а исполнителям и музыковедам творчески корректное отношение к авторскому тексту.

Публикации по теме диссертации

1. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999. – 318 с. (19,7 п.л.).
2. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998. – 256 с. (16 п.л.).
3. Мигрирующая интонация как семантическая структура и ее преобразование в контексте музыкальной темы // Вопросы поэтики и семантики музыкальных произведений: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 144. – М., 1998. – С.53-75. (1,5 п.л.).
4. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.С. Баха) // Звук, интонация, процесс: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 148. – М., 1998. – С.36-45. (0,5 п.л.).
5. Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности» // Смысловые структуры в музыкальном тексте: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 150. – М., 1998. – С.67-77. (0,6 п.л.). В соавторстве с Г. Зилевой.
6. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.- (4 п.л.). В соавторстве с Н. Селиванец.

Публикации разработок по практическому применению концепции

7. Инструктивные сочинения И.С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998. – (5 п.л.).
8. Диалоги-этюды как форма обучения гармонизации // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 120. – М., 1992. – С. 70-86. – (1 п.л.).
9. Переинтонирование как способ решения элементарных художественных задач // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. 125. – М., 1993. – С.26-47. – (1,1 п.л.). В соавторстве с С. Гвоздевой.
10. Основы музыкального интонирования: Программа для фортепианных отделений музыкальных вузов. – Уфа, 1998. – 74 с. – (4,47 п.л.).

11. Колокольчики. Семантика на уроках сольфеджио: В 4-х вып. / Под общ. Ред. Л. Шаймухаметовой. – Вып. I. – Уфа, 1998. – (1 п.л.).

12. Колокольчики. Семантика на уроках сольфеджио. – Вып. II. – Уфа, 1999. – (2 п.л.).

13. Звуковые краски музыки: Межпредметные тематические рабочие тетради для ДМШ: В 6-ти вып. – Уфа, 1997-1999. – (10,2 п.л.). В соавторстве с Р.Исламгуловой.

14. Музыкальный букварь: Учеб пособие для ДМШ. –Уфа, 1999. – (19,2 п.л.). – В соавторстве с Р. Исламгуловой.

Составление и редакционная обработка сборников по теме диссертации

15. Вопросы поэтики и семантики музыкальных произведений: Сб. трудов: Вып. 144 /РАМ им. Гнесиных; Отв. ред., Л. Шаймухаметова, предисловие. – М., 1998. – 160 с. – (10 п.л.).

16. Звук, интонация, процесс: Сб. трудов: Вып. 148 / РАМ им. Гнесиных; Отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова, вступит. статья. – М., 1998. – 132 с. – (8,25 п.л.).

17. Смысловые структуры в музыкальном тексте: Сб. трудов: Вып. 150 / РАМ им. Гнесиных; Отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова, вступит. статья. – М., 1998. – 135 с. – (8,25 п.л.).

18. Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе: Сб. трудов: Вып. 125 / РАМ им. Гнесиных; Отв. ред. и сост. Ю. Рагс, Л. Шаймухаметова. – М., 1993. – 156 с. – (9,7 п.л.).

19. Историко-теоретические проблемы музыкознания: Сб.тр.: Вып.156 / Рам им. Гнесиных; Отв. и сост. Л. Шаймухаметова. – М., 1999. – 167 с. – (10,5 п.л.).

Рукописи по теме диссертации, сданные в печать

20. Интонационный театр фортепианных произведений Моцарта // Художественный мир музыкального произведения: Межвуз. сб. ст. / Отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова. – Уфа, 1999. – (1 п.л.).

21. Художественный мир музыкального произведения: Межвуз. сб. ст./ Отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова. – Уфа, 1999. – 145 с. – (9 п.л.).
22. Музыкальный букварь: Учеб пособие для башк. школ. – Уфа, 1999. – (20 п.л.). – В соавторстве с Р. Исламгуловой.
23. Колокольчики. Семантика на уроках сольфеджио: В 4-х вып. – Вып. III: Веселая ритмика. - Уфа, 2000. – (2 п.л.)
24. Колокольчики. Семантика на уроках сольфеджио: В 4-х вып. – Вып. IV: Диалоги-этюды в устной музыкальной речи. – Уфа, 2000. – (2 п.л.)
25. Семантическая азбука пианиста: 12 альбомов. – Вып. I – IV. – М., 1999. – (10 п.л.).

Исламгулова