

Байкиева Римма Масгутовна
Лаборатория музыкальной семантики
Уфимской государственной
академии искусств

ОБРАЗЫ РЕЧИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Как известно, любое произведение искусства является антропоцентричным по своей сути, поскольку, как отмечал Ю.М.Лотман, создается “людьми и для людей” [7, с. 231]. Оно всегда имеет целью моделирование человека в разных его проявлениях. И превосходство музыки по сравнению с другими искусствами в этом смысле неоспоримо. Более того, секрет ее органичности как раз и заключается “в принципиальной антропоморфности всех видов интонации: за ней всегда стоит человек” [8, с. 44]. Между тем, *автор, герой (персонаж)*, эти важные и необходимые категории поэтики, репрезентирующие человека в мире художественного произведения, в музыке до сих пор трактуются метафорически как некие безымянные данности, присутствующие в музыкальном содержании исключительно в состояниях, изоморфных психической жизни человека, в связи с чем понятие героя встречается преимущественно с определением “лирический”¹. Более того, категории автора и лирического героя часто отождествляются. С лирическим героем связывается и проблема стилевой интонации (“субъективная интонационность”). Иными словами, о герое произведения как художественной структурной категории в музыкальной науке говорить пока не приходится.

В самом деле, за музыкой сохраняется преимущественное право отражать эмоционально-психическую сферу человека². Анализируя соотношение между музыкальными жанрами и классическим разделением поэзии на роды – эпос, лирику и драму, М.Г.Арановский пишет: “Из всех трех родов музыке

конститутивно присущ только один – лирика. Музыка – это всегда лирика, ибо всегда отношение” [2, с. 19]. Между тем, всеохватность лирики в музыке вовсе не исключает внутренних дифференциаций. При сохранении лирического начала музыка способна не только выйти в область немusикальских реалий, но и моделировать собственными средствами свойства эпоса и драмы. Эти возможности музыки обеспечиваются, в первую очередь, семантической “пластичностью звука” (М.Г.Арановский) и структурными свойствами самого музыкального содержания. Современное состояние науки, в частности, концепция практической семантики и разработанная Л.Н.Шаймухаметовой технология семантического анализа [9; 10; 11; 12], позволяют “проникнуть в тайны смысловой организации произведения, проанализировать его семантику и содержательную структуру” [11, с. 320]. Семиотический подход рассматривает содержательную сферу музыкального произведения как сложно организованное пространственно-временное структурное образование, что, в свою очередь, позволяет вплотную подойти к исследованию категорий, репрезентирующих человека в музыкальном содержании, тем самым преодолеть субъектный синкретизм в отношении автора и героя, господствовавший долгое время в музыке. *Автор* и *герой* конститутивно принадлежат структуре содержания любого произведения, при этом, конечно, являются не только субъектами *переживания*, но и субъектами *действия*, а, следовательно, и носителями речи.

Автора и героя нельзя обнаружить и учесть в результате формально-синтаксического анализа (музыкальное содержание “сокрыто” для традиционных средств анализа), но они выявляются в ходе семантического анализа смысловых структур музыкального текста. Автор и герой реализуются в тексте как два языковых сознания, две речевые манеры.

В связи с вышесказанным, предметом нашего внимания будут образы речи, довольно широко и разнообразно представленные в музыкальном содержании пьес детского фортепианного репертуара с точки зрения

этимологии первичных значений [9, с. 77-86]. Данный факт закономерен – образам речи предается ведущее значение. Интонационные формулы, связанные с речевыми прообразами и репрезентирующие носителей речи, среди прочих источников (сигналы, кинетика, музыкальные инструменты, явления внешнего мира, бытовая музицирующая среда, композиторские тексты) [9, с. 63], квалифицируются как *внемusикальные* и *звуковые*. Кроме того, помимо внемusикальных источников, в состав музыкальной лексики речевой этимологии необходимо включить и элементы *musикальной риторики*. Вместе с тем, детская музыка по охвату образов превосходит во многом музыку “для взрослых”. (В этом смысле ситуация с детской музыкой напоминает ситуацию с детской поэзией³). Поэтому в музыкальном содержании пьес для детей, многоголосном, по своей сути (в виду перманентной необходимости переводить план повествования с “внешнего” на “внутренний” и наоборот не только с точки зрения выстраивания пространственно-временных координат, но еще и с точки зрения сопоставления двух планов, двух миров – “взрослого” и “ребенка”), важно различать *субъекты сознания* (тех, чье сознание выражено в тексте) и *субъекты речи* (тех, кому приписан текст) [6]. По результатам наблюдений за музыкальным материалом, в художественном произведении различаются как субъекты сознания следующие категории поэтики: 1) *автор-повествователь*, который видит и знает больше своего героя, поскольку формирует целое героя [6]; 2) *автор-рассказчик* (рассказ ведется от третьего или первого лица); 3) *лирический герой*; 4) *герой (персонаж)*, действующий в рамках отведенной ему автором “за кадром” роли. Анализ детских фортепианных пьес также показал, что заголовок принимает активное участие в субъектном атрибутировании музыкального содержания – он обозначает место действия, ситуацию, называет героя (персонажа), содержит рефлексию оценочного характера, причем, в оценке всегда присутствует точка зрения либо взрослого, либо ребенка. Таким образом, коммуникативная ситуация, заключенная в содержании музыкальных пьес, требует для своей реализации

различные формы речевых высказываний: *повествовательная речь*, *несобственно прямая речь* (речь от автора или речь от первого лица); *монологическая речь* - высказывание лирического героя, изображенное в форме *монолога*; *прямая речь* героя или персонажа (главного действующего лица). Кроме того, в тексте часто используется *диалогическая речь*, представленная *диалогом* (или полилогом). Каждая из указанных речевых форм высказывания содержит внутренние различия в зависимости от особенностей коммуникативной ситуации, которая, в свою очередь, связана, с одной стороны, с пространственно-временными характеристиками (в горах, на лошадке, перед сном, ночью на реке), образом действия, состоянием (прогулка, скользя по льду, тяжело шагая, в припрыжку, размышление, мечты, в разлуке, жалоба, обида); с другой стороны, диктуется изображенными константными характерами (сиротка, болтушка, весельчак, попрыгунья, забияка, ябедник, плакса, злюка, резвушка). Диалоги, к примеру, подразделяются на “конфликтные” (ссора, спор, дразнилка) и “диалоги согласия” (просьба, встреча, разговор, беседа, прощание, переключка, два приятеля).

Труднее всего поддаются дифференциации несобственно прямая речь автора и монолог лирического героя. Тем не менее, их можно атрибутировать. Речь от третьего лица и речь от первого лица - несобственно прямая речь, как известно, иницируются частичной персонификацией автора-рассказчика, причем первая форма отличается большей нейтральностью тона и лексических средств. Что касается речи от первого лица, то, как показывают наблюдения, речевые высказывания данной формы в детских пьесах реализуются в смешанных конструкциях – речевое высказывание “о герое” обязательно переходит к диалогической ситуации (общий план и крупный план). При этом, тот, кто рассказывает, отъединяется лексическими средствами от того, о ком рассказывает (хотя сохраняется единство в эмоциональном отношении). (Пьеса В.Витлина “Моя мама”, о

которой будет идти речь ниже, является примером несобственно прямой речи, переходящей в диалог).

В некоторых случаях (например, в “Раздумье” А.Флярковского демонстрирует данный пример) тот, кто “рассказывает” может совпадать с лирическим героем в том, что говорит и думает за него. Между тем, автор-рассказчик и лирический герой различаются существенным образом, причем различие это обнаруживается двояко: в одном случае, в структуре содержания, помимо речевого высказывания (несобственно прямая речь), наличествуют ситуативные признаки; во втором случае, речь лирического героя отличается резкой характерностью эмоционально-психологического склада. [6, с. 48]. Среди большого количества лирических высказываний от третьего лица есть много монологов-раздумий, разворачивающихся у колыбели и сопровождаемых ходьбой. Помимо медитативных, музыкальным средствам доступны любые состояния человеческой психики, начиная с грез, мечтаний и заканчивая монологом драматическим (“Жалоба” А.Гречанинова).

Из вышесказанного следует, что самым активным, с точки зрения речевых форм, является, конечно же, автор - он является одновременно носителем точки зрения (взгляд “извне”), формирует ракурс видения, планы. Что касается лексического компонента, то в авторской речи, помимо лексики речевой этимологии (речь от первого и третьего лица), обязательным является обозначение ситуативных признаков (поясняет конкретную психологическую, бытовую и иную ситуацию) и эмоционально-психологическая оценка, реакция на происходящее (отношение). Автора довольно сложно атрибутировать и полностью полагаться на заголовок в этом смысле не приходится (на что обращает внимание Л.П.Казанцева) [5]. Обнаружить его в структуре музыкального содержания помогает семантический анализ. Наиболее скрыт бывает автор-повествователь, степень скрытости автора-повествователя различна. Между тем, он прямо обнаруживает себя в высказываниях (его лексика резко отличается от

прочей), помещенных в начале и в конце текста. Его же оценка (как уже отмечалось) присутствует часто в словесном компоненте музыкального текста – заголовке. Так, например, в пьесе С.Стемпневского “Каприз” после лирического “ламентизированного” монолога героя в последних четырех тактах кадансового оборота, изложенного аккордами на *pianissimo*, дается прямая оценка автора.

Лексика речевой этимологии, используемая в прямой речи героев, сильно отличается от авторской (героя необходимо сразу точно обозначить): традиционно используются краткие стереотипные интонации типа возгласов, междометий; интонационные образования, “имитирующие речевое клише – лексико-интонационные обороты, характерные для того или иного типа высказывания” [9, с. 78]. Беря во внимание тот факт, что в детской музыке превалируют образы детской речи, можно утверждать, что музыкальные эквиваленты речевой интонации, встречающиеся в фортепианных пьесах для детей, приближаются ко вполне определенному типу высказывания – интонационным образованиям, имитирующим речевые клише, а именно – типичные интонации *скороговорки*. В связи с этим, коммуникативные ситуации, моделируемые при помощи данных лексико-интонационных оборотов (диалоги, прямая речь), носят вполне определенный характер, и напрямую зависят от способа присутствия человека в тексте (причем, носитель речи обязательно конкретизируется в заголовке). В одних пьесах ключевые интонации скороговорки репрезентируют героев в диалогической ситуации (или полилогической), причем, для усиления артикуляционного эффекта реплики часто отграничиваются и ритмически (за счет акцентировки), и метрически (включая переменную метрику и “остинатную пятидольность”). При этом широко используются пространственные параметры, которые реализуются темброво-динамическими средствами⁴: “Спор”, “Разговор мальчика и девочки”, “Волнующая история” (Р.Леденев), “Веселый разговор” (С.Шагиахметова), “Болтушки” (Т.Корганов), “Говорухи” (Ю.Савельев), “Ссора” (Э.Тырманд), “Разговор” (М.Черемухин),

“Две смешные тетеньки поссорились” (А.Хачатурян). В других - герои показаны в прямой речи (крупный план), при этом текстовые клише преобразуются в знаковую формулу – имитацию *смеха*. Например, в пьесе “Весельчак” (К.Лонгшамп-Друшкевич) изображается мужской смех (нисходящая хроматическая последовательность плотных четвертей в унисон на *forte* в нижнем регистре). В пьесе “Хохотушки” (Ф.Рыбицкий) дается два варианта текстовых клише – скороговорка (общий план) и смех в прямой речи (крупный план). Причем, на этот раз смех принадлежит девочкам (острые стаккатированные хроматические нисходящие последовательности мажорных трезвучий в верхнем регистре, возникающие неожиданно на *forte*). Через прямую речь показывается крупный план (точка зрения). Заголовок “Весельчак”, “Хохотушки” прямо указывает на носителя речи. В пьесе “Шутка” В.Витлина в вводе прямой речи (крупного плана – дружный смех героев) предшествует рассказ от первого лица “о герое”.

В случаях, когда субъектом речи является автор-повествователь, описанные лексико-интонационные обороты используются только для обозначения коммуникативной ситуации (ритмические оstinatные конструкции косвенным образом напоминают ситуацию) и включаются в план повествования, который дается в горизонтальной оппозиции с прямой речью – крупным планом: “Хохотушки”, “Весельчак”, “Две смешные тетеньки поссорились” (А.Хачатурян). На их фоне (в вертикальной оппозиции) также может разворачиваться коммуникативная ситуация: в пьесе А.Хачатуряна представлены и вертикальные оппозиции, и горизонтальные (крики спорящих в кульминации пьесы).

В перечисленных примерах с определенной долей условности демонстрируется звукоимитация, которая одновременно изображает и эмоции. Следует отметить, что узнавание этих речевых стереотипов осуществляется не только за счет звукоизобразительности – указанные речевые формы давно известны, поскольку в свое время откристаллизовались в вокальном речитативе. Актуализация речитатива, обращение к нему как

репрезентанту человека в музыкальном тексте, продиктовано еще его способностью “переводить” из одного плана действия в другой, в данном случае, из “внутреннего” действия во “внешнее” (к изображению эмоции), что является важным при формировании точки зрения. Кроме того, возвращение речитатива в инструментальный жанр неминуемо меняет его первоначальную семантику в сторону обрастания новыми значениями, что обуславливает его дальнейшую жизнь в виде детской лексики.

В качестве атрибутивных характеристик человека в музыкальном тексте давно сложились стереотипы речи, в которых (как и в вышеуказанных), при сохранении внешнего акустического подобия, изображается эмоциональное состояние иного свойства. Так, например, статус мигрирующих интонационных формул при сохранении устойчивых текстовых значений давно приобрели интонации *просьбы, мольбы, плача* (они имеют нисходящую направленность и состоят из нешироких интервалов). Семиотический механизм их формирования также связан с коммуникативной ситуацией. Однако, обладая более широким спектром действия (в силу своей эмотивной составляющей, обусловленной звуковысотностью), они, в отличие от интонации скороговорки, обслуживают не только диалогические ситуации с включением прямой речи, но и другие более сложные с точки зрения структуры целого конструкции. Как показывают наблюдения, интонации *просьбы, мольбы, плача* (особенно интонация нисходящей малой секунды) широко используются в лексикографии детских пьес и являются принадлежностью всех субъектов речи, присутствующих в содержательной структуре художественного текста.

В качестве примера, демонстрирующего прямую речь героя-кузнеца (крупный план) можно предложить пьесу А.Сарауэра “Дядюшка Лоренц”. В этой миниатюре структурные составляющие обозначены с предельной ясностью (тт. 1-8, 13-16 - общий план, тт. 9-12 - крупный план). В начале пьесы изображается процесс работы – мы слышим удары кузнечного молота (пример №1). Ситуативному признаку противопоставлена выразительная

мелодия песни Кузнеца, которая отличается, в первую очередь, ритмическим рисунком и более широким диапазоном (тт. 9-12). В непритязательном напеве народного характера можно обнаружить обобщенные сведения о характере, возрасте и национальной принадлежности героя.

Пример №1

А.Сарауэр “Дядюшка Лоренц”



Но “рассказ” может вестись и от лица, находящегося непосредственно в тексте (*“внутренняя” точка зрения*). Рассказчик как бы выдает себя за автора (чужое слово уподобляется авторскому, при этом не имеет явных признаков прямой речи). В этом случае герой будет даваться в описании “рассказчика”, “его глазами”, то есть на его языке (лексике). “Рассказ от первого лица” (о данной форме высказывания, несобственно прямой речи, говорилось выше) предполагает косвенное присутствие героя в тексте. Это так называемый “рассказ о герое”.

В детской музыке есть немало примеров “рассказа о герое”, данных не только от лица Взрослого, но и Ребенка (известно, что многие детские поэты, в частности, А.Л.Барто, С.Я.Маршак, С.В.Михалков, которым удавалось воспроизводить детскую речь, в основном писали стихи от первого лица). Семантический анализ смысловых структур текста пьесы “Моя мама” В.Витлина (пример № 2) показал, что Мама в первых четырех тактах обозначена только косвенным образом (выразительные интонации пластической этимологии в виде коротких реплик в нижней строке), с точки зрения Ребенка, чей “рассказ” о Маме дается в верхней строке (мелодия напоминает детскую песенку). Причем, если в первых 4-х тактах представлен

рассказ Ребенка о Маме (общий план), то в следующих 4-х тактах рассказ переходит в диалог - Ребенок и Мама даны в диалогической ситуации (крупный план). Личное местоимение (*моя*), присутствующее в заголовке, свидетельствует о намерении композитора использовать точку зрения того, от чьего лица ведется “рассказ”⁵. Таким образом, пьеса “Моя мама” В.Витлина является также примером сложно организованного текста, в котором авторская точка зрения “скользит” с одного плана на другой: сначала дается “внутренняя точка зрения” (общий план), затем (в диалоге) “внешняя точка зрения” (крупный план). В случаях, демонстрирующих подобное комбинированное сочетание планов с драматическим принципом показа героя, по-видимому, следует говорить о каком-то принципе синтетического свойства, сравнимого, например, с ролевой лирикой в поэзии [6].



Как следует из представленных примеров, в содержании фортепианных детских пьес представлены различные по форме речевые высказывания: повествовательная речь от автора, несобственно прямая речь (речь от автора (третьего лица) или речь от первого лица); монологическая речь; прямая речь героя или персонажа (главного действующего лица). Иными словами, все субъекты речи в музыкальном содержании имеют свою форму высказывания. Важно выявлять и различать их. Постичь секреты речевой организации

музыкального текста поможет семантический анализ, азы которого необходимо начинать постигать с первых шагов обучения музыке. Пьесы детского репертуара в этом смысле являются не только источником значений, о которых до сих пор многие только догадывались, но также красноречивым доказательством того, что автор, герой и лирический герой в музыкальном тексте – понятия конкретные и вполне различимые.

Литература

1. Алексеева И.В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: Исследование. Уфа, 2005.
2. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб.статей. Вып. 6. М., 1987. С. 5-44.
3. Асфандьярова А.И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й.Гайдна: Исследование. Уфа, 2007.
4. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
5. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М., 1998.
6. Корман Б.О. Лирика Некрасова. Изд. 2-е, переработ. и дополненное. Ижевск, 1978.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 2005. С. 13-285.
8. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980, № 9. С. 39-48.
9. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

10. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель / Отв. редактор-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004. С. 3-16.
11. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкального текста и практическая работа исполнителя // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сборник науч. статей. Ростов н/Д., 2006. С. 319-332.
12. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.

Примечания

¹ См., к примеру: Петров А.Н. Лирический сюжет в инструментальной музыке // Советская музыка. 1985, № 9. С. 39-48; Чернова Т.Ю. Лирика – род музыкальной организации (На примере анализа Прелюдии си-минор С.Рахманинова) // Проблемы музыкознания (по материалам кандидатских диссертаций). Вып. 1. М., 1975. С. 83-97; Шаймухаметова Л.Н, Зиляева Г. Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э.Денисова “Страдания юности” // Смысловые структуры в музыкальном тексте. Вып. 150. М., 1998. С. 67-77.

² “Чувства, - отмечал Б.М.Теплов, - являются наиболее прямым и непосредственным содержанием музыки”. См. об этом: Теплов Б.М. О музыкальном переживании // Психология и психофизиология индивидуальных различий. Избранные психологические труды / Под ред. М.Г.Ярошевского. М. – Воронеж, 2004. С. 104-131.

³ В детской поэзии всегда ставился вопрос о том, что “... для детского поэта рамки познания действительности не суживаются, как думают некоторые, а, наоборот, расширяются. Ведь к знанию жизни ему необходимо прибавить еще точное знание мира ребенка. Если же поэт направляет свое внимание только на события детской жизни, тогда он беден в своей жизненной правде”. См. об этом: Барто А.Л. О поэзии для детей // Собрание сочинений : В 4-х т. Т. 4. 1984. С. 239-257.

⁴ Поскольку большую важность для генетического источника, имеющего конкретную звуковую форму, представляют, помимо социально-коммуникативного фактора, акустические и фонетические параметры человеческой речи (детской в том числе), их осуществление выглядит следующим образом: высотный диапазон, темпо-ритм, тембр, громкость, опора на естественные ладовые предпосылки – ощущение устоя и неустоя [9, с. 79].

⁵ Среди детских пьес встречается большое количество примеров, содержащих в заголовке оценку. Как правило, они предполагают наличие в содержательном слое точки зрения: “Добрая мама” А.Томази, “Трустная принцесса” В.Коровицына, “Старательная первоклассница” С.Халаимова, конечно, “Веселый крестьянин, возвращающийся с работы”, “Бедный сиротка”, “Первая утрата” Р.Шумана и мн.др. Внимательное отношение к содержанию “немузыкального программного компонента” (Л.П.Казанцева) даст правильное направление в выявлении смысловых структур музыкального текста, в частности, решить проблему “автор-герой” (точка зрения). См. о заголовке: Казанцева Л.П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и художественное образование: материалы Всерос. научно-практич. конф. – Красноярск, 2003. С. 49-57.