

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

ШАЙМУХАМЕТОВА Людмила Николаевна

МИГРИРУЮЩАЯ ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМУЛА И СЕМАНТИЧЕСКИЙ
КОНТЕКСТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМЫ

Специальность 17.00.02 -
Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 1994

Работа выполнена в Отделе музыки Российского института
искусствознания

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор М.Г.Арановский

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор Т.В.Чередниченко
кандидат искусствоведения
Е.В.Луков

Ведущая организация: Российская академия музыки
им. Гнесиных

Защита состоится "23" июня 1994 г. в 14 часов
на заседании Диссертационного совета Д 092.10.03 по присуждению
ученых степеней при Российском институте искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации /103009, Москва,
Козицкий пер. 5/.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского
института искусствознания.

Автореферат разослан "19" мая 1994 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Ю. И. Паисов

Ю.И.Паисов

Цели и задачи исследования

Предлагаемая диссертация является еще одной попыткой продолжить разработку идей Б.Асафьева относительно функций "блуждающих", или, как принято в настоящем тексте, "мигрирующих интонаций". Наша цель состоит в том, чтобы выяснить их роль в становлении семантического контекста музыкальной темы, при этом мы попытаемся соединить асафьевские идеи с некоторыми положениями семиотики, без чего, на наш взгляд, решение проблем музыкальной семантики невозможно.

Значение и влияние асафьевских идей общеизвестно. Многие из них получили дальнейшее развитие в музыковедческих работах исследователей нашей страны и за рубежом (Д.Мазель, В.Цуккерман, Е.Орлова, М.Михайлов, В.Медушевский, Н.Шахназарова, Т.Чередниченко, М.Арановский, Я.Йиранек). Однако творческий потенциал идей Б.Асафьева далеко не исчерпан. Это относится, в частности, к выдвинутому ученым подходу к музыке как разновидности речевой деятельности. Не случайны многочисленные определения им музыки как "звукотворения чувствуемой мысли", "искусства интонируемого смысла". Основанием к тому послужил ряд наблюдений Б.Асафьева над эволюцией элементов музыкальной речи ("музыкальных речений"), которая происходит в результате переинтонирования и постоянной миграции особых устойчивых интонационных формул. Б.В.Асафьев пишет о них как об "общезначимых интонациях", "интонационных типажах", об "интонациях-попевках", "популярных отрезках музыки", рассматривая их с точки зрения устного интонационного словаря ("звукосмысловые накопления", "интонационные отложения") и называя их "интонационным капиталом", "интонационным фондом" эпохи ("Музыкальная форма как про-

екту, каким является музыкальная интонация.

Сказанным определяются задачи диссертации. Они могут быть сформулированы следующим образом.

1. С возможно большей достоверностью определить типы устойчивых интонационных формул, способных нести внемузыкальное значение (т.е. обладать функцией денотации).

2. Определить их источники и пути формирования устойчивых значений.

3. Проследить "маршруты" миграций и выявить типы взаимодействий формул с контекстами музыкальных тем, а в связи с этим и типы значений: прямых и посредованных, первичных и вторичных, возникающих из взаимодействия интонационной формулы и контекста или разных интонационных формул как знаков.

4. Выяснить семиотический статус интонационной формулы, ее роль в становлении художественного контекста, механизмы ее семантизации и угасания значений.

Материал исследования

Материалом исследования послужила европейская музыка XVII-XVIII веков (включая русскую). При определении источников, где складывались устойчивые интонационные формулы, большее внимание уделялось бытовым жанрам; при исследовании типов значений и взаимодействий с контекстом жанровые ограничения уже не допускались. Особое значение для установления источников имела музыка XVII-XVIII веков. В работе удалось проследить миграцию некоторых интонационных стереотипов, сформировавшихся в XVII веке, вплоть до конца XIX столетия. В материал вошли и некоторые редкие источники - сборники бытовых танцев XVII-XVIII веков, раслифровки военных и охотничьих сигналов.

Методы исследования и терминология

Исследование сложилось при взаимодействии нескольких мето-

дов. Важнейшими из них были музыковедческие - исторические, аналитические. Вместе с тем, в работе использовались некоторые подходы, сложившиеся в семиотике, лингвистике, структурализме, психологии. В качестве же общенаучного был избран индуктивно-эмпирический метод, что вызвано двумя причинами: во-первых, недостаточной разработкой проблем музыкального семантизма (специфики музыкального знака) именно на конкретно-аналитическом уровне, и, во-вторых, необходимостью прийти к теоретическим выводам на основе наблюдений над материалом - взаимодействием интонационных стереотипов с контекстом музыкальной темы.

Особое внимание уделено терминологической стороне исследования. Известно, что разрабатывая теорию интонации, Б.Асафьев не создал для нее строгой терминологической системы; его определения были разнообразными, во многом зависели от контекста исследования, часто дублировали друг друга, выступая в качестве синонимов (некоторые из них приведены на с. 2 диссертации); есть основания полагать, что он стремился не столько к строгости термина, сколько к его выразительности. Основным нашим термином стало понятие мигрирующей интонационной формулы, как обобщающее многие другие. Его преимущества состоят в том, что оно объединяет указание на объект (интонация), а также на степень его структурной устойчивости во времени (формула) и способ существования (миграция). Вместе с тем, мы считаем синонимичным терминов явлением нормальным, и в том же значении нами применяются термины "устойчивый интонационный комплекс", "интонационный стереотип" и др. Следует, однако, подчеркнуть методологическую важность термина "интонационный стереотип"^I, ука-

^I Термин "интонационный стереотип" предложен М.Г.Арановским для обозначения устойчивых структур семантического ряда.

звещающего на те существенные механизмы в музыкальном мышлении в целом, частным случаем которых является стереотип интонационный – мигрирующая интонационная формула.

Предметом исследования явился феномен мигрирующей интонационной формулы (интонационного стереотипа) и ее взаимоотношения с контекстом музыкальной темы, в которой она выполняет важные семантические функции.

Объектом же исследования явилась музыкальная тема, изученная на материале произведений западноевропейских и русских композиторов-классиков. Собрано и проанализировано большое количество образцов тематизма XVIII–XIX веков (свыше 3 тыс.), на основе которых вычленены типы интонационных формул с относительно устойчивым значением, рассмотрен их семиотический генезис (глава II).

Апробация результатов исследования

По материалам диссертации опубликовано 7 статей, подготовлены и прочитаны доклады на конференциях в г.Москве (1987), г.Горьком (1986), г.Ярославле (1988), г.Волгограде (1989), г.Симферополе (1989), г.Целинограде (1988), г.Тбилиси (1987), г.Свердловске–Екатеринбурге (1988, 1991), г.Уфе (1986, 1987, 1989, 1992). Материалы диссертации, переработанные в лекции и спецкурсы по проблемам музыкальной семантики ("Методология музыкального анализа", "Основы музыкальной стилистики", "Основы музицирования и импровизации" и др.) внедрены в учебный процесс Уфимского института искусств, училищ и ДМШ уфимской зоны, республиканские курсы ФПК работников культуры и искусства. На основе диссертации разработана и применяется в учебном процессе

работанная на основе материалов диссертации программа "Музыка" для специалистов технического профиля, прошла апробацию на базе Уфимского авиационного института (1987), Волгоградского политехнического института (1988), включена в республиканскую комплексную программу интенсификации научно-технического творчества молодежи. (г.Уфа, 1988). Материалы диссертации и ее практическая значимость обсуждались в связи с разработкой теории творчества на секции методологии и теории творчества Башкирского отделения Философского общества СССР (1987-1989). Оценка докладов и выступлений на конференциях содержится в реферативном издании Информационных материалов АН СССР № 3 (60). - Москва, 1987. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите Отделом музыки Российского института искусствознания 6 апреля 1994 г.

Структура диссертации включает в себя введение, три главы, заключение, библиографический список и нотное приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, определяются цель, задачи, объект, предмет, методы и материал исследования.

В I главе - "К изучению мигрирующей интонационной формулы как структурно-семантического стереотипа" - анализируется степень разработанности проблемы, формулируются основные позиции авторов и подход к ее решению, оценивается применение в музыковедении семиотического подхода. Вместе с тем, подчеркивается недостаточность разработок конкретных проявлений знаковых отношений.

Сделанный в главе обзор позволяет высветить основные пути в развитии и изучении проблемы: 1) теоретический; 2) эмпирический, который в ряде исследований выводит к практической семантике.

В теоретической разработке вопросов музыкальной семантики важное значение приобрели концепции авторов, находящиеся в русле семиотического направления. Благодаря им получила прямое развитие, в том числе на конкретно-аналитическом уровне, идея межтекстовых взаимодействий.

Разработка аппарата анализа "инвариантно-вариантных" отношений для установления внетекстовых связей между отдаленными во времени произведениями мы обязаны М. Михайлову. Ему же принадлежит заслуга обобщения и расширения уровней "практической семантики", основы которой заложил Б. Асафьев¹, а также разработка метода стилевого анализа, цель которого состоит в обнаружении скрытых за более поздними стилевыми наслоениями исходных структурно-семантических корней². Значителен вклад в разработку межтекстовых связей И. Барсовой, предложившей способ этимологического анализа музыки³. Согласно наблюдениям автора, музыкальный тематизм, представленный интонационными образованиями различной природы, переживает, подобно слову, последовательные этапы рождения и угасания смыслов. Причем, возможно возрождение основных и первоначальных значений. В зарубежном музыковедении сходные идеи по-своему развивал Б. Сабольчи, утверждавший существование в музыкальном мышлении всеобщих универсальных принципов (схем-инвариантов)⁴. Отметим также концепции "основных оборо-

¹ На это обратил наше внимание М. Арановский во вступительной статье к изданию работ М. Михайлова "Этюды о стиле в музыке. — Л.: Музыка, 1990. С. 28.

² Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981. Он же. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.

³ Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. — 1985, № 9. — С. 59-66.

⁴ Szabolcsi, B. B Bausteine zu eine geschichte der melodie- Budapest.: Corvina, 1959.

тов музыкального словаря" Д. Кука¹ и "входящих семантических элементов" Я. Иранека².

Логические основания семиотики (классификация знаков Ч. Пирса, дихотомия Ф. де Соссюра "язык-речь" (в сочетании с психологическим подходом составляют базу для исследования проблем музыкального мышления в работах М. Арановского. Впервые в музыковедении исследователь убедительно показал естественное развитие семиотического метода внутри интонационной теории и доказал близость понятий "знак" и "интонация", принадлежавших долгое время "противоположным" позициям в науке³. Существенным в плане методологии является также указание на механизм образования интонационных стереотипов в связи с повторностью в различных - в том числе и в социальных ситуациях⁴.

В контексте исследования проблем музыкального восприятия Е. Назайкинским, а также в процессе эволюции его взглядов на природу логики композиции сложилась оригинальная концепция музыкального языка. Продолжая традиции Л. Мазеля, В. Цуккермана - авторов фундаментальных исследований в области музыкальной грамматики, синтаксиса и морфологии, Е. Назайкинский осуществил системный подход к данной проблеме, обосновав идею дифференциации его уровней. Кроме традиционных - синтаксического (формообразование) и грамматического (ладо-функциональная звуковая организа-

¹ Cooke, D. *The Language of Music*. - London: Oxford University Press. - New York, 1959.

² Jiranek, J. *Zu Grundfragen der Musiksemiotik*. - Verlag Neue Musik. - Berlin, 1985.

³ Арановский М. Интонация, знак и "новые" методы // Сов. музыка. - 1980. № 10. - С. 99-109.

⁴ Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. - М.: Музыка, 1974. - С. 90-125.

ция) уровней в поле зрения исследователя оказываются фонетический (природно-звуковой) и интонационно-лексический (смысловой) уровни музыкальной интонации, обладающие функцией репрезентации образов и символов внешнего мира¹.

Изучение механизма моделирования эмоций и отражения психического мира человека в музыке продолжено В.Медушевским, применившим к этой проблеме семиотический подход и теоретически обобщившим ряд закономерностей художественного воздействия музыки, открытых Л.Мазелем и В.Цуккерманом. Существенно рассмотрено В.Медушевским роли знаков как механизмов программированного воздействия на сознание при выполнении им двух противоположных функций: 1) пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира (сюда включены и динамические процессы); 2) выражения чувств, оценочного отношения².

Тенденция дифференциации элементов музыкального языка на функциональные уровни заметна в попытке многих авторов определить различные группы и классы музыкальных знаков (И.Беленкова, И.Волкова, В.Мальцев, В.Медушевский, С.Раппопорт и др.). Так, И.Беленкова логически обосновывает проблему определения границ музыкального знака, В.Мальцевым осуществлен первый обзор существующих классификаций³.

В ряде работ зарубежных исследователей (Т.Мизияк, Е.Галинська) музыка рассматривается также в контексте семиотического

¹ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982.

² Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 1976.

³ Беленкова И. Определение и границы музыкального знака // Точные методы и музыкальное искусство / Материалы к симпозиуму. - Ростовский университет. 1972. - С.204-213; Мальцев В. Если конкретизировать свор... // Сов. музыка. - 1980. - №9. С.48-50.

механизма культуры, и проблема связи образа и эмоции со значением постепенно становится междисциплинарной проблемой, способствует становлению отдельных самостоятельных научных дисциплин — музыкальной антропологии, герменевтики, философии, эстетики. Однако отличительной чертой названного направления является отсутствие связи с конкретным музыкальным материалом. Исключение в этом отношении составляет изданная в 1985 г. работа Я. Йиранека "Основы музыкальной семиотики", где автор выступает как активный сторонник и продолжатель развития идей Б. Асафьева в исследовании проблем специфики музыки¹. Иллюстрируя теоретические положения и аргументы конкретными примерами, Я. Йиранек исследует формирование системы значений в музыке через явление сложной синестезии. Привлекая к рассуждениям общую семиотическую классификацию Ч. Пирса, автор признает существование в музыке трех видов знаков: иконы, индексы и символы (цитаты, лейтмотивы, криптограммы). Все же зарубежные исследователи редко рассматривают механизмы "опредмечивания" интонации, "омузыкаливания внемузыкального".

В конкретных исследованиях интонационные формулы постепенно приобрели статус знаковых структур как стереотипных элементов музыкальной речи.

Анализ литературы показал, что многие музыковеды признают семиотические функции у самых разных уровней музыкального текста. Сюда относят и мелкие интонации с устойчивым значением (интонации "стопа", трикорды, жанровые признаки, кадансы) и крупные стереотипные фрагменты текста (к примеру, "итальянизмы", общие формы движения). В их число входят также кочующие темн-символы, цитаты и авторские анаграммы. Вполне очевидно, что

¹ Jiranek J. Grundfragen der Musiksemiotik - Verlag Neue Musik. - Berlin, 1985.

упомянутые стереотипные интонационные образования неравнозначны по своей природе и функциональной роли в тексте. Отсюда возникает естественная необходимость создания типологии интонационных формул на основе разделения грамматической и семантической функций знаковых структур. Представляется важным также дополнительное исследование семантических процессов и их специфики на дотекстовой и текстовой стадиях, что должно привести к более упорядоченному выявлению системы значений на уровне экстра- и интрамузыкальной семантики¹.

Другая проблема – накопление наблюдений над свойствами знаковых структур – решалась авторами при исследовании различных музыковедческих проблем: тематизма, жанра, стиля, фактуры, а также программности в музыке. Явления стереотипизации фиксируются при этом через ряд близких и идентичных по своему значению (несемантических) понятий, в которых закрепляются наиболее общие свойства знаковых структур: их устойчивость, типизация, частая повторяемость и лаконизм. К общему синонимическому ряду, отражающему в конкретных исследованиях эти свойства, можно отнести, к примеру: "ходячие формулы" Б.Асафьева; *Wandernde Melodien* В.Ташперта и Б.Сабольчи, "ходячие обороты", "стилевые признаки" М.Михайлова, "первичные комплексы" Л.Мазеля, "интонационные стереотипы", "этикетные формулы" М.Арановского, "интонационные константы" М.Ермолова, "интонационные модели" Е.Ручьевской, "инвариантные структуры" И.Волковой и т.п.².

¹ Проблема формирования значений на интрамузыкальном уровне в диссертации не рассматривается, т.к. выходит за рамки принятого в работе подхода и требует отдельной разработки на основе иных методов.

² Полный синонимический ряд дается в диссертации на с.36.

Необходимо выделить значение отечественных и зарубежных исследований, способствующих накоплению фонда мигрирующих интонационных формул. Их результаты представляют собой конкретные описания знаковых структур с устойчивой семантикой при изучении творчества того или иного композитора.

Составлением одного из первых в XX веке "словарей музыкальных фраз" и интонационных оборотов мы обязаны А. Швейцеру. Он определил ряд устойчивых образований в музыкальном языке кантат и хоралов И.-С. Баха, сохраняющих при переносе в инструментальную музыку смысл и значение связанных с ними слов¹.

Теоретические обобщения знаковой функции музыкальной интонации на конкретных примерах через связь с интеллектуальными и интуитивными возможностями мышления содержатся в работах М. Букофцера. Он обращает внимание на существование прямых и фигуральных значений в определенном типе используемых в музыке знаков, на способность отдельных интонаций вызывать образные представления².

В отечественной науке накопление устойчивых интонационных комплексов происходило в контексте различных научных проблем, в том числе несемиотических, — например, в рамках методологии целостного анализа, в разработку которого внесли большой вклад В. Цуккерман и Л. Мазель³. В. Цуккерману принадлежит уникальная систематизация языковых клише в тематизме Шопена как образований формульного типа. Приводятся примеры типичных инвариантов

¹ Швейцер А. И.-С. Бах. — М.: Музыка, 1965.

² Bukofzer M. Allegory in Baroque Music // Journal of the Werburg Institute, 1939-40, — vol. 3.1.

³ Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. — М.: Музыка, 1971; Мазель Л. Роль секстовости в лирической мелодике // Статьи по теории и анализу музыки. — М.: Сов. композитор, 1982. — С. 55-79; Вопросы анализа музыки. — М.: Музыка, 1978.

(например, "группетная волна", "группето-кружение со скачком", "опевание с вводным тоном", "опевание с хроматизмом") и их сочетаний¹.

Выделяются различные виды клише и в исследовательских работах других авторов. Например, И.Окраинец выявляет 7 разновидностей стереотипных интонаций с различной семантикой, производных от приемов инструментального исполнительства. Особенности авторских клише через наблюдения над стереотипизацией фактуры (фактурных формул) рассматриваются в диссертации Е.Смирновой; выявлению устойчивых приемов темообразования в музыке романтиков посвящена диссертация М.Ермолова и т.д.².

Таким образом, наряду с вопросами терминологии, статуса и функционирования мигрирующей интонационной формулы, выделяется также проблема ее генезиса, а именно проблемы формирования экстра- и интрамузыкальных источников и семиотического механизма образования значений. Наиболее ценными представляются идеи, связанные с признанием глубинных закономерностей, управляющих семантическими процессами (М.Арановский, И.Барсова, В.Медушевский, Е.Назайкинский, Е.Ручьевская, Т.Чередниченко). Обобщив их наблюдения, можно указать на два пути формирования процессов: 1) бессознательный, стихийный, возникающий в ходе музыкально-исторической практики в качестве естественного отбора "музыкальных речений"; 2) сознательный, наделяющий те или иные

¹ Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Музыкально-теоретические очерки и этюды. - М.: Сов. композитор, 1970. - С. 138-310.

² Окраинец И. Инструментализм как фактор стиля // Сов. музыка. - 1980. № 7. - С. 103-109; Смирнова Е. Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке Рахманинова: Автореф. дис. канд. искусствоведения. - Л., 1989; Ермолов М. О роли устойчивых приемов темообразования в музыке романтиков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1986.

интонационные образования конвенциональным значением. Последний ведет, в частности, к созданию готовых значащих единиц типа символов, - таких, как "Dies irae", "мотив креста", монограммы (VACH, Ø S CH) и др.), а в рамках текста или группы текстов - лейтмотивы, цитаты, *quasi*-цитаты, коллажи, полистилистика, т.е. явления межтекстовых взаимодействий. Их знаковые свойства неоспоримы: они репрезентируют собственно музыкальные тексты путем введения "чуждого слова".

Анаграммы, как считают многие авторы, несут философский смысл, создают стиливные диалоги, "связь времен и эпох", эффекты документальной публицистичности (Л.Гильдинсон), служат тематическим источником (М.Лобанова), выполняют в тексте структурообразующую роль (М.Старчеус), являются "эмбрионами лирического движения, в которых слиты воедино мысль, образ, чувство" (В.Меркулов).

Ясно, что статус мигрирующей интонационной формулы присущ далеко не всем знаковым структурам, а только тем, которые обладают устойчивыми, закрепленными практикой значениями. Претерпев контекстные изменения, эти значения сохраняют прямую связь с денотатом - породившим их первоисточником. Однако, именно здесь и дает знать о себе недостаточность описаний самого фонда кочующих интонационных стереотипов, что мы пытаемся частично восполнить во II главе, задача которой - создать типологию устойчивых мигрирующих интонаций и рассмотреть семантический генезис ряда интонационных стереотипов с отчетливым внемузыкальным значением.

Глава II - "Мигрирующие формулы с относительно устойчивой семантикой и их источники".

Семантический механизм формирования прямых связей мигрирующей формулы со значением описывается в главе на основе сле-

дующих выделенных соответствующих источников: § 1 Звуковая сигнализация, § 2 Речь, § 3 Пластика в элементах музыкальной речи, § 4 Музыкальные инструменты, § 5 Бытовая музыка, § 6 Музыкально-риторические фигуры.

§ 1 "Звуковая сигнализация". Довольно широкую группу интонационных формул-знаков образуют сигналы. В параграфе рассматриваются механизмы формирования роговых сигналов, фанфар и колокольных звонов как ситуативных знаков и их прямых значений, а также процесс образования переносных значений. Так, роговой сигнал, к примеру, будучи перенесенным в музыкальный текст, превращается в новый знак (назовем его "знак *corni*"), поскольку весь слой связанных с ним ассоциаций, зрительных представлений и ситуационный контекст становятся десигнатом. В разделе описываются основные структурные варианты сигнальных формул на основе анализа первоисточников и их текстовые модификации, связанные с изменением и наращиванием смыслового диапазона.

§ 2 "Речь". Определенная часть формул имеет речевое происхождение и более или менее тесно связана с речевой интонацией. В параграфе описаны их общие семиотические свойства как знаков-иконов и знаков-индексов, а также механизм образования смысловых связей. Закрепление в музыке подобных "речений" (Б. Асафьев) имело намеренный характер и было, видимо, призвано способствовать аффектированности и, следовательно, коммуникативности музыкальной речи. Причем, если сегодня мы "открываем" для себя речевой "подтекст" в генезисе этих формул, то в прошлом их воздействие опиралось на знание, узнавание, т.е. на механизм знаковой ситуации.

§ 3 "Пластика в элементах музыкальной речи". В рамках бытовых жанров обрели свои значения "этикетные формулы" (термин М. Ареновского). 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 двигательльно-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. В параграфе анализируется структура и семантика этикетных формул баса - "салют и поклон кавалера", фигура "женского реверанса", "галантная фигура" и др.

§ 4. "Музыкальные инструменты". Интонационные стереотипы, основанные на имитации звучаний музыкальных инструментов, сочетают признаки знаков-иконов и знаков-символов и, благодаря предельной конкретности звуко-образных представлений, широко используются как ситуативные знаки. Их генетически обусловленная "определенность" 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. Описана структура и семантика интонационных стереотипов: "знака свирели" в связи с образами пастушеской пасторали и идиллии, а также его разновидностей - мелодического стереотипа и ленточного двухголосия; "знака бурдона", вызывающего представления о волынке и шарманке - атрибутах кочующих сюжетов западноевропейской культурной традиции; наигрышей-имитаций народных инструментов и др.

§ 5 "Бытовая музыка". Здесь описана особая группа знаков с неопределенным и широким значением — "общеузнаваемых интонаций". В качестве примеров приводятся и анализируются общие семиотические свойства "кочующей сексты", интонаций "лирической терции" и т.п. Статус "общеузнаваемых интонаций" они приобретают путем многократного тиражирования и повтора в бытовой музыкальной среде. В равной степени они могут быть отнесены к ряду 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.

§ 6 "Музыкально-риторические фигуры" — описаны мигрирующие формулы группы музыкально-риторических фигур, дополненные рядом формул-иконов из области изображения движения и пространства, а также некоторых прототипов механического движения в самом физическом мире: вращательного, волнового, спиралевидного, уступообразного и т.п. В анализе показано, как формулы этой группы обнаруживают тенденцию символизации. Первичная образительная функция при этом, как правило, сохраняется, но переходит в область формальных признаков, структурных элементов, смысловая же сторона обогащается новым, вторичным содержанием, в котором статус символа становится главным.

В результате анализа многочисленных примеров из музыки разных стилей получены следующие основные выводы:

I) тенденция к закреплению за интонациями определенных относительно устойчивых значений имеет достаточно выраженный характер. Такие, к примеру, интонационные формулы, как "роговые

сигналы" и "фанфары", "колокольные звонки", танцевальные фигуры пластического происхождения - "этикетные формулы" классицизма, ряд опрещеченных музыкально-риторических фигур барокко, сюжетно-ситуативные знаки, репрезентирующие звучание музыкальных инструментов - "волянки", "шарманки", "наигрышей" - обладают определенным числом конкретных структурных видов и инвариантом семантической связи с музыкальным образом;

2) в работе отмечается удивительная жизнестойкость мигрирующих формул, их возможность переходить из стиля в стиль и даже из эпохи в эпоху. К примеру, один из наиболее известных структурных видов роговых сигналов - "золотой ход валторн" - много раз обеспечивал образную связь между композиторским творчеством и музыкальным бытом разных эпох и наций, овладевая "коллективным сознанием" слушателей, воспитанных в рамках европейской бытовой культуры. В качестве образа-символа он встречается и в русской культуре XVIII-XIX веков - в сентиментальных пасторалях А.Сумарокова и в песнях-романсах Алябьева, Варламова, Гурилева. Другим характерным примером интонационного стереотипа с закрепленным значением может служить "кочующий" образ "звучащей струны" - атрибут ночных "баркарольных" лирических сюжетов, связанных с имитацией тембров и приемов звукоизвлечения на струнных инструментах. Имитации названных образов-символов находим и в русской традиции - в романсах Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Кюи;

3) образование подобных знаков имеет разные причины, а сами знаки могут обладать признаками символов, иконов, индексов. Иными словами, их семантика имеет произвольно-конвенциональный характер с чертами изобразительности или экспрессии. Важно то, что все они входят в текст в своем прямом значении. В работе дается их типология на основе генетических источников;

4) область значений формируется человеческим сознанием путем создания связей между музыкальной материей и немusикаль-ным миром, по поводу чего Б. Асафьев замечал: "Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимости живую образную речь" ("Музыкальная форма как процесс").

В заключении главы содержится также общий вывод о том, что феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме нашего мышления. При этом знаковость близко примыкает к предметности, немusикальным ассоциациям, наглядно-образным и линейнографическим представлениям, играет наиболее значительную роль в "омusикаливании немusикального". Сам же механизм устойчив и проявляет себя с завидным постоянством, реализуя свои семантические возможности благодаря именно феномену мигрирующей интонационной формулы.

Глава III - "Взаимодействие мигрирующих интонационных формул с контекстом музыкальной темы".

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

Хотя интонационная формула, как показывают наши наблюдения, по-разному взаимодействует с контекстом темы, и каждый случай индивидуален, в целом здесь можно заметить общие закономерности, позволяющие наметить некоторую типологию. Число подобных ситуаций, видимо, очень велико, но мы остановились только на четырех, о которых можно говорить с достаточной определенностью на основе составляющих их компонентов: 1) знак - мигрирующая формула, 2) контекст, 3) музыкальный образ.

§ I Формирование первичных значений. Ситуация I.

Ситуацию I можно выразить схемой: "Знак I + Контекст I = Образ I". 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 интонация 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 д. "Волшебной флейты" Моцарта фанфарные обороты связаны с появлением свиты Зарастро и его триумфальной колесницы, в инструментальных пьесах Тюрка "Охотничьи рога и эхо" и Бёрда "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 реальной жизни (к примеру, танец, сцены развлечения, 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, моделируе-

ных музыкой условиях.

В целом первый тип знаковой ситуации "Знак I + Контекст I = Образ I" 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 I 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.

§ 2 Преобразование первичных значений. Ситуация 2.

Художественная связь второго типа, в отличие от ситуации I, основана уже на семантическом преобразовании готовых интонационных формул под влиянием контекста музыкальной темы. Ситуацию 2 можно выразить схемой "Знак I + 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 выступает как составляющая логики 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 наблюде-

ния показаны в работе на примерах анализа ряда фрагментов из музыкальных произведений разных стилей. Например, в I части сонаты До мажор № I для фортепиано Моцарта, К.279 действие данного механизма проявляется в том, что внезапное введение f и темп *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. В другом примере - из "Английской матросской песни" Гайдна видно, как возникает пространственная иллюзия эхо-эффектов в результате воздействий контрастной динамики p и f на прямые значения рогового сигнала.

Регулятором способен стать в принципе любой элемент текста. Так, во вступлении из I ч. 26 сонаты Бетховена знак *conci* ассоциативно связанный здесь с сюжетом отъезда (звук почтового рожка, отдаляющегося сигнала) мог бы выступить в своем прямом значении при условии сохранения в нем в качестве третьего аккорда нормативной тоники, но замена на VI ступень сообщает знаку иной лирико-элегический оттенок, внося в ситуацию отъезда ноту печали. Для ситуации 2 в наибольшей степени характерно то, что контекст, который оказывается важнейшим звеном в цепочке связей между знаком и образом, может не совпадать или только частично совпадать с семантикой знака. В результате знак, сохраняя свои основные структурные особенности, все-таки в чем-то изменяется, встраиваясь в контекст темы. Но при этом образ темы возникает в результате "компромисса" между контекстом и значением формул. Так открывается путь к вариативности значений - качеству, столь характерному для музыки вообще.

В целом механизм ситуации 2 имеет следующую характеристику:

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.

§ 3 Формирование вторичных значений. Ситуация 3.

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 постоян-

ные связи знака с регуляторами противоположного наклона — типа "знак *corni - allegro*" или "знак *corni - adagio*". Эти связи в ситуации 2 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.

В этом же параграфе прослеживаются 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 Адажио из II части сонаты Моцарта для фортепиано № 16, К. 570 или заключительный раздел медленной части "Лондонской" симфонии до минор 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. Первичные значения роговых сигналов здесь становятся как бы ассоциативной базой для формирования значений "по смежности" и по сходству ситуаций (охота — удел смелых), поэтому знак *corni* также становится символом указанных качеств.

В параграфе рассматриваются примеры формирования вторичных значений в разных группах интонационных формул, в том числе имеющих более тесную связь с текстом литературного первоисточника, — например, музыкально-риторических фигур. Часто в музыкальных произведениях, связанных с поэтическим текстом, литературной основой, складываются ситуации несовпадения смысла слов с первичными значениями мигрирующих интонационных формул. Вторичные значения фигуры *catabasis*, к примеру, означающие эффект приближения в прямом значении и олицетворяющие прямолинейное движение вниз, формировались 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 исчезновения ангелов, рассеивающегося тумана, движения ветров приобрели переносное вторичное значение, благодаря замене словесных значений абстрактными понятиями: слова "воскресший", "воскресение", "возвысит" в кантатно-ораториальных произведениях Г.Шютца, Генделя, Баха, Букстехуде.

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

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

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 Моцарта для фортепиано Ре мажор, К. 576 роговому сигналу противопоставлена семантика лирической галантной 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 сочетаются 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 значения.

Семантические преобразования взаимодействующих структур не только влияют на изменение смысла, но и видоизменяют сами структуры совмещаемых знаков, порой вызывая к жизни новые комбинации с самостоятельным смыслом и устойчивыми значениями. Часто употребляемая метафора превращается в "кочующий" образ.

В целом для ситуации существенным является следующее. Поскольку знак актуализирует некоторые представления, взаимодействие знаков ведет к взаимодействию представлений, их синтезу (т.е. 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.

Описанными выше ситуациями процесс преобразования и ади-

тивных отношений интонационных формул не ограничивается. Он углубляется и постепенно разветвляется. Постепенно все более утрачивается семантическая связь с первоисточником, интонационные формулы превращаются в синтаксические элементы и грамматические конструкции, знаковая сущность которых постепенно утрачивается.

Таким образом, на основе анализа обширного материала в главе делается вывод о том, что при всей неповторимости каждого 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.

В Заключении содержатся общие выводы.

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 в последнюю очередь - имеющих немусикальные 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 музы-

текстом темы.

5. В процессах миграций немusыкальное (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 общемusыкальной 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 (главы II и III) судьбу мигрирующей формулы можно обобщенно представить также в виде 4 основных стадий:

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 силу (в результате долгого

употребления) девальвации 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 показали наши наблюдения, содействовать более углубленному пониманию взаимоотношений между произведением и художественной, а также музыкально-бытовой средой, процессов стилиобразования, специфики музыкального языка и музыкальной речи.

По результатам исследования автором опубликованы - 24 работы, среди которых:

1. Роль жанровых средств в драматургии цикла Р.Шумана "Любовь и жизнь женщины" // Вопросы музыкального романтизма. Сб. научн. тр. МГЗПИ. Вып. 56. - М., 1979. С. 24-41.
2. Некоторые возможности семиотического метода в музыкальном анализе // Методология теоретического музыковедения: анализ, критика / Научные труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 90. - М., 1987. С. 83-102.
3. Семантика мигрирующей интонации и художественный контекст. Историко-стилевые аспекты // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствоведении и музыковедении. Тезисы докладов к научно-теоретической конференции. - Горький, 1986. С. 94-96.
4. О возможностях применения диалектики в развитии творческого мышления музыканта // Научно-технический прогресс и творчество / I Всесоюзная научно-практическая конференция. - М.: Знание, 1986. - С. 160-162.
5. Смысловые и структурные модификации сигнальных интонационных формул в контексте тематизма скерцо // Музыкальный язык в контексте культуры / Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. М., 1988. - С. 58-76.

6. Музыка как коммуникативная семиотическая система и возможности ее применения в школах инженеров-изобретателей// Перестройка и творчество в науке и практике. Тезисы к конференции. - Ярославль, 1988. С. 116-118.
7. Музыкальный язык как семиотическая система// УІ семинар по проблемам методологии и теории творчества. Часть I. Тезисы докладов. - Симферополь, 1989. С. 109-111.
8. Семиотический подход как метод воспитания диалектического мышления технического специалиста средствами искусства// Методы научно-технического творчества. - Волгоград, 1989. С. 67-69.
9. О некоторых закономерностях использования интонационной лексики в практике любительского музицирования// Технико-экономический прогресс: развитие общественных отношений и личности. Ч. II. Тезисы докладов научно-технической конференции. - Свердловск, 1989. С.30-32.
10. Семиотический подход в разработке программ курса МХК// Художественная культура и гуманизация школы. Тезисы докладов и сообщений региональной научно-практической конференции. - Екатеринбург, 1991. С. 34-36.
11. Диалоги-этюды как форма обучения гармонизации// Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте/ Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 120. - М., 1991. С. 70-86.
12. Метод переинтонирования и решения задач фактурной гармонизации у студентов исполнительских специальностей// Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе/ Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 125. - М., 1993. С. 26-47 (совм. с С.Гвоздевой).

И.А. Гвоздева

Подписано к печати "16" 05 1994 г.

Отпечатано на роталпринте в
Производственном комбинате
Литературного фонда России

Формат бумаги 30x42/4

Объем 4,5 п. л.

Зак. 129 Тир. 100