

Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.015

МИГРИРУЮЩАЯ ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМУЛА КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Исследование музыки с точки зрения теории языка и музыкально-речевой деятельности с определённого времени приобрело характер устойчивой и постоянно развивающейся традиции. В начале XX столетия импульсом к формированию такой позиции послужили идеи многих зарубежных и отечественных учёных. Это разработки семиотиков и лингвистов Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, представителей Пражского лингвистического кружка, исследования Р. Барта, А. Греймаса, К. Леви-Строса. Широко известна семиотическая школа структурной лингвистики Тартуского университета Ю. Лотмана. Отечественное музыковедение признанием статуса музыки как языка и речи во многом обязано научным инициативам Б. Асафьева, провозгласившего этот вид художественной и мыслительной деятельности человека «искусством интонируемого смысла». В его работах впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина. В близком значении несколько ранее рассматривал понятие музыкальной речи и Б. Яворский.

Исследователи проблем смысловой организации музыки и сейчас во многом опираются на известную позицию взгляда на музыку как интеллектуальный процесс мышления, основу которого составляют триады «композитор–исполнитель–слушатель» и «язык–речь–мышление». Однако, «камнем преткновения» для музыкальной науки долгое время была отнюдь не формально-конструктивная (материальная) часть языка и речи – в исследовании норм и правил грамматики и синтаксических уровней музыкального языка музыковедение достигло значительных и неоспоримых успехов. При этом осталось множество проблем в изучении процессов мышления, особенностей работы художественного сознания, восприятия содержания музыкального текста и закодированной в нём информации. Содержание музыки в практической работе исполнителя с текстом по этой причине осмысливается по-прежнему интуитивно, а в работе музыковеда традиционно преобладают формально-грамматические, либо словесно-ассоциативные характеристики. К примеру, не случайно во всех классических определениях тематизма, которые фиксируют свойства темы как целостного композиционного образования, нашёл отражение именно синтаксический

аспект. Механизмы семантизации связи темы с музыкальным образом, истоки и способы формирования её смысловых структур долгое время оставались за пределами внимания.

Парадоксально, что при явной и чётко осознаваемой тенденции к вербализации музыкально-языковых свойств границы в тексте таких важных его составляющих, как *образ-представление, сюжет, герой, персонаж*, а также, с другой стороны, – *эмоция, настроение, состояние, переживание* – оказались почти неизученными¹. Их описания остаются на грани свободных трактовок и субъективных результатов восприятия. Это приводит к подмене содержания музыкального текста содержанием восприятия слушателя, либо формирует поток свободных ассоциаций, ничего общего с наукой не имеющих. В исследовании тематизма – самой «содержательной» категории музыкального искусства – традиционно преобладают либо грамматико-синтаксический, либо интуитивно-художественный подход.

Иначе говоря, категории художественного мышления, и в частности, *музыкальный образ*, в отличие от формы, фактически не признаются структурными категориями, и относятся к области идеального как не поддающегося текстовому анализу. Эта позиция также укрепляет узкограмматическую ориентацию в исследованиях связи идеальной и материальной составляющих текста.

Проблему противоречия и связи идеальной и материальной формы в эстетической информации пытался решить в своих разработках Л. Мазель. Так, в его статьях встречаются многочисленные замечания о том, что не следует смешивать категории содержательного и формообразующего рода, а инструменты, предназначенные для анализа формы, не могут быть автоматически использованы в анализе содержания [6]. Глубокое исследование дефиниций идеального и материального через обоснование различий между «нотным» и «музыкальным» текстом содержится в книге М. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [3]. Много плодотворных идей о связи мышления с языком и речью высказывал Б. Асафьев. Так, обращая внимание на существование устойчивых интонационных оборотов («ходячих формул»), Асафьев подчёркивал их огромную роль как «общезначимых», то есть участвующих

в создании образных представлений, формировании «общеупотребительного словаря» различных эпох и стилей. Он писал о них как об «интонационных типажах», «интонационных комплексах» [5, с. 204] и рассматривал с точки зрения «устного интонационного словаря», называя «интонационным фондом эпохи» [там же, с. 270-271]. Неоднократно характеристика этих явлений сопровождалась и введением синонимов – «бытующего запаса интонаций», «интонационного словаря эпохи»².

Наблюдения Асафьева оказались перспективными прежде всего в том, что стояли у истоков формирования современной концепции музыки как коммуникативной системы, средства общения, особого вида речи, устойчивые и социально опредмеченные единицы которой обладают способностью к миграции из эпохи в эпоху, из стиля в стиль, из текста в текст, формируя соответствующие семантические ситуации.

М. Михайлов и М. Арановский неоднократно отмечали закономерность появления в музыкальном тематизме устойчивых стереотипных образований, сохраняющих круг заданных значений при включении в разные художественные контексты и призывали к развёртыванию идеи в направлении практической семантики с целью обобщения полученных наблюдений³.

Однако теория значений и её практическое применение вряд ли могли бы состояться без предварительного количественного накопления и описания «общезначимых» интонаций, а также без анализа источников и механизма их образования. И здесь вполне результативно показал себя семантический анализ. Можно с уверенностью утверждать, что семиотический подход, рассматривающий музыку с позиций триады «язык–речь–мышление» и ныне до конца не исчерпал свои теоретические и практические возможности и позволяет на сегодняшний день решать многие задачи в направлении исследования коммуникативных отношений «текст–произведение», «текст–исполнитель» и т. п. Здесь сразу следует оговориться: хотя с определённого времени семантика и стала объектом внимания учёных и практиков, невозможно согласиться с ситуацией предельно широкой трактовки явления, когда к семантике относят всю область содержания в музыке, но не идут в этом утверждении дальше способов интуитивно-чувственного познания. Под семантикой в узком смысле должно подразумеваться прежде всего применение к музыкальному тексту достаточно строгой аналитической процедуры – метода семантического анализа. Подход к музыкальному языку в этом случае означает признание наличия в нём устойчивых интонационных оборотов с закреплёнными значениями – *лексем, семантических фигур*, в совокупности образующих *интонационную лексику*, репрезентирующую предметный мир и образы искусства. Многие из них

приобретают статус *мигрирующих интонационных формул*, кочующих из текста в музыку разных жанров и сохраняющих исходные значения. В процессе миграции формулы могут приобретать и новые значения, трансформируясь в контексте композиторских сочинений различных эпох и стилей. *Прямые* предметно-образные (внетекстовые) и *переносные* художественные (первичные и вторичные) значения *мигрирующих интонационных формул* и их взаимодействия в контексте музыкального произведения определяют связь темы с музыкальным образом⁴.

Преимущество такого подхода заключается в том, что музыкальная тема – важнейший смыслообразующий участок произведения – соотносится с *образом* не декларативно (или интуитивно), но демонстрирует устойчивые механизмы этой связи – *знаковый и метафорический*. Семантические фигуры организуют прямую связь знака со значением и образом (представлением о предметном мире, человеке, конкретной ситуации действия). Вступая во взаимодействие друг с другом в контексте, *мигрирующие интонационные формулы* совмещают смыслы и рожают множество значений. Анализ интонационно-лексического состава темы произведения позволяет, таким образом, освободиться от субъективной трактовки и стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно авторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно *структурны* и формализуются так же, как и наполняющие текст грамматические элементы. Следовательно, они могут подвергаться специальному семантическому анализу и расшифровке свёрнутой в знаки и воспринимаемой человеческим интеллектом информации.

Рассмотрим эти и другие вопросы более обстоятельно.

1. Семантика *мигрирующих интонационных формул* и основные источники её формирования

Итак, *мигрирующие интонационные формулы* – это устойчивые обороты с закреплёнными значениями, способные вызывать конкретные предметно-образные представления. Интонации с закреплёнными значениями активно *мигрируют* в тематизме различных текстов, обогащая музыкальный язык и конкретизируя содержание произведения. Анализ интонационной лексики во многом обеспечивается методом семантического анализа. И если грамматический подход опирается преимущественно на морфологические и синтаксические структуры (тональный план, аккорды, метро-ритм, строение мотива, фразы, форма произведения), то главной задачей семантического анализа является определение интонационно-лексического состава музыкальной темы – «общезначимых» (Б. Асафьев) – ключевых

интонаций произведения, дающих возможность последующей грамотной и адекватной авторскому замыслу интерпретации. К примеру, часто встречающиеся в музыке XVII-XVIII вв. образы пасторали конкретизируются вполне определённым и ясным для постановки задач интонирования набором интонационной лексики. Это целый ряд постоянно встречающихся мигрирующих интонаций пластической и иной (звуковой или внемузыкальной природы): «галантная фигура» (мотив с пунктирным ритмом, часто украшенный мелизмами), знак пасторали – «дует двух свирелей»: «он и она» («пастух и пастушка»), «золотой ход валторн» в различных структурных и смысловых модификациях («резвучный сигнал», «мерцающий тон»), «фигура томления» (нисходящее хроматическое украшение каданса), «бурдонный бас» (в сельской пасторали). Их причудливые сочетания, часто инкрустированные в изящный орнамент, задают сложную аналитическую задачу расшифровки образных значений. Но именно детали текста с характерными семантическими фигурами обнаруживают в контексте «регламентированных чувств» XVIII века конкретную утончённую стилистику и образное содержание созерцательной, меланхолической, драматической или героической пасторали⁵.

«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*.

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 её цели; 2) коллективность ситуативного действия [1, с. 106-107]. Вполне очевидно, что первый приводит непосредственно к образованию ассоциаций (инварианта связи) и способствует «узнаваемости», второй обеспечивает «общепонятность и общедоступность». Они имеют постоянную связь с внемузыкальными компонентами, 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» тема-

ми, сюжетами и образами. Широко известен пример долговременности существования средневекового напева «Dies irae», его использования в профессиональной композиторской практике от XIV до XX столетия. 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 через связь с «охотничьими» сюжетами. В профессиональных текстах композиторов австро-немецкой традиции на протяжении многих столетий «золотой ход» неизменно воплощал символику природы в её идилическом чувствовании и понимании. К типу интонаций с закреплённым значением относятся и многие интонационные формулы классицизма («этикетные формулы»), представляющие собой свёрнутые в ритмоформулы типичные интонации бальных танцев и их характерные кадансы-реверансы, а также группа сигнальных интонаций-формул, о которых уже шла речь (охотничьего рога, военной фанфары, колоколов), и значительное число интонационных формул барокко, сложившихся как музыкально-образительный эквивалент различным типам представлений о пространственных физических движениях: «фигуры шага», «фигуры бега», «фигуры волн», «фигуры вращения», фигуры восходящего (anabasis) и нисходящего (catabasis) движения и т. д.⁶

Асафьев связывал подобные интонации с возможностью вызывать конкретные ассоциации-представления, причисляя к ним «глюковские образительные штампы», «вагнеровские образительные формулы» (леса, огня и т. д.), «ходячие формулы» – образы моря, зимней вьюги, а также образы Востока, Испании в русской музыке и т. д.

Итак, можно утверждать, что тип интонаций с устойчивым закреплённым значением, обеспечивающий конкретные ассоциации на уровне образов-представлений, организует стабильно действующую тенденцию к кристаллизации элементов речи в смысловые структуры. Разнообразные типы интонаций с закреплёнными значениями порождают устойчивые стереотипы связи с образом, включают те или иные ассоциации и формируют *образный мир* музыки.

Формирование значений происходит на основе известных 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 закреплённым значением имеет, кроме того, и *текстовое* происхождение. Так, 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.

Статус мигрирующих интонационных формул присущ далеко не всем знаковым структурам, а только тем, которые обладают устойчивыми, закреплёнными практикой их употребления значениями.

Итак, семантический механизм формирования *прямых* связей мигрирующей формулы со значением и образом определяется их постоянными источниками, которые образуют несколько групп интонаций: 1) звуковые сигналы (прикладные условия), 2) интонации речевого происхождения (вербальная речь), 3) жест и пластика в элементах музыкальной речи, 4) фактурные формулы и клише инструментальной природы (музыкальные инструменты), 5) музыкально-риторические фигуры⁷. Претерпевая контекстные изменения, эти значения сохраняют прямую связь с денотатом. 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. Переносные значения формируются в художественных произведениях путем миграции формул из произведения в произведение, из жанра в жанр, из стиля в стиль.

Наиболее стойкие стереотипы с закреплёнными значениями представляет *группа сигнальных интонаций*. Своей наибольшей устойчивостью и распространённостью среди них выделяются «роговые сигналы» и «фанфары», а в русской культуре и «колокольные звоны». Внетекстовые значения роговых сигналов и фанфар связаны, в основном, с двумя ситуациями: охотой и военными действиями. Кроме интервальных и ритмических подобию, 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 выступал её необходимым и неизменным атрибутом. В стадии применения их в художественных текстах эти формулы обнаруживали наибольшую степень фиксированности формы, а повторяемость формы (следовательно, и её узнаваемость) делали возможной передачу и экстрамузыкальной информации. Такие интонации, по сути, были изображением реальных сигналов и потому могли бы быть отнесены к иконическим знакам. Роговой сигнал, к примеру, будучи перенесённым в музыкальный текст, превращается в новый знак («знак согн»), поскольку весь слой связанных с ним ассоциаций, зрительных представлений и ситуационный контекст становятся десигнатом⁸.

Другим постоянным источником формирования интонаций с устойчивым значением является *речь*. Общие семиотические свойства и речи, и музыки, а также механизм образования смысловых связей определяются свойствами 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. Причём, 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.

Для этой группы формул характерна инвариантность структур, определяемых коммуникативными свойствами самого генетического источника – вербальной речи, выполняющей двоякую функцию: средства передачи информации и восприятия (узнавания) её 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 ситуационных диалогов. Их звуковая символика обрабатывалась 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 интонации оценочного характера, их сопровождающие. 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 её оценки (восклицание, удивление, возглас, печаль, восторг, ликование и другие эмоциональные проявления). В речевом сообщении они выступают в роли знаков-индексов.

В рамках бытовых жанров обрели свои значения *интонации пластической этимологии* – различные танцевальные ритмоформулы. В таких устойчивых образованиях присутствует изобразительный элемент (например, отражение танцевальных фигур, реверансов, шагов, приседаний, поклонов, переходов и иных отношений между партнёрами танца). Поскольку этикет представляет собой особую знаковую систему, его закрепление в семантических фигурах способствовало их знаковой функции. Важно 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 признаком тех или иных этикетных ситуаций и соответствующих эмоций.

Мигрирующие интонационные формулы, основанные на имитации звучаний *музыкальных инструментов*, образуют ещё одну группу интонаций, которые сочетают признаки знаков-иконов и знаков-символов и, благодаря предельной конкретности звуко-образных 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: «знаки свирели» в связи с образами пастушеской пасторали и идиллии, «знаки бурдона», вызывающие представления о волынке и шарманке; наигрыши-имитации народных инструментов и другие клише скрипичной, органной, ансамблевой фактуры инструментальных произведений.

Среди известной группы *риторических фигур*⁹ встречаются и широко распространены интонационные формулы с закреплённым значением из области изображения движения и пространства, а также некоторых прототипов механического движения в самом физическом мире. Так, линейные восходящие и нисходящие виды движений представлены в музыке уже в известных риторических фигурах барокко *anabasis* и *catabasis* через связь с визуальным опытом человека. Обращает на себя внимание наиболее очевидное сходство внешней структуры знака (поступенное движение на основе семизвучного звукоряда) с визуальными представлениями о подъёме и спуске, ощущениями «верха» и «низа», то есть изображением движения в его прямом физическом значении.

Впоследствии сформировались и иные представления, связанные с переносными, символическими значениями. В музыке И. С. Баха встречаются звуковые эквиваленты не только линейного, но и многих

видов механического движения через связь с визуальными представлениями: волновое, вращательное, синусоидальное и др. Часто изображение связано с иллюстрацией ключевых слов в вокальном произведении и предполагает возникновение образных представлений как о самих видах движения, так и о предметах и явлениях их порождающих: облаках, ветре, тучах, тумане, волнах. «Если хоральный текст хотя бы случайно упоминает движение, – пишет А. Швейцер, – Бах изображает его звуками» [14, с. 360].

Относительно данной группы мигрирующих интонационных формул можно заметить, что художественный результат передачи образов движения и пространства средствами музыки коренится не столько в связях с вербальным текстом, сколько в глубинном проникновении композиторского мышления в природные механизмы движения, результатом же миграции является обретение вторичных значений и переход знаков-иконов в символы.

Характерно, что в процессе формирования вторичных значений первичная изобразительная функция, как правило, сохраняется, но переходит в область формальных признаков, структурных элементов, смысловая же сторона обогащается новым, вторичным содержанием, в котором статус символа становится главным.

Итак, область значений формируется человеческим сознанием путем создания связей между музыкальной материей и немusicalным миром, по поводу чего Асафьев замечал: «Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимость живую образную речь» («Музыкальная форма как процесс»). Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме нашего мышления. При этом знаковость близко примыкает к предметности, немusicalным ассоциациям, наглядно-образным и линейно-графическим представлениям, играет наиболее значительную роль в «омузыкаливании музыкального». Сам же механизм устойчив и проявляет себя с завидным постоянством, реализуя свои семантические возможности в тексте благодаря феномену мигрирующей интонационной формулы, оперирующей чаще к области вербального сознания – сфере представлений.

В структуре сознания и мышления *представления* занимают особое, пограничное положение между уровнями ощущений и восприятий как ступенями чувственной конкретности и областью мышления в понятиях, что обеспечивает свободный «перевод» из чувственно-конкретной области в сферу интеллекта. В то же время, представления служат базой и структурной основой организации других элементарных психических процессов, к примеру, включаются в механизм апперцепции. Существенен и не менее важный процесс синтеза представлений – их соотношение друг с другом по принципу тождества и контраста. В этом смысле можно принять во внима-

ние некоторые высказывания, в частности, А. Швейцера о том, что творческая работа мышления и восприятия носит комплексный характер: «Во всяком подлинно художественном восприятии принимают участие все чувства. Не менее важно и то, что художественная мысль и образные языки культуры – это единый язык: «Искусство в себе – не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены» [14, с. 327].

2. Взаимодействие мигрирующих интонационных формул с контекстом музыкальной темы

Включаясь в контекст музыкальной темы, мигрирующие интонационные формулы активно участвуют в создании музыкального образа. 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. Этот процесс художественно-образного мышления может быть обобщён путём наблюдения над рядом семантических ситуаций, где составляющие их компоненты будут постоянными: 1) знак-мигрирующая формула, 2) контекст, 3) музыкальный образ.

Ситуация 1.

Формирование первичных значений

Подобная ситуация часто возникает внутри музыкальной темы в случае, когда при переносе интонационной формулы её *прямые внетекстовые значения не меняются*. 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 пасторалях, лирических диалогах-сценах «кавалер-дама» и т. п. Например, в финале I действия «Волшебной флейты» Моцарта фанфарные обороты связаны с появлением свиты Зарастро и его триумфальной колесницы, в инструментальных пьесах Д. Тюрка «Охотничьи рога и эхо» и У. 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 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. Влияние контекста в этом случае может быть минимальным и обычно соответствует природе знака. Основным носителем значений, таким образом, является именно интонационная формула. Отношения интонационной формулы и темы при этом, как правило, организуются на основе *принципа соответствия прямых значений знака художественной установке текста*.

В целом первый тип знаковой ситуации можно выразить схемой «Знак 1 + Контекст 1 = Образ 1», которая имеет следующие характеристики:

1. В композиторском тексте используются интонационные формулы из фонда «общеупотребительной» интонационной лексики, сформированной за его пределами.

2. Знак вводится в текст в его прямом значении и соответствует контексту.

3. Перенос знака в текст имеет следствием формирование прямой семантической связи «знак – музыкальный образ».

4. Влияние контекста в знаковой ситуации 1 является слабым, инвариантные же качества структуры и семантики знака, напротив, выражены сильно. Таким образом, знак сохраняет присущее ему прямое значение.

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 идёт, прежде всего, о влиянии незнакомых элементов, расположенных по отношению к знаку внешне, (мы называем их «регуляторами»). В качестве внешних регуляторов выступают, как правило, темп, динамика, артикуляция, ладово-гармонические решения и т. д. В результате их воздействия семантические фигуры приобретают фактически новый, противоположный прямым и первичным художественным значениям смысл. Эти наблюдения были показаны нами на примерах анализа многих фрагментов из музыкальных произведений разных стилей¹⁰.

Для семантической 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, всё-таки в чём-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 как вида искусства в целом.

Ситуация 2 и механизм её образования может иметь следующие характеристики:

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

2. «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 в процессе миграции знака в другие тексты. Знак 2, возникший в предыдущей ситуации, попадает в очередной новый контекст (Контекст 3). Эта ситуация фиксирует и очередную стадию миграции формул, и процесс образования вторичных значений. Её схема выглядит следующим образом: «Знак 2 + Контекст 3 = Образ 3».

Иллюстрацией подобной связи являются многочисленные примеры, в которых анализируются постоянные связи знака с регуляторами противоположного наклонения: например, «знак *corni-allegro*» или «знак *corni-adagio*». В ситуации 2 они первоначально направлялись лишь на подавление прямых значений сигнала. Но образовавшиеся таким способом знаки, благодаря многочисленным повторам, приобрели статус кочующих образов с новыми, вторичными значениями.

Если в ситуациях 1 и 2 знак и контекст выстраивали 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. Этот процесс означает активное включение в механизм преобразования стереотипов связи знаковых и незнаковых элементов текста. Оказывается возможным проследить модификации смысла в различных знаковых структурах в зависимости от контекста. К примеру, знак *corni* обнаруживает способность менять своё значение в весьма широком диапазоне (вплоть до противоположного). Перемещаясь из области героического в сферу лирики, выступая как знак пасторальной идиллии, мирной природы, он символизирует идею культа дружбы и любви как идеала человеческих отношений, 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 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.

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. Часто в музыкальных произведениях, связанных с поэтическим текстом или литературной основой, складываются ситуации несовпадения символа 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 приобретали переносное вторичное значение благодаря замене словесных значений абстрактными понятиями: слова «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 формируются 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 или нескольких 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 (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 иного 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 создаётся 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 этой ситуации существенным является следующее.

Поскольку знак актуализирует некоторые представления, взаимодействие знаков ведёт 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 ёмкую художественную информацию о явлении и служить весьма гибкой совершенной моделью связи между интонационной лексикой и музыкальным образом.

Описанными выше ситуациями процесс преобразования и аддитивных отношений интонационных формул не ограничивается. Он углубляется и постепенно разветвляется. Всё более утрачивается семантическая связь с первоисточником, интонационные

формулы превращаются в синтаксические элементы и грамматические конструкции, знаковая сущность которых постепенно утрачивается. Формируется определенная логика этапов функционирования подобных связей в музыке. Их можно обобщённо представить в виде четырёх 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 результате девальвации (от долгого употребления) и «стирания» первичных и вторичных значений и обретения общемюзькальной выразительности;

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

Таким образом, 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 образуется один из важнейших и постоянных механизмов музыкального мышления – связь «мигрирующей интонационной формулы» с образом-представлением. В результате их взаимодействия рождается уникальный художественный образ музыкальной темы – важнейшего содержательного сегмента музыкального произведения в музыке многих жанров и стилей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее см. об этом, к примеру: Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. – С. 3–16; Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. Российской науч.-практ. конф. (2000, 4-5 декабря, Москва) / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. – М.; Уфа, 2002. – С. 84–101; Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики (на примере пьес детского фортепианного репертуара): дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010.

Теория музыкальных эмоций в контексте музыки как вида искусства представлена в книге В. Н. Холоповой «Музыкальные эмоции» (М., 2010).

² Подробно см. об этом в работах Е. Орловой, Т. Черденченко [9; 10; 11].

³ К проблеме устойчивых мигрирующих звукокомплексов неоднократно обращались также Д. Кук, Я. Йиранек, Б. Сабольчи [17; 18; 19]. Сабольчи ограничился наблюдениями над несколькими мигрирующими интонациями (*die Wanderthemen*),

Кук отнёс описания к области ладово-интонационных стереотипов и сосредоточился на выявлении роли в них звукоядрной основы, Йиранек построил концепцию «входящих и исходящих» элементов текста, основываясь на логических рассуждениях, почти не привлекая музыкальный материал.

⁴ Теоретическая концепция изложена в изданиях: Л. Н. Шаймухаметова «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [12], «Семантический анализ музыкальной темы» [13].

⁵ Разработку этого вопроса см. подробно: Асфандьярова А. И. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных, Уфимский гос. институт искусств. – М., 1999. – Вып. 156; Она же. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2003.

⁶ Описание формул содержится также во многих изданиях трудов сотрудников Лаборатории музыкальной семантики Уфимской гос. академии искусств. См. Каталог электронной библиотеки ЛМС: www.lab-ms.narod.ru.

⁷ Список источников, разумеется, неполон и ограничен наиболее очевидными явлениями, в связи с которыми образуются мигрирующие интонационные формулы.

⁸ Основные структурные варианты сигнальных формул и их текстовые модификации, связанные с изменением и расширением смыслового диапазона, подробно описаны в книге «Семантический анализ музыкальной темы» [13, с. 124–138]. Подробная характеристика групп интонаций с закреплённым значением содержится в главе II исследования «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [12, с. 60–152].

О разных видах формул см. также в статьях авторов сб. статей «Музыкальный текст и исполнитель» (Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004).

⁹ Мы различаем понятия «риторические приёмы» и «риторические фигуры». Последние относятся к области мигрирующих интонационных формул с закреплённым значением.

¹⁰ См. указ. изд.: [12; 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. – М., 1974.
2. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Сов. музыка. – 1980. – № 10. – С. 99–109.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация // Избранные труды. Т. 5. – М., 1957.
6. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. – М., 1978.
7. Михайлов М. К. Стиль в музыке. – Л., 1981.
8. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. – Л., 1990.
9. Орлова Е. М. Исследование Б. Асафьева «Интонация»: вступит. ст. к кн. 2 «Музыкальная форма как процесс» // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. – М., 1957.
10. Орлова Е. М. Работа Б. Асафьева над теорией интонации // Интонация и музыкальный образ: сб. статей. – М., 1965.
11. Чердниченко Т. В. Терминологическая система Асафьева // Музыкальное искусство и наука. – М., 1978. – Вып. 3.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.
13. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.
14. Швейцер А. И.-С. Бах. – М., 1965.
15. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. 1. – М., 1908.
16. Bukofzer M. Allegori in Baroque Music // Journal of the Werburg Institute, 1939-40, vol. 3.1.
17. Cooke D. Language of Music. – L.; N.Y., 1959.
18. Jiranek J. Zu Qrundfragen der musiksemiotik. – Berlin, 1985.
19. Szabolcsi B. Bausteine zu eine geschichte der melodie. – Budapest, 1959.

Шаймухаметова Людмила Николаевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки,
зав. Лабораторией музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

