

Д. И. БАЯЗИТОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантикиУДК 786.2.
087.5: 372.578О СЕМАНТИЧЕСКОЙ СВЯЗИ ЗАГОЛОВКА
И СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕКСТА (НА ПРИМЕРАХ ПЬЕС ДЕТСКОГО
ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА)

Музыкальное произведение как сложное смысловое образование подразумевает множественность подходов к его изучению. В сфере интересов ученых остаются традиционно глубокие для отечественного музыковедения исследования в русле теории формообразования, понимаемой в данном случае в широком смысле этого слова. В то же время назревшие проблемы в исполнительской и педагогической практике стимулировали разработки в области смысловой организации музыкальных произведений.

Очевидно, что форма музыкального произведения и его содержание требуют включения в орбиту их изучения самостоятельных методологий и терминологических аппаратов. В отношении содержания музыки во многом адекватным, по мнению ученых и педагогов-практиков, представляется семиотический подход. Он позволяет рассматривать музыкальное произведение как языковой феномен. Системное изучение музыки в качестве языка в свою очередь подразумевает обращение не только к уровням фонетики, грамматики и синтаксиса, но и к уровню семантики. Именно семантика оказывается сконцентрированной на содержании музыкального произведения.

На сегодняшний день выявлен и конкретизирован в музыкальном материале также ряд категорий поэтики, при помощи которых вполне реально проводить процедуру исследования и описания музыкального содержания на уровне, адекватном авторскому замыслу. Это — *идея, тема, сюжет, герой, персонаж, образ*. Их важнейшим свойством является принадлежность к внемузыкальным компонентам музыкального текста, то есть фактический выход за пределы этого текста. Наряду с другими смысловыми структурами они осуществляют связь музыки с окружающей действительностью.

Особенно актуально знакомство с семантическим анализом на самом начальном этапе приобщения музыкантов к языку искусства — в детской музыкальной школе. Здесь в наибольшей степени непонимание смысла того, что звучит, способно надолго лишить юного музыканта интереса к изучению музыкального искусства.

Как известно, большинство пьес репертуара начальных классов ДМШ имеют заголовок. Именно заголовок становится первым импульсом в организации поиска смысловых решений исполнения произведения. Он позволяет конкретизировать музыкальное содержание и обеспечивает явную связь музыкального текста с предметным миром. Широкий жанровый и тематический диапазон художественного мира детской фортепианной музыки заметен даже в простом перечне названий: к примеру, «Часы», «Кукла танцует», «Осень», «Дождь идет», «Маленький колдун», «В гостях у балерины» и т. д.

На первый взгляд название произведения должно содержать прямые указания на авторский замысел. В то же время представляется очевидным, что содержательная структура любого музыкального произведения не может быть обозначена в заголовке в полном объеме. Исходя из различных видов взаимоотношений заголовка с музыкальным текстом, Л. П. Казанцева выделяет среди них следующие: *обобщение, уточнение, стержень, отстранение, спор, антизаголовок* [2]. Обилие функций заголовков указывает на невозможность механического следования за содержанием, обозначенным в названии произведения. «Поддавшись магии слова и сузив спектр художественных функций заголовка, напрямую связав слово с музыкальным содержанием, легко впасть в ошибку», — пишет автор [2, с. 57]¹.

Необходимо заметить, что в произведениях, где заголовок является ключом к познанию содержания музыки, а смысловой поиск, безусловно, облегчен наличием авторского «слова», все же необходимым звеном в расшифровке содержания музыкального произведения выступает семантический анализ, тем более, что за конкретными обозначениями заголовков в их связи со смысловыми структурами текста скрывается множество парадоксов.

Так, названия пьес эпохи барокко связаны в основном с обозначением *жанра* (инструментального, вокального или танцевального: менуэт, бурре, полонез, ария и т. п.), что дает лишь самые общие представления о внутренней структуре содержания произведения. Вместе с тем при расшифровке жанрового содержания эпохи барокко необходимо иметь в виду такие важнейшие качества музыкальных текстов XVII—XVIII вв., как поливариантность и полисеманτικότητα. Эти качества обусловлены сложившимися в то время традициями ансамблевого музицирования, когда предполагалась реальная возможность вариантного исполнения произведения любым составом исполнителей. В связи с этим клавишные тексты барокко часто отражали многие признаки редуцированной партитуры, которая предполагала ее «развертывание» как акустического текста в различных сюжетах с существенными фактурными преобразованиями². Однако ключом к современной расшифровке смысловых структур того или иного жанра может служить доступная семантическому анализу *лексикография музыкального текста*.

В первичном (первоначальном авторском) тексте, как правило, фиксируется образ — ситуативный знак того или иного инструментального (или вокального) исполнительского состава, что дает возможность расшифровки основной сюжетной версии произведения. Например, в известной «Арии» Г. Пёрсела (пример № 1) название произведения и его жанр подтверждаются наличием партий вокального *solo* (мелодия) и «нерасшифрованного» *continuo* (бас), которые формально совпадают с верхним и нижним голосами фортепианной фактуры. Однако в том же тексте присутствуют и семантические фигуры пластического происхождения: ритмоформула шага (ключевая интонация пьесы), ритм дактилического шага («шаг с приседанием» — т. 13—14 басового голоса), этикетная формула баса (т. 8 и т. 16). Эти семантические фигуры являются знаками, указывающими на возможную расшифровку пьесы в другой версии — пластического диалога. В этом

случае верхняя и нижняя строки текста могут быть трактованы в сюжете «дама и кавалер танцуют менуэт».

Однако в традициях культуры было типично изображать менуэт в клавишной пьесе и через инструментальное сопровождение к нему: как *solo* какого-либо инструмента — скрипки, флейты, гобоя и т. д., либо ансамбль. Так, жанр менуэта в пьесе Л. Моцарта (пример № 2) содержит типичные для него семантические фигуры — такие, как этикетная формула баса (т. 4, т. 8), ритмоформула менуэта (т. 1—3). Но наличие в тексте семантической фигуры сигнального происхождения (т. 5, 7, 9) говорит в пользу варианта исполнительского решения пьесы как «сцены музицирования». Контрастное поочередное сопоставление автором реплик в разных регистрах также может быть расшифровано в двух вариантах: как *пластический диалог* персонажей в танцевальной сцене и как *тембровый диалог* инструментов старинного оркестра.

Особо интересной представляется ситуация интерпретации содержания в произведениях с неопределенным обозначением заглавия. Например, в клавишных пьесах XVII—XVIII вв. можно часто встретить такие названия: «Пьеса», «Аллегро», «Танец» и т. д. С одной стороны, это говорит о возможности вариантной расшифровки произведения в разных сюжетах (например: «пьеса-ария», «пьеса-менуэт» или «пьеса — оркестровая партитура»), с другой стороны, обязывает исполнителя разобраться в его внутренней содержательной структуре, то есть уточнить, согласно избранной «режиссерской» трактовке не только название, жанр, но и количество героев (персонажей), а также сюжетное развитие. Так, «Аллегро» Моцарта (пример № 4) может быть успешно расшифровано в версии «придворного танца» с учетом семантических фигур пластического происхождения — церемонных «шагов» и «приседаний» (т. 1—2), «мелких шажков» (т. 3—4; т. 5—6). Однако «Аллегро» может быть исполнено также с другими художественными и артикуляционными задачами — в жанре «оркестровой пьесы», героями которой будут музыканты, играющие в камерном оркестре — скрипачи (верхняя строчка) и виолончелисты (нижняя строчка) с типичными для них штрихами легато и пиццикато.

Неожиданные, не содержащиеся в заголовке (даже намеком) смысловые структуры охотничьих сигналов, а также пространственные сюжеты «эхо», обнаруженные в «Детской песенке» Ж. Векслена (пример № 5), позволяют трактовать ее

содержание как картинно-живописную сцену и исполнять с соответствующей (контрастной) динамикой и артикуляцией.

Таким образом, анализ смысловых структур произведений эпохи барокко позволяет определить роль заголовка как импульса для создания одного из возможных вариантов исполнительских версий, находящихся в многовариантном семантическом поле произведения.

Разнообразие потенциально возможных вариантов трактовки характерно не только для барочных пьес репертуара начальной школы, но и для пьес других стилей, в том числе для современных произведений, имеющих характерные заголовки. Так, в пьесе А. Караманова «Птички» (пример № 3) группа героев унифицирована в заголовке, где обозначена в самом общем виде и не содержит намека на сюжет. Благодаря анализу семантических фигур на различных строчках текста выявляются другие действующие лица (две Птички — в мелодии, Большая Птица — т. 9—12 нижней строки и Кошка — нижняя строка — т. 1—8, т. 13—16).

При анализе сюжета благодаря цезурам в мелодии обнаруживаются границы реплик двух *разных* птичек (к примеру, Синицы — т. 1—2 верхней строки и Скворца — т. 3—4). Реплики Большой Птицы и Кошки обращают на себя внимание своеобразием семантических фигур. То, что каждый из персонажей обладает индивидуальной лексикой, очень важно для исполнителя в момент интонирования и работы над артикуляцией. К

примеру, нельзя не заметить «взмах крыльев» Большой Птицы, волнуемой и наблюдающей за «крадущейся Кошкой». Последняя легко обнаруживается в тексте благодаря нисходящим хроматическим интонациям в ритме осторожного, мягкого «шага» (т. 1—3, т. 5—7, т. 13—15). В движениях Кошки заметны не только «крадущиеся» шаги, но и «прыжки», которые в сюжете музыкальной сцены рассматриваются как отдельное событие и режиссерская задача: «Кошка пытается поймать птичек» (т. 4, 8, 16).

Сказанное выше подтверждает очевидную идею о том, что название произведения, данное композитором, не отражает всей сложности содержательной организации музыкального текста. Однако процедура расстановки смысловых акцентов, обнаружение смысловых структур (героев, персонажей, сюжета) становится возможной в результате семантического анализа.

Безусловно, малое количество приведенных примеров далеко не исчерпывает всех возможных ситуаций взаимодействия заголовка произведения и его содержания. Но они позволяют сделать вывод о том, что заголовок представляет собой важный первичный немusикальный компонент музыкального текста. Он способен конкретизировать музыкальное содержание. Степень такой конкретизации может быть различной — от указания на смысловую доминанту произведения до обозначения значительной части структуры содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Казанцева справедливо считает заголовок атрибутом музыкального содержания — «немusикальным программным

компонентом, тесно связанным с музыкой» [2, с. 49].

² Подробно см. об этом: [3; 7; 8].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Г. Пёрселл. Ария

Andante

Пример № 2

Л. Моцарт. Менуэт

Умеренно

Пример № 3 А. Караманов. Птички



Пример № 4 В.-А. Моцарт. Аллегро



Пример № 5 Ж. Векерлен. Детская песенка



Баязитова Дина Ишбулдыевна — аспирантка
Лаборатории музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исагилова

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западно-европейского барокко (на примере басса-остинатных жанров) / УГАИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГАИ, 2002.

2. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и художественное образование: матер. Всерос. науч.-практ. конф. — Красноярск, 2003. — С. 49—57.

3. Кузнецова Н. М. О варианном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. — Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. — С. 39—56.

4. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М., 1999.

5. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I Всерос. науч.-практ. конф. — М.; Уфа, 2002. — С. 84—101.

6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всерос. науч.-практ. конф. — Уфа, 2005. — С. 229—242.

7. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.

8. Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998.

