

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



УДК
781.65:786.2

Р. М. БАЙКИЕВА

*Лаборатория музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова*

О СЕМИОТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Музыкознание и исполнительство давно решают проблему постижения тайны смысловой организации музыкального произведения, содержания художественного образа, авторского замысла. При этом аксиоматичным стало положение о вариативной множественности содержания, о его принципиальной субъективности, о широком диапазоне интерпретаций. Не случайно деятельность, направленная на выявление содержания музыки, определяется понятием интерпретации¹, однако первичный *композиторский* и вторичные *исполнительские* тексты не идентичны. На пути движения содержания от композитора к слушателю в процессе его многогранной интерпретации возникает множество проблем. Теория интерпретации по-прежнему среди них — одна из наиболее сложных, поскольку решение её напрямую зависит от определения закономерностей смысловой организации первоначального — композиторского — текста и методов его анализа.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОЗНАНИЯ

В оценке содержательной стороны теоретическая и исполнительская мысль единодушны в позиции, во многом детерминированной эмпирическим, чувственно-интуитивным опытом, субъективными факторами, определяемыми особенностями индивидуально-личностного порядка. В результате музыкознание и исполнительская практика неизбежно обнаруживают направленность на *крупную индивидуальность* (в данном случае интерпретация преподносится как искусство, как некое художе-

ственное достижение) и *фетишизацию врождённых способностей*, что, в свою очередь, приводит к нежелательным в условиях неуклонно расширяющегося процесса массового обучения музыке последствиям. Декларативно наделяя музыку как вид искусства, в числе прочих, гносеологической и коммуникативной функциями [30], музыкальная наука не обеспечивает в полной мере реализацию этих функций по отношению к человеку, постигающему «азы» музыкальной деятельности — отсутствует выход на уровень технологии взаимодействия с текстом музыкального произведения. Так, постулируемый в исполнительстве приоритет художественно-образного начала по сравнению с техническим (в связи с чем достаточно вспомнить известный нейгаузовский лозунг «догнать и перегнать Баха!») на деле, однако, оборачивается преобладанием интуитивного, когда глубокий имманентный смысл музыкального произведения подменяется «содержанием восприятия слушателя, либо служит ничему не обязывающим, часто безответственным поводом к свободным художественным ассоциациям из области общечеловеческой культуры и смежных искусств» [40, с. 85]. Есть много свидетельств того, как крупные исполнители, обладая богатым воображением и ярким даром ассоциативных представлений, в своей работе прибегали к образным сравнениям, а иногда и к сюжетному истолкованию музыкальных произведений. Причём, иные музыканты открыто и убежденно высказывали свою трактовку сочинений (А. Г. Рубинштейн, А. Корто, Г. Г. Нейгауз, М. В. Юдина), другие

избегали вербального декларирования своей интерпретации (В. В. Софроницкий, С. Т. Рихтер), ограничиваясь так называемой «рабочей гипотезой» (К. Н. Игумнов). Обычно в ней условно фиксировалось некое словесное содержание, возникшее в воображении артиста². Более того, до сих пор считается, что художественное содержание, в отличие от исполнительской техники, доступной «сознательному анализу и категориальному описанию», «в огромной мере связано со сферой бессознательного психического и подвластно творческой интуиции, внезапному озарению, инсайту» [11, с. 33]. А поскольку отсутствуют чёткие представления о системе исполнительского анализа художественного содержания, преобладает ориентация на технологическую сторону исполнения³, при которой, как отмечал Г. М. Коган, от ученика требуют «прежде всего „корректности“, точности и лишь потом, во вторую очередь, выразительности исполнения; первое — обязательно, второе — только желательно» [18, с. 78]. Причём (парадокс!), несмотря на известные достижения в исполнительстве (особенно на международном уровне), «помогать ученикам»⁴ до сих пор не научились, и «...музыканты-внуки работают, как работали их деды и прадеды, работают, как кустари, словно и не было опыта многих поколений, который должен повысить коэффициент полезного действия и сократить путь исканий» [31, с. 4]. Относительно педагогики, таким образом, можно утверждать, что, выдвигая проблему постижения содержания как основную для исполнителя, она на деле отсекает ученика от деятельности по выявлению этого содержания (ему остаётся полностью доверяться и подчиняться своему педагогу)⁵. В результате самый массовый участник музыкальной коммуникации устраняется от непосредственного контакта с музыкальным текстом — между ними всегда стоит фигура педагога, редактора, издателя⁶. Эмоционально-интуитивная сфера пока воспринимается как одна из определяющих основ исполнительского дарования [26, с. 24], поэтому приоритет отдаётся тем, кому «дано знать» [29, с. 34], музыкальные данные при этом представляются как некая изначальная «способность вкладывать: вкладывать в музыку собственное её понимание и чувство» при наличии «ключа понимания в сердце» [26, с. 26].

Обозначенная проблема затрагивает все звенья музыкальной коммуникации — как начинающих пианистов, так и профессионалов. В ряду актуальных на страницах печати регулярно обсуж-

дается тема потери критериев художественной достоверности и завершенности музыкального образа⁷. И если в 70-е годы XX века музыканты только высказывали беспокойство по поводу большого количества малосодержательных трактовок исполняемых произведений (на фоне грандиозных конкурсных завоеваний), то к 90-м годам тон публикаций стал меняться — начали вести разговор о кризисе массового исполнительства и «о герметизации серьёзного исполнительства»⁸.

В «тупииковую» ситуацию часто попадает и музыковед, который, оказавшись перед необходимостью дать вербализованную трактовку музыкального произведения, вынужден на свой лад толковать его содержание. При этом ему приходится опираться на детализированную⁹, строго регламентированную систему формально-синтаксических структур, образующих некое единство дискретных компонентов, зачастую никак не связанных между собой и принадлежащих разным уровням текста — фонетическим, грамматическим, формально-композиционным. Они лишь косвенно указывают на глубинные содержательные слои текста, поэтому, в конечном итоге, не «работают» на выявление художественного образа¹⁰. Когда же речь заходит о содержании (предполагающем некую континуальность развёртывания художественного образа во времени), аналитик ограничивается обозначением отдельных содержательных элементов, причём, процесс изучения содержательной стороны носит стихийный характер. Часто это происходит потому, что понятийный аппарат и инструментарий содержательного анализа полностью отсутствуют. В итоге, исследователь произвольно отбирает для своего анализа только некоторые, существенные и необходимые, на его взгляд, свойства («в зависимости от интерпретации сочинения анализирующим»)¹¹.

Как известно, теоретик, занимающийся рассказыванием «обо всем понемногу» (выражение Ю. Н. Холопова)¹² не может претендовать на научный подход. Интерпретируя произведение, толкуя его содержание на свой лад, музыковед не застрахован ни от излишней детализации, ни от непродуктивной описательности, зачастую оторванной от истинного, адекватного смыслу, восприятия образного строя произведения (не говоря о метафоричности и «беллетристичности» (Г. Р. Тараева) словесного языка, которые также не вызывают доверия и оборачиваются обычным популяризаторством)¹³. Теоретический анализ, который не отвечает своему назначению, обслуживает, в конечном итоге, только себя; тогда

как художественный образ, являющийся основной целью любого теоретического анализа, остаётся «вещью в себе» или обозначается частично (что также не может считаться достоверным).

Иногда история демонстрирует единичные выдающиеся примеры индивидуального творчества, основанного на сочетании «хорошего фортепианного исполнения с композиционным анализом произведения и его образными словесными характеристиками, близкими художественным» [35, с. 35]. В качестве высшего достижения мастерства, достигнутого в жанре «целостного», или «комплексного» анализа, называют опыт В. А. Цуккермана, который «канул в историю вместе с его создателем» [там же], оставшись фактом, представляющим несомненную историческую ценность¹⁴. Между тем, нельзя забывать и о том, что каждая интерпретация (закрывающая в себе *свое*, личностное, не поддающееся копированию, своеобразное понимание) в условиях массовой практики неизбежно проигрывает в качестве.

В связи с этим, закономерными представляются, с одной стороны, наблюдаемая в отношении категорий музыкального содержания «терминологическая толерантность» (М. Г. Арановский) и «наукообразность формы изложения» (Е. В. Назайкинский). С другой стороны, — использование таких ключевых для анализа содержания категорий, как герой, персонаж, образ, сюжет, автор, — в качестве метафор.

Безусловно, обращение к терминам, заимствованным из смежных искусств, и, как правило, их субъективная интерпретация в рамках того или иного контекста можно объяснить ещё и известной «открытостью» музыковедческого языка. По-видимому, данный факт демонстрирует, с одной стороны, органическую потребность к включению музыки в общий комплекс культуры, к рассмотрению её многочисленных функций и связей в обществе; с другой стороны, — широкое бытование свободных литературных аналогий, зачастую не связанных с объективной сущностью музыкальной образности (равно как и плюрализм в толковании теоретических категорий и обращение к понятиям промежуточного свойства)¹⁵, подтверждает факт отсутствия в полной мере разработанной теории музыкальной интерпретации, предполагающей создание системы специальных аналитических процедур по выявлению обозначенных категорий как смысловых структур музыкального текста, поскольку только «по степени употребления понятия, по удельному весу в нём метафорического значения мож-

но судить об уровне состояния теории данного предмета, научно-теоретической разработанности представления об объекте»¹⁶. Становится очевидным, что ни музыковедение, ни исполнительство не в состоянии автономно найти адекватное решение проблем, связанных с постижением содержания первоначального авторского текста и выработкой его категориального аппарата. Педагоги, теоретики и практики исполнительства единогласно признают, что «методы традиционного музыковедения исчерпали себя; нужны новые точки отсчёта, новый инструментарий, чтобы понять и объяснить сам феномен [музыкального содержания. — Р. Б.]»¹⁷. Необходимой точкой отсчёта стала интонационная теория Б. В. Асафьева, актуализированная сформировавшимся к концу XX века новым взглядом на музыку как часть коммуникативной системы мировой культуры и закономерным усилением внимания музыковедов к сравнительному изучению средств музыки и речи¹⁸. Интонационная теория Асафьева провозгласила музыку «искусством интонируемого смысла» [5, с. 260], а музыкальную интонацию феноменом невербального мышления¹⁹, в связи с чем, к изучению музыки стали применять систему уровней, аналогичную вербальному языку: фонетика, грамматика, синтаксис, семантика. Причём семиотическая составляющая теоретического знания оказалась тем звеном, которое осуществило необходимую связь теории и практики (музыковедения и исполнительской деятельности)²⁰ и «подняло» отношения «текст — исполнитель» на качественно иной уровень понимания музыкального смысла, приближающий к авторскому замыслу.

Новые подходы к музыке как части коммуникативной системы мировой культуры, как «вторичной моделирующей системе» (Ю. М. Лотман), организованной по универсальным текстообразующим законам (действующим во всех видах искусства и, в конечном счете, обеспечивающим бытование любого художественного явления)²¹, потребовали интегрированного взаимодействия музыкальной науки с целым комплексом гуманитарных дисциплин (семиотикой, лингвистикой, аксиологией, эстетикой, культурологией, социологией, психологией) и выработки научного мышления, отличного от прежнего и по масштабу, и по качеству²².

На сегодняшний день в вопросах постижения смысловой организации художественного текста наиболее разработан семиотический подход, конкретизированный в фундаментальных работах

крупнейших лингвистов XX века (В. Я. Пропп, А. А. Потебня, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман) и вызвавший к жизни тенденцию рассмотрения музыки через триаду «язык — речь — мышление» (которая и ныне до конца не исчерпала своих теоретических и практических возможностей и требует дальнейшей конкретизации). Семиотический подход рассматривает музыкальное произведение как сложное семиотическое образование — «смысловую партитуру»²³ (Л. Н. Шаймухаметова), а музыку — как своеобразную речь, имеющую тенденцию к образованию устойчивых интонационных оборотов с конкретной предметной и ситуативной этимологией, круг которых постоянно обновляется и пополняется. Устойчивые интонационные обороты с конкретной предметной и ситуативной этимологией (семантические фигуры), играя роль «интонационного словаря эпохи» (Б. В. Асафьев), несут в музыке понятийное начало, сообщают ассоциативным связям необходимые предметность и достоверность. Данные стереотипные образования приобретают статус смысловых структур (обрастают значениями и начинают обнаруживать свойства межтекстовой миграции) только в условиях осуществления контекстных связей, когда начинают включаться в механизм текстопорождения [3, с. 45, 66].

На этой объективно действующей закономерности музыкального языка базируется концепция «мигрирующей интонационной формулы» (практической семантики), выдвинутой руководителем проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики, профессором Л. Н. Шаймухаметовой. На базе Лаборатории с 2001 года осуществляется деятельность, направленная на формирование традиций творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом на основе технологии семантического анализа, что позволяет говорить о создании научной школы²⁴.

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ»
В РАЗРАБОТКАХ ПРОБЛЕМНОЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
ЛАБОРАТОРИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

В монографиях Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» (1998) и «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» (1999) [38; 40], послуживших обоснованием концепции и её дальнейшей разработки внутри научной школы, были выявлены и систематизированы постоянные источники формирования значений

(образующие слой общераспространенной лексики), обозначены механизмы контекстных преобразований *прямых* и *переносных* значений (первичных и вторичных) и разработана *технология семантического анализа*. Они обеспечивают расшифровку смысловых структур музыкального текста и раскрывают многие тайны смысловой организации музыкального произведения. В число описанных Л. Н. Шаймухаметовой интонационных образований, квалифицируемых М. Г. Арановским как формулы с естественно-конвенциональной и символической семантикой [3, с. 68—69], вошли звуковые сигналы, речь, движения и пластика в элементах музыкальной речи, музыкальные инструменты, бытовая музыка и музыкально-риторические фигуры.

Однако методология семантического анализа не только «вооружает» знанием первичных языковых единиц (типовых лексем), семантический анализ обеспечивает видение музыкального текста как сложного политекстового структурного образования, целостного высказывания на музыкальном языке, располагающем собственной лексикографией²⁵, каркас которой во многом создается *семантическими фигурами*. Техника семантического анализа, таким образом, демонстрирует своего рода «разрешающую способность» объективного (а, следовательно, и научного, не только метафорического) видения содержания музыкального произведения, связи художественного образа с действительностью, и сообщает процессу художественного восприятия произведения искусства необходимую целостность.

Анализ интонационно-лексического состава темы (именно в теме протекают семантические процессы) позволяет 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. Они формализуются так же, как и наполняющие текст грамматические элементы, а, следовательно, могут подвергаться специальному анализу и расшифровке свёрнутой в знаки информации. В этом случае ставится конкретная задача объяснения связи темы с музыкальным образом путём определения: 1) интонационно-лексического состава музыкальной темы; 2) сюжетно-ситуативных знаков в музыкальной теме. За этой процедурой следует объяснение художественного результата взаимодействия интонаций с закреплёнными значениями в контексте музыкальной темы. Подобным образом включённая в

интерпретирующую деятельность информация даёт возможность в короткое время овладеть интонационным словарём большинства классических стилей²⁶.

Итак, согласно концепции, принятой в Лаборатории музыкальной семантики, музыкальное произведение обладает сложной структурой, в которой нотная запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию, поэтому необходимо уметь расшифровывать лексикографию музыкального текста²⁷. Причём музыкальный текст является воплощением известной политекстовой ситуации — «текст в тексте»²⁸. Данное обстоятельство даёт возможность выявлять и учитывать в музыкальном тексте *авторский* (композиторский, или *urtext*) текст и бесконечное множество текстов *исполнительских* (поскольку каждый акт интерпретации, как известно, неповторимо вариативен). По замечанию М. Г. Арановского, «... бесконечность интерпретаций свидетельствует о бесконечности процесса познания музыкального текста» [3, с. 8]. Семантический анализ позволяет выявлять в музыкальном тексте также «письменную» и «устную» модификации исполнительского текста, какими являются, соответственно, «редакторский текст»²⁹ и «акустический текст».

Указанная разрешающая способность семантического анализа к исследованию текстообразующих процессов в музыке открывает перед исследователем безграничные возможности также для творческого взаимодействия с исторически сложившимися типами клавирного музыкального текста — барочным, классическим, романтическим (вплоть до XX века). Расшифровка текста с точки зрения семантического анализа, таким образом, развивает традицию, альтернативную традиции работы с текстом на основе фонетики, грамматики и синтаксиса.

Образную систему композитора нельзя интерпретировать только на основе грамматики и формальных структур — последние не составляют существа интертекстуальности как семантической категории, демонстрирующей способность каждой эпохи «говорить от своего имени». На композиционном уровне семантическую функцию выполняют более крупные сегменты текста — *смысловые структуры* (синтагмы), ориентирующие восприятие на определение границ и смысловых рамок в развёртывании содержания. В связи с этим актуальность получает расшифровка таких смыслообразующих структур, как *герой, персонаж, образ, сюжет, диалог (музыкальный диалог),*

монолог, сцена (танцевальная сцена), ситуативные знаки, картина, пластика, жест, орнамент. В то же время благодаря семантическому анализу многие смысловые структуры, считавшиеся ранее нейтральными, «безликими» — общие формы движения или басса-остинатные темы — обнаружили сложные и разнообразные семантические процессы. Так, в диссертации И. В. Алексеевой «Тематизм басса-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко» (2002) и одноимённой монографии [1], а также в докторской диссертации (2006), выполненных в Лаборатории музыкальной семантики, были опровергнуты устоявшиеся представления о «застылости» и «неподвижности» басса-остинатной темы, показана неоднородность её лексического состава и превращение в орнамент и клише общих форм движения. В статье Л. Н. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)» и в главе 2 книги Л. Н. Шаймухаметовой и Н. Г. Селиванец «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти», показана роль общих форм движения (ОФД) в образно-предметном воплощении физического мира и в изображении различных видов механических движений.

В клавирных барочных и классических текстах (по существу чисто клавирными не являющихся) широко распространены образы музыкальных инструментов — органа, лютни, флейты, а также многие другие *quasi*-оркестровые и *quasi*-импровизационные семантические ситуации, позволяющие обнаруживать «музыку в музыке» («жанр в жанре»). Более того, клавирная музыка барокко наполнена смысловыми структурами, репрезентирующими «реплики» оркестровых инструментов в их диалоге с ансамблем (*continuo*) или общей оркестровой массой (*tutti*), причём, диалогические структуры репрезентируются двумя устойчивыми грамматико-синтаксическими модификациями — вертикальной и горизонтальной оппозициями. В статье Л. Н. Шаймухаметовой «Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.» [32, с. 16–54], в диссертациях А. И. Асфандьяровой [6], П. В. Кириченко [17], Н. М. Кузнецовой [22] были исследованы и описаны (помимо лексикографии наиболее часто встречающихся «ключевых» интонаций барокко) ситуативные знаки неклавирного происхождения, репрезентирующие разнообразные диалогические модели. В статье Е. В. Гордеевой «Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в

клавирных пьесах „Французских сюит“ И.-С. Баха» показаны «кочующие» сюжетно-ситуативные знаки *музыкального диалога*, встречающиеся в трёхголосной фактуре старинных танцевальных сюит (кстати, трёхголосная фактура сюит является таковой лишь с точки зрения линейной графики) [13].

Семантические наблюдения за классическими текстами XVIII века, осуществлённые в исследованиях А. И. Асфандьяровой [6], П. В. Кириченко помогли выявить новые возможности модификаций сюжетов-образов музицирования эпохи — не только диалогические структуры (воспроизводящие сцены музицирования), но и свёрнутые в знаки — *театральный* и *пластический* — диалоги. Такие основания для анализа дают, например, многие сонаты и концерты Моцарта, которые демонстрируют театральный принцип построения текста. Границами развёртывания действия здесь служат диалоги персонажей комических опер XVIII века (в том числе, и самого Моцарта), а смысловыми рамками развёртывания сюжета — сцены и мизансцены с их участием [10; 36].

Семантический анализ мигрирующих интонационных формул позволил А. И. Асфандьяровой на основе метода семантического анализа исследовать *образы пасторали* в инструментальной теме классической сонаты, представленные в сонатах Й. Гайдна целым комплексом семантических структур различной этимологии: *галантная фигура* (знак пластического происхождения), *знак пасторали* (параллелизм секст и терций) — символ дуэта двух свирелей (пастух и пастушка), различные смысловые и структурные модификации *роговых сигналов*, *фигура томления* (нисходящее хроматическое украшение каданса), бурдонный бас. Их сочетания рождают эффекты различного рода пасторалей — *сельской, меланхолической, созерцательной, драматической* и др., эквивалентных пасторали из области литературы, живописи [6].

Семиотический подход, рассматривая содержательную сферу музыкального произведения как особым образом организованное пространственно-временное структурное образование, позволяет вплотную подойти к исследованию категорий, репрезентирующих человека в музыкальном содержании. Первым эту проблему поставил В. В. Медушевский в статье «Человек в зеркале интонационной формы» (1980) [25]. О способах изображения Человека в музыке писал М. Г. Арановский [2; 4], образу Автора в музыкальном содержании посвятила свои исследования Л. П. Казанцева [15;

16]. И несмотря на то, что человека удалось обозначить интонационно не только как «биологически конкретное существо», но и как «социально-конкретную личность» [25, с. 43], до сих пор эта художественная категория в музыкальном тексте не исследована и нуждается в структурном описании и определении. *Автор, герой (персонаж), лирический герой* конститутивно принадлежат структуре содержания любого произведения, вполне конкретные, лексически и структурно различаемые; при этом, конечно, являются не только субъектами переживания (как традиционно представляется), но и субъектами действия (речевого в том числе). Автора и Героя нельзя обнаружить и учесть в результате формально-синтаксического анализа (музыкальное содержание «сокрыто» для традиционных средств анализа), но они определённо выявляются в ходе семантического анализа и обнаруживают себя как смысловые структуры музыкального текста. Как и предметный мир, Герой репрезентируется в тексте интонационными формулами с устойчивым значением (*ключевыми интонациями*)³⁰, вызывающими конкретные предметно-образные семантические представления и образующими в интонационной лексике музыкального произведения слой первичных значений. Они выполняют в тексте изобразительную либо предметно-информирующую функцию (как уже говорилось выше, обозначают какое-то явление, действие, предмет, состояние, образ искусства). И поскольку данные смысловые структуры несут в себе исходные, устойчивые и постоянно действующие (коренные) значения означаемого³¹, их можно использовать в качестве атрибутивных характеристик в анализе героя и персонажа в музыкальном тексте, сравнимого, к примеру, с ролевой лирикой в поэзии [19].

Отдельная группа работ Лаборатории посвящена разработке содержания пьес детского фортепианного репертуара. Музыкальный текст детского репертуара наглядно демонстрирует семантические свойства особого рода: с одной стороны, он обладает повышенной плотностью общераспространённой лексики, что позволяет говорить об определённой семантической стабильности музыки. С другой стороны, наряду с типовой лексикой, осуществляется активное расширение индивидуальной композиторской лексики. Одновременно наблюдается сознательная ориентация на реконструкцию элементов стиля прошлой эпохи, когда лексема воспринимается как «стилевой знак» (явление полистилистики), обслуживающий метафорическое

мышление автора. При этом конкретизирующую (уточняющую, наводящую) функцию выполняет заголовок [10]). Помимо этого, значительно расширяется образный строй пьес детского фортепианного репертуара (главным образом, за счёт субъектной организации текста, предполагающей целую систему разных голосов), начиная с альтернативных автору героев, воплощающих человека (включая все основные возрастные категории), и заканчивая известными сказочными (и не только) персонажами, репрезентирующими антропоморфные существа.

Практически все пьесы детского фортепианного репертуара поддаются семантической расшивке, поскольку «насыщенный раствор» мигрирующей интонационной лексики только уплотняет семантический слой музыки и ещё больше делает его „говорящим“ [3, с. 335]. Описанию интонационной лексики в содержании произведений детского фортепианного репертуара посвятила свою диссертацию Д. И. Баязитова [9]. В статье Р. М. Байкиевой «Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара» [7] в результате семантического анализа выявляются «скрытые» герои, сюжетно-ситуативные знаки, семантические фигуры и их структурные границы, что, в свою очередь, создало предпосылки для постановки конкретных режиссёрских задач осмысленного интонирования, лишённого стилистических искажений.

Особое внимание в Лаборатории уделяется исследованию смысловой организации старинного клавирного уртекста барокко, что открывает широкие возможности с точки зрения новых форм взаимодействия с ним исполнителя. Разработки в области *практической семантики* по созданию технологий интенсивного обучения и творческого взаимодействия исполнителя с барочным текстом показали, что специфика старинного уртекста организует предпосылки к возрождению традиций «устной» речи, которые, как известно, широко культивировались в бытовой музыке Германии XVII—XVIII вв. Специфика такого текста мало учитывается в исполнительстве и совсем не берётся во внимание в педагогическом процессе. Вместе с тем старинный уртекст представляет собой редуцированную, «свёрнутую» в знак партитуру и предполагает обязательное дальнейшее развёртывание на основе специальных, принятых в практике бытового музицирования приёмов преобразования. Композиционные приёмы, зафиксированные И.-С. Бахом в инструктивных сочинениях для клавира

(«Инвенции», «Нотные тетради», пьесы для клавира, предназначенные для домашнего музицирования), служат «школой свободного музицирования» для пианиста-исполнителя, работающего над переизложением текста в процессе вариантных преобразований. Последнее осуществляется путём развёртывания клавира в *quasi*-партитуру в условиях ансамблевого музицирования [22; 27, с. 584—593; 37; 42].

Возможно, возрождение практики нетрадиционных форм ансамблевого музицирования, предполагающих развёртывание уртекста в смысловую партитуру, сделает реальной ситуацию, при которой, по словам Л. А. Баренбойма, — «„исполнительское“ и „композиторское“ начала в музыкальной педагогике», наконец, сольются «друг с другом в нерасторжимой целостности» [8, с. 226].

Лаборатория является и учебным центром, на базе которого преподаватели начального звена осуществляют переподготовку. Слушатели авторских курсов ФПК получили в своё распоряжение целую серию методических разработок, где каждая брошюра посвящена отдельной теме: например, методические разработки А. И. Асфандьяровой «Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна» (2001), «О способах воплощения менуэта в фортепианных сонатах Гайдна» (2002), П. В. Кириченко «Интонационные этюды в классе общего фортепиано» (2001), «Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко» (2002), Н. М. Кузнецовой «Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.-С. Баха в классе общего фортепиано» (2001) и др.

Итак, семантический анализ представляет собой вполне конкретную аналитическую процедуру, включающую: технику семантического анализа, терминологический аппарат, системные описания семантических фигур и механизмы их преобразований. Безусловно, настоящая статья не может дать полную картину деятельности Лаборатории музыкальной семантики и рассказать обо всех аспектах её работы. Однако, освещение даже некоторых, на наш взгляд, ключевых сторон, даёт возможность сделать вывод о том, что метод семантического анализа, активно разрабатываемый в Лаборатории, обнаруживает свойства универсального характера действия: он раскрывает многие тайны смысловой организации музыкального произведения; обеспечивает режиссуру исполнительского текста, отвечающую стилистическим параметрам; открыва-

ет широкие возможности для творческого взаимодействия исполнителя любого ранга с различными типами музыкального текста (традиционные репертуарные подходы здесь не «работают»); позволяет подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у студентов и учащихся необходимые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики, музыкального словаря разных эпох и стилей,

навыки грамотной работы с музыкальным текстом, что, в свою очередь, даёт повод вести речь о создании новых технологий интенсивного обучения. Таким образом, семантический метод способен исследовать музыкальное произведение как художественный феномен, функционирующий в культуре, и показать морфологическое родство музыки и других видов искусства с такой степенью наглядности, которая пока недоступна никакому иному методу анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: Исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2005.
2. Арановский М. Г. Заметки о творчестве // Советская музыка. — 1981. — № 9. — С. 16–22.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М., 1998.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки. — Л., 1979.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. — М., 1957. — С. 163–276.
6. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2007.
7. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2. — С. 203–209.
8. Баренбойм Л. А. «Догнать и перегнать Баха?» // Баренбойм Л. А. За полвека. Очерки. Статьи. Материалы. — Л., 1989. — С. 223–228.
9. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2008.
10. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2. — С. 210–213.
11. Берляничик М. М. К проблеме раскрытия художественно-образной содержательности музыки в исполнительстве // Художественный образ в исполнительском искусстве. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: межвуз. сб. ст. / ред.-сост. А. А. Глазунов. — Магнитогорск, 2004. — С. 22–36.
12. Вопросы музыкального содержания: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. — М., 1996. — Вып. 136.
13. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2. — С. 198–202.
14. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129.
15. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.
16. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. — М., 1995.
17. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII—XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.
18. Коган Г. М. О работе музыканта-педагога. Основные принципы // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / ред.-сост. В. А. Натансон. — М., 1979. — Вып. 1. — С. 71–85.
19. Корман Б. О. Лирика Некрасова. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Ижевск, 1978.
20. Копчевский Н. А. «Музыка жива мыслью...» // Советская музыка. — 1972. — № 10. — С. 94–96.
21. Кузнецова Н. М. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.-С. Баха в классе общего фортепиано: методическая разработка. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2001. — (В помощь слушателям ФПК).

22. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.
23. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). — СПб., 2004.
24. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 2005. — С. 13–285.
25. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. — 1980. — № 9. — С. 39–48.
26. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительство как культурологический феномен: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2002.
27. Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005.
28. Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004.
29. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — Изд. 4-е. — М.: Музыка, 1982.
30. Раппопорт С. Х. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное: сб. ст. / сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт. — М., 1980. — С. 63–102.
31. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М., 2004.
32. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.
33. Тараева Г. Р. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе // Советская музыка. — 1982. — № 7. — С. 63–68.
34. Теплов Б. М. К. Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста: из бесед с психологами // Психология и психофизиология индивидуальных различий. — М.; Воронеж, 2004. — С. 132–214.
35. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 34–41.
36. Шаймухаметова Л. Н. Диалоги-этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.). — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. — (В помощь слушателям ФПК).
37. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано: учеб. пособие. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.
38. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. — М., 1999.
39. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонация как семантическая структура и её преобразование в контексте музыкальной темы // Вопросы поэтики и семантики: сб. тр. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — М., 1998. — Вып. 144. — С. 53–75.
40. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.
41. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова / МГК им. П. И. Чайковского. — М.; Уфа, 2002. — С. 84–101.
42. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как отмечает В. В. Медушевский, «термины „интерпретация“, „интерпретировать“ и их латинские источники (interpretatio, interpretator) восходят к слову „interpres“, которое только во вторую очередь означает „толкователь“, „объяснитель“, „комментатор“, а в первую — „посредник“, „вестник“, „прорицатель“» [14, с. 3–16].

² Однако, следует помнить, что музыкальный образ не может быть сведён только к вербализуемым незвуковым

представлениям, хотя бы в силу того, что незвуковое ассоциативное видение нецелостно, хотя определённым образом и даёт направление исполнительскому замыслу («Этим мы пытаемся немножко приблизить музыку к реальной жизни. Без таких представлений о реальной жизни мы ничего конкретного, ясного в области искусства не создадим», — отмечал К. Н. Игумнов [34, с. 168]). Необходимую целостность обеспечивает чувственное переживание музыки, однако и оно недостаточно без логического ком-

понента, который, тем не менее, также ограничивается техническими и формально-композиционными моментами.

³ Хотя образ исполнителя, не отдающего себе никакого отчёта в художественных средствах, и тем самым обрекающего себя, по словам В. А. Цуккермана, «на воспроизведение музыки „вслепую“» сегодня уже не актуален (см.: Цуккерман В. А. Теория музыки и воспитание исполнителя // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Сов. композитор, 1970. — С. 361).

⁴ Еще К. Н. Игумнов в беседе с психологами сетовал на неспособность старой педагогики «помогать ученикам»: «Считали, что крупные пианисты выходят как-то чудом, а помогать ученикам не умели» [34, с. 154].

⁵ Педагог же, опираясь на авторитарный метод (показ и эмоциональное «внушение» [20, с. 95]), заведомо ограничивает возможности ученика, что неизбежно приводит к «натаскиванию» („дрессировке“) или исполнению по принципу: „играю что выходит“ [29, с. 21]. Недостатки педагогики, однако, хорошо камуфлируются и находят своё оправдание в представлениях о том, что всякое исполнение обладает некоторыми чертами художественности, а значит, имеет право на существование, поскольку любой исполнитель способен продемонстрировать слушателям симультанный музыкальный исполнительский образ. В связи с этим возникает аналогия с распространённой трактовкой содержания в искусстве: «В искусстве содержание только художественно, а художественность всегда содержательна. И отделить одно от другого невозможно. По существу это равнозначные понятия» (см.: Рунин Б. М. Информация и художественность // Художественное восприятие / под ред. Б. С. Мейлаха. — Л.: Наука, 1971. — С. 128).

⁶ Более того, сами авторы (которые, как известно, далеко не всегда могут предвидеть будущую «самостоятельную жизнь» своих творений) исполнительскими указаниями превращали музыкальный текст «в подробнейший „путеводитель“ по произведению» (см.: Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988. — С. 27).

⁷ К обсуждению данной проблемы, многогранно обнаруживающей себя, музыканты возвращаются с регулярным постоянством. Так, многими крупными педагогами высказывалась тревога по поводу так называемого «безобразья» на концертной эстраде. В связи с этим, достаточно вспомнить дискуссию, развернувшуюся на страницах «Советской музыки» в ответ на статью Г. М. Цыпина «Проблемы, от которых не уйти» (1979, № 8, 10). А. Г. Скавронский, в частности, обращал внимание на отсутствие в трактовках многих исполнителей серьёзного, режиссёрского подхода к созданию концепции любого произведения и, тем более, значительного. «Вносить ... на сцену полуфабрикат Сонаты *b moll*, — отмечал он, — неэтично и даже безнравственно» (№ 10, с. 60). Об отсутствии элементарной грамотности в овладении текстом, когда вместо «100 процентов себя» мы слышим у молодого исполнителя 40—50 процентов его педагога», заявлял И. М. Жуков (Жуков И. М. Продолжая разговор // Советская музыка. — 1972. — № 10. — С. 92—94).

⁸ См., к примеру: Гаккель Л. Е. Миражи исполнительства // Музыкальная академия. — 1998. — № 3, 4. — С. 222—226.

⁹ По замечанию Л. А. Мазеля, музыковедение выработало разветвлённую систему, превосходящую по детализованности теории все другие виды искусства (см.: Ма-

зель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М., 1965. — С. 226).

¹⁰ По замечанию В. В. Медушевского, накопленные в музыковедении сведения «являют собой продукт совершенно неусвояемый», что создает «избыток практически нереализуемого, „не работающего“ знания» (см.: Медушевский В. В. Потребности музыкальной культуры и воспитания // Советская музыка. — 1979. — № 5. — С. 17). В связи с этим, по-видимому, не оправдали себя и такие «наклонения» (А. В. Малинковская) анализа музыкального произведения, как «исполнительский» и «методический» («педагогический»), явившиеся попыткой синтезировать исполнительскую вербализованную трактовку содержания с «целостным» анализом выразительных средств, в котором исполнителю не легко ориентироваться — в них «тонет даже теоретик» (см.: Медушевский В. В. Потребности музыкальной культуры и воспитания...).

¹¹ Мазель Л. А. Концепция Асафьева и целостный анализ // Советская музыка. — 1987. — № 3. — С. 76—82.

¹² См.: Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. — 1985. — Вып. 6. — С. 130—151.

¹³ В. В. Медушевский обозначил данный жанр музыковедческого анализа как «художественная музыковедческая интерпретация» (см.: Медушевский В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре // Советская музыка. — 1977. — № 12. — С. 84).

¹⁴ В связи с этим достаточно вспомнить памятные для поколения музыковедов Московской консерватории лекции Виктора Абрамовича, посвящённые Сонате Листа *h moll* (см. об этом: Васина-Гроссман В. А. Артистизм анализа // Советская музыка. — 1985. — № 11. — С. 102—103). К сожалению, как отмечает В. Н. Холопова, «в учебниковой публикации образцы „целостного анализа“, увы, теряют свою прелесть, поскольку отсутствует живая личность автора» (см.: [27, с. 35]).

¹⁵ Имеются в виду категории, не обеспеченные конкретными аналитическими технологиями, проверенными в условиях практической деятельности и подтвердившими свою продуктивность и жизнеспособность.

¹⁶ Тараева Г. Р. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка. Обзорная информация. — М., 1988. — Вып. 1. — С. 8.

¹⁷ Тараева Г. Р. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. — Ростов н/Д: Ростовская гос. консерватория, 2006. — С. 46—71.

¹⁸ См.: Тараева Г. Р. Проблемы теории музыкальной семантики // Музыка. Обзорная информация. — М., 1988. — Вып. 2.

¹⁹ Как отмечает Л. Н. Шаймухаметова, «в работах Асафьева, в сущности, впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина» [39, с. 53].

²⁰ Описанный выше опыт Цуккермана является, по-видимому, свидетельством неизбежности движения музыковедения к прикладному типу исследования — вербальная

интерпретация должна иметь своей целью создание исполнительского сценария.

²¹ Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129. — С. 7—40.

²² О необходимости и возможности рассматривать музыкальное искусство в зеркале смежных наук, об освоения музыковедением «высшего, синтетического стиля мышления» как наиболее рационального и продуктивного в современных условиях см., к примеру: Медушевский В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре...; Он же. Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов // Советская музыка. — 1979. — № 5. — С. 16—26; Назайкинский Е. В. Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин // Советская музыка. — 1982. — № 2. — С. 64—72; Казанцева Л., Кадцын Л. [12]; Тараева Г. [33]; Холопова В. [35]; Шаймухаметова Л. [39].

²³ Здесь и далее курсивом выделены термины, принятые в Лаборатории музыкальной семантики.

²⁴ Работа Лаборатории достаточно целостно представлена в следующих последних изданиях и диссертационных работах: «Музыкальный текст и исполнитель» (2004); «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (2005) [27; 28]; [1; 6; 9; 17; 22]. Полную информацию об изданиях Лаборатории с 2001 по 2006 годы можно получить в справочно-библиографическом указателе «Лаборатория музыкальной семантики» (2004), где аннотированы все издания, выпущенные за первые 5 лет.

²⁵ Понятие музыкальной лексики обосновал М. Г. Арановский. Он же обозначил проблему лексической формы интертекстуальности и формирование музыкальной лексикологии как научной области [3, с. 66—69]. Кроме того, М. Г. Арановский указал на необходимость рассмотрения проблемы музыкальной лексики в историко-культурном аспекте, поскольку «механизм лексической интертекстуальности действует на основе чисто интуитивного выбора, под сказанного совокупностью таких факторов, как стиль, традиция, жанр, память, сеть ассоциативных связей и т.д.» [там же, с. 73].

²⁶ О технологии семантического анализа подробно см.: Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы [40]; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя [27, с. 3—16; 28, с. 229—242];

Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста и практическая работа исполнителя // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. — Ростов н/Д, 2006. — С. 319—332.

²⁷ М. Г. Арановский дифференцировал понятия «нотного» и «музыкального» текста и дал дефиницию музыкального текста. См.: [3].

²⁸ Любой художественный текст как самостоятельная структура является одновременно частью Текста культуры. См. об этом: [23; 24].

²⁹ Традиционно в редакторе, в первую очередь, видели интерпретатора, который помимо узкотехнических указаний предлагает и исполнительские, касающиеся темповых, динамических и артикуляционных характеристик. В этой связи достаточно вспомнить многочисленные редакции сонат Бетховена. Большая часть из них явилась воплощением опыта выдающихся исполнителей, интерпретаторов сонатного творчества великого композитора. Безусловно, редакции такого рода, как, впрочем, и редакции композиторов-инструменталистов создаются «с учётом собственных достижений как виртуоза» (С. Е. Фейнберг). Кроме того, представляя продукт своего времени, редакции неизбежно носят преходящий характер и нуждаются в пересмотре.

³⁰ Термин «ключевая интонация», обозначающий мигрирующие из текста в текст семантические фигуры — устойчивые обороты с закреплённым значением, принят в Лаборатории музыкальной семантики УГАИ как наиболее подходящий для адаптации семантических представлений начинающих исполнителей об интонационной лексике.

³¹ В процессе моделирования мира художественного произведения автор специально отбирает только значимые для данной структуры элементы и признаки (другие, менее значимые элементы и признаки, не учитываются как «как бы» не существующие). Не следует забывать и о другом универсальном текстообразующем принципе — метонимии, основанном, как известно, на описании части вместо целого. Человек, помещённый в художественный мир, не может быть простым набором каких-то признаков.

Байкиева Римма Масгутовна

научный сотрудник, соискатель
Лаборатории музыкальной семантики,
старший преподаватель кафедры
специального фортепиано
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

