

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИНТОНАЦИОННЫХ ФОРМУЛ В ТЕМАТИЗМЕ СОНАТ Д.СКАРЛАТТИ

Тематизм сонат Д.Скарлатти во многих случаях отличается особой характеристичностью, позволяющей зафиксировать конкретность и определенность музыкального образа. Это дало повод исследователям, вслед за Б.Асафьевым, применять понятие "маски" по отношению к скарлаттиевским темам¹. Однако такое сравнение носило скорее метафорический оттенок и не предполагало выяснения механизмов смыслообразования. Вместе с тем, показательно то, что в тематизме сонат Д.Скарлатти часто встречаются мигрирующие формулы-интонации с закрепленным значением. Они конкретизируют музыкальное содержание, опредмечивают музыкальный образ. Тема становится при этом образно-смысловым сегментом текста, в котором фиксируются определенные смыслообразующие музыкальные интонации – так называемые “лексемы”, или знаки, которые через предметно-ассоциативные связи выявляют, помимо всего прочего, и “генетический код” произведения.

Наиболее глубокое и ясное представление об образном наполнении музыкального тематизма на сегодняшний день дает семантический метод анализа², направленный к выявлению наиболее употребительных общезначимых интонаций” (Б.Асафьев), обладающих свойствами формульности и качествами “интонационного стереотипа” (М.Арановский), мигрирующих из текста в текст и обращающих на себя особое внимание в связи с проблемой межтекстовых взаимодействий (В.Пропп, М.Бахтин, Ю.Лотман). В этой же связи в статье используются термины и понятия **знака** _как смысловой единицы художественного текста, выраженной в определенной формуле (мигрирующей интонационной формуле), которая обладает свойством инварианта; и **контекста**, то есть среды, в

¹ . См., к примеру, работы И.Окраинец [11, 12].

² О технике семантического анализа музыкальной темы см. работы Л.Шаймухаметовой [16,17,18,19].

которую попадает знак и где он функционирует в неразрывной цепочке триады: “текст-контекст-подтекст” (М.Арановский, Е.Назайкинский). Окружение его составляют как аналогичные знаковые, так и незнаковые элементы: темп, динамика, артикуляция и др.

В статье предпринята попытка показать особенности функционирования интонационной лексики знакового типа в музыкальных тем ряда сонат Д.Скарлатти, на примере которых раскрывается сложный механизм рождения внутритекстовых значений. Целью подобного анализа является описание механизма возникновения образа внутри синтаксически определенной характеристичной музыкальной темы.

Как известно, интонационная лексика образует определенную систему общеупотребительных знаков, сложившихся в дотекстовой стадии. В результате **переноса** их прямых значений, закрепленных в музыкальной практике за определенными интонационными стереотипами, в контекст музыкальной темы, они (знаки) организуют свою жизнедеятельность через образную связь с предметным внешним миром. В сонатах Д.Скарлатти можно отметить две группы интонационных формул, встречающихся наиболее часто.

Первая – интонационные формулы с закрепленным внетекстовым значением, представляющие лексику галантного стиля, мигрирующие из бытовой танцевальной сферы. Вторая – имитация звучаний музыкальных инструментов, выполняющих роль сюжетно-ситуативных знаков.

Так, в Сонате № 89 (см. пример № 1) мы можем наблюдать использование лексики галантного стиля. Это галантные фигуры: мягкие секундовые задержания – “женские окончания” танцевальных реверансов³. Еще одна разновидность галантных фигур – “этикетная формула баса” – соответствует описанному в литературе характерному движению – мужскому реверансу “салют и поклон кавалера” – в Сонатах № 83, 167, 124 и др. (см. пример № 2). Очевидно, что в этих

³ Здесь и далее нумерация сонат дана по венгерскому изданию двухсот сонат Д.Скарлатти – urtext в 4-х томах: Budapest, 1977–1979.

интонационных формулах присутствует изобразительный момент, так как в них отражается пластика танцевальных движений – реверансов, шагов, поклонов, приседаний. Характерной особенностью подобных знаковых структур является то, что знаковым элементом выступают сами формы этикета, в данном случае – реверанс⁴.

Второй вид формул с закрепленными значениями знакомит с интонационными стереотипами, основанными в своем происхождении на имитации звучаний музыкальных инструментов. Фортепианная фактура ассимилирует выразительные и технические возможности тех или иных из них и “свертывает” их в интонационные стереотипы-клише характерных тембров.

В одном случае эта семантика нацелена на воплощение образов пастушеской пасторали и идиллии, а также сюжетов и сцен “музицирования в музыке”. Например, в Сонатах № 129 и № 173 используется семантический прием имитации флейтовых наигрышей, которые вызывают сюжетные представления об атрибутах буколической поэзии – “знаке-образе” пастушеских свирелей, ставших символом любви (см. примеры № 3, 4).

“Знак бурдона” часто используемый в сонатах (см., к примеру, № 59, 91), неизменно вызывает ассоциации со звучанием волынки – ситуативным знаком “места действия” в сюжете сельской идиллии (см. примеры № 5, 6).

В сонатах показаны наигрыши-имитации инструментов, в частности, лютни (№55) и гитары (№64) с характерной арпеджированной формой изложения фактуры и при особом аккордово-гармоническом решении в Сонате № 64 (мерцание чередующихся гармоний VI и D в миноре – см. примеры № 7, 8).

Эта интонационная лексика, с закрепленным за ней определенным типом фактуры, также происходит из практики бытового инструментального музицирования. Она показательна как явление семантизации особых “импровизационных формул-клише” [Е.Назайкинский – 12, с.129].

⁴ Исследованию этого вопроса посвящены труды ряда авторов (см. 3, 18, а также статью Л.Шаймухаметовой в настоящем сборнике).

Протоинтонация такого клише (см. Сонату № 62 – пример № 9) – имитация “скрипичной настройки”. Она представляет собой особую звуковую структуру – движение по звукам перфектной вертикали. Последовательное звучание чередующихся “пустых” квинт и кварт создает фонический эффект струнной настройки. Характеристичность данной “настраивающей” интонации позволяет ей выполнять знаковую функцию, благодаря заложенному в ней качеству интонационного стереотипа. Семантическая специфика такой формулы в том, что она служит **изображением** определенных действий, прототипом которых является некая бытовая жанровая ситуация с характерными для нее формами общения. "Настраивающая" формула-фигура семантически закрепляется в профессиональной музыке, имея за пределами музыкального текста обобщенные сюжетно-коммуникативные значения. Данная интонационная формула используется у Д.Скарлатти, как правило, в жанровом контексте жиги и становится знаковым элементом жанра.

Подчеркнем, что в первом случае были представлены интонационные стереотипы пасторали и так называемого “музицирования в музыке”.

В иных случаях семантические структуры инструментального происхождения связаны с устойчивой лексикой, имеющей первичную сигнальную функцию: "фанфарность" и роговой сигнал в варианте звучания его в виде “золотого хода валторн” – знаки также ситуативного значения. Перенос сигнальных формул из бытовой сферы в музыкальную практику связан с общими представлениями о месте и характере событий. Именно ситуационная семантика на основе ассоциативных связей обнаруживает разнообразные многослойные смысловые оттенки. Важную роль в этом играют внутреннее строение фанфар, создающее определенные фонические свойства звучания, репрезентирующие тембровую характеристику через интонационную формулу. Фактурные особенности интонационных стереотипов сигнальной природы связаны с тяготением к воспроизведению пространственных эффектов, структурно и семантически закрепленных в музыкальной практике. Например, в Сонатах № 183,

19 (примеры № 10, 11) основными характеристиками фанфарных формул являются краткость интонационного звена в его движении по звукам трезвучия в соответствующей тембру-регистру тональности *C-dur*, создающих необходимые в этом случае признаки имитации тембра.

Наконец, применение в сонатах роговых сигналов типа "золотой ход валторн" (Сонаты № 22, 39, 50, 117, 169 и др.) есть не что иное, как имитация звучания двух валторн через воспроизведение последования интервалов: терция-квинта-секста. Именно оно создает особую сюжетную направленность произведения на выражение картинно-живописных образов охоты. Эта интонационная формула – "знак *corni*"⁵ – широко проникает в тематизм инструментальных сонат Д.Скарлатти (см. Сонаты № 160, 50, 22 – примеры № 12, 13, 14).

Необходимо отметить отдельно семантические ситуации, где интонационные модели даются в различном смысловом сочетании – горизонтальном и вертикальном, представляя особо яркие смысловые сцепления однородных или противоположных образов-представлений. С этой точки зрения интересны Сонаты № 133 и 148. В Сонате № 133 можно наблюдать **горизонтальную** смысловую связь **однородных** интонационных сегментов, напоминающих звучание фанфары (т.1–2) и явно имитирующих роговой сигнал (т. 7–8; пример № 15). В теме Сонаты № 148 мы видим процесс преобразования близких по смыслу, но различных по структуре интонационных формул внутри одного и того же знака *corni* – "дуэт валторн" и их "золотой ход" (см. пример № 16).

Противоположные в смысловом отношении сегменты могут быть даны в сопоставлении, причем в различных условиях, – например, в условиях не свойственного им темпа. В Сонате № 168 мы видим **горизонтальную** связь **разнородных** интонационных формул: имитации звучания фанфары и галантной

⁵ Термин "знак *corni*" применяется в статьях Л.Шаймухаметовой для обозначения комплекса интонаций, имитирующих звучание валторны. Описание их семантики и структуры см. в указанных изданиях [16,17,18].

фигуры....., отражающей, как правило, пластику танцевального реверанса (см. пример № 17). Темп *Allegrissimo*, не соответствующий им, в особенности – галантной фигуре, сближает в данном случае разные значения.

Вертикальная связь однородных по смыслу интонационных формул "знака бурдона" и пасторального элемента (ленточного голосоведения) – рождает образы сельской идиллии.

Примером сложного **вертикального** сочетания **разнородных** интонационных моделей может служить Соната № 59 (см. пример № 5), где используются несколько видов лексики: краткий сигнальный мотив "у флейты", "гудение" волынки ("знак бурдона") и ленточная структура "знака пасторали". Важное, скрепляющее общим модусом весь контекст значение в регулировке смысла интонационных моделей играет темп. Блестящая, как праздничный призыв, "флейтовая" фанфара, выражает радостное возбуждение, и волыночный бас, создающий эффект непрерывного гудения, вместе образуют эстетически неоднородное сочетание общей танцевальности и игрового веселья с грубоватой моторностью. Ведущее свойство знаков – их смысловая мобильность, полисемантичность – порождает столь яркие оригинальные смысловые движения в тексте.

Итак, интонационная формула, выполняющая семантическую функцию связи с предметным миром, активно включается в контекст музыкальной темы, участвуя в создании музыкального образа. В этом процессе решающее значение имеет взаимодействие интонационной лексики с контекстом. В сонатах Д.Скарлатти мы рассмотрим несколько типичных случаев такого взаимодействия.

Условия контекста всегда определяют смыслонаправление в развертывании интонационной формулы, помещенной в этот контекст. Взаимодействие интонационной лексики с контекстуальной средой приводит к смысловой, а в ряде случаев и к структурной ее модификации.

Смысловые модификации интонационной лексики внутри музыкальной темы возникают, как правило, при взаимодействии интонационных формул-знаков

со знаковыми свойствами темы-контекста. То есть в данном случае имеет значение “жанровая определенность” или “жанровая неопределенность” последней. Именно тема как целое, воздействуя на интонационную формулу – деталь этого целого, – вступает с ней в определенные противоречивые отношения “целого и части”, формируя новые логические связи и смысловые акценты. Причем структура интонационной формулы не меняется, но заложенный в ней первоначальный смысл подвергается значительным и глубоким модификациям. Указанное можно пронаблюдать с помощью семантического анализа тем сонат, в которых ясно видно, как одна и та же используемая интонационная формула “золотого хода валторн” попадает в различный контекст жанрово определенной темы: менуэта в одном случае (Соната № 79 – пример № 20), жиги – в другом (Соната № 50 – пример № 13). Однако в ситуации его взаимодействия с жанровым контекстом темы происходит существенное преобразование в семантике и незначительное – в структуре “золотого хода”. В первом случае в Сонате № 79 интонационная формула “знака *corni*” утрачивает заложенные в ней прямые сигнальные семантические значения, освобождаясь в контексте менуэта от обязательного для звучания “рогов” *forte*. Медленный темп, присущий менуэту как целому, преобразует формулу “знак *corni*” в направлении ее лиризации. В результате взаимодействия формулы с контекстом возникает новый художественный результат: пасторальная сцена, любовный сюжет на фоне идиллического слияния с природой (см. пример № 20) . Иначе говоря, мы наблюдаем любопытный процесс смысловой модификации лексемы: **угасание** единичного смысла первичных значений интонационной формулы в новом жанровом контексте темы.

В Сонате № 50 подчинение прямых значений интонационной формулы контексту темы не приводит к столь явному их противоречию. Призывность с присущими ей существенными признаками тембровой имитации *corni* полностью сохраняется; контекстовая среда не преобразует интонационную формулу ни структурно, ни в смысловом отношении, так как речь идет в значительной степени о совпадении смыслов. В подобных случаях взаимодействие лексики и контекста

во многом зависит от художественной (жанровой) установки текста. Доминирующая танцевальность жиги (целое), сочетаясь с образами-представлениями о знаке *corni* как о "кочующем охотничьем" сюжете (здесь он – часть общего контекста) органично соединяются в тождество двух представлений: “охота-игра + приятное развлечение на природе”. При этом прямые значения *corni* не угасают, как в примере из Сонаты № 79, но **нивелируются**, подчиняясь новому, индивидуальному для данной конкретной темы смысловому результату.

Интонационная формула в контексте **жанрово-неопределенной** темы проявляет себя значительно ярче. В ряде сонат, где тематизм не является жанрово определенным, на уровне целого доминируют незнаковые элементы, в частности, регуляторы⁶. В тексте Д.Скарлатти это, как правило, темп, лад, динамика, то есть внешние по отношению к знаку элементы текста, воздействующие на интонационную лексику и изменяющие ее смыслонаправление. Образцом подобного воздействия могут служить Сонаты № 81 и № 100 (см. примеры № 18,21). Используемая в них галантная формула реверанса в дотекстовых условиях является пластическим знаком придворных танцев, отражающих через ритуальные формы общения "любовную игру" кавалера и дамы. Испытав влияние темпа в новом конкретном тексте, галантная фигура утрачивает свою мягкость и плавность, благодаря чему возникает ее вторичное значение – скерцозность и игривость образа. Однако в других случаях происходит **актуализация** прямых значений "лексемы" за счет воздействия регуляторов на знак. Характерными в этом отношении являются темы Сонат № 183 (пример №10) и № 19 (пример № 11), где используется интонационная формула “фанфары”. Темп (Allegro) и тональность (C-dur) **актуализируют** прямые внетекстовые значения интонационной формулы и придают ей блестящую яркость фанфарного звучания.

Структурные модификации интонационных формул связаны с более серьезными преобразованиями – часто разрушением структуры, что приводит

⁶ О понятии “регуляторов” для обозначения незнаковых элементов текста, участвующих в преобразовании смысловых сегментов см. 16, с.83–102.

неизбежно к **десемантизации** формул. В темах Сонат № 169, 19, 58, 90 и других происходит процесс “стирания” инварианта интонационной формулы и превращения ее в общие формы движения. При этом первичные значения “лексемы” и ее структуры искажаются. Обычно это наблюдается в сонатах, написанных в быстрых темпах, поскольку с ними связано рождение активного звукового потока, приносящего черты моторики в музыку. Так, в Сонатах № 169 и 19 (примеры № 22, 11) мы видим, как сигнальная интонация “фанфары” в контексте темы постепенно утрачивает свои внетекстовые значения за счет дробления основных интонаций мажорного трезвучия-сигнала на не менее активные, ритмически уменьшенные вдвое гармонические фигурации. “Фанфара” как бы “растворяется” с пассажных структурах **общих форм движения**. Благодаря быстрому темпу (*Allegro*) осуществляется также и “перевод” восприятия из сферы образных представлений фанфар в моторно-двигательный ряд. Таким образом изменения отдельных параметров знака приводят к его иной смысловой интерпретации.

Подводя итоги наблюдениям за семантическими функциями интонационной формулы в темах сонат Д.Скарлатти, необходимо отметить, что ряд интонационных “лексем” с закрепленными значениями, имеющими специфическую дотекстовую семантику, активно включается в контекст сочинений, осуществляя связь с предметным миром, сюжетной тематикой и образами. Механизм этой связи основан на выборе композитором определенной семантической структуры и помещении ее в синтаксически организованную музыкальную среду, где важными факторами в жизнедеятельности избранной интонационной лексики становятся различные семантические ситуации взаимодействия знаковых и незнаковых элементов речи. Лишь в их непосредственной связи раскрывается смысл музыкального текста, как и открывается музыкальное содержание конкретного произведения.

Библиографический список

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
2. Арановский М. Интонация, знак и “новые методы” // Сов. музыка. 1980. № 10.
3. Арановский М. Речевая ситуация в драматургии оперы “Семен Котко” // Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.
4. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
5. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. 1985. № 9.
6. Волкова-Стогний И. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1986.
7. Ивановский В. Бальный танец XVI–XVIII веков. Л., 1948.
8. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М., 1993.
9. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
11. Окраинец И. Инструментализм как фактор стиля и формообразования // Сов. музыка. 1980. № 7.
12. Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994.
13. Стогний И. Инвариантность в музыке как семиотическая проблема // Музыкальный язык в контексте культуры. М., 1989.
14. Тараева Г. Проблемы музыкальной семантики. Вып. 2 // Музыка: Обзорная информация. Всесоюз. Гос. б-ка им. В.И.Ленина, 1988.
15. Холопова В. Музыка как вид искусства: В 2-х частях. М., 1990–1991.
16. Шаймухаметова Л. Некоторые возможности семантического метода в музыкальном анализе // Методология теоретического музыкознания: Анализ, критика. М., 1987.
17. Шаймухаметова Л. Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на примере творчества австро-немецких композиторов) // Музыкальный язык в контексте культуры. М., 1989.
18. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.
19. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1. Cantabile



2. Andante



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two systems. The first system has two staves: a vocal staff and a piano accompaniment staff. The vocal staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The piano accompaniment staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and sustained chords. The vocal line is a simple melody with some grace notes. The score ends with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The score consists of six measures. The first three measures show the melody and accompaniment, and the last three measures show the melody and accompaniment with a final cadence.

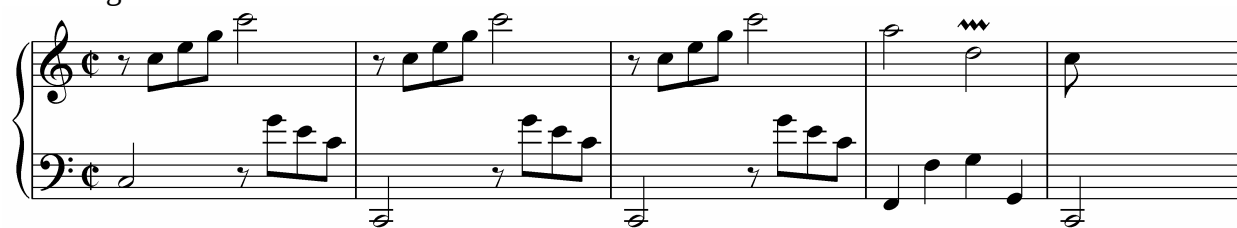
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part consists of a series of chords and single notes, while the voice part consists of a single melodic line. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of five measures. The first measure has a treble staff with a quarter rest and a bass staff with a quarter note G#4. The second measure has a treble staff with a quarter note A5 and a bass staff with a quarter note G#4. The third measure has a treble staff with a quarter note B5 and a bass staff with a quarter note G#4. The fourth measure has a treble staff with a quarter note C6 and a bass staff with a quarter note G#4. The fifth measure has a treble staff with a quarter note B5 and a bass staff with a quarter note G#4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is simple and catchy, with a repeat sign at the end.

[illegible]

10. Allegro



11. Allegro



12. Allegro

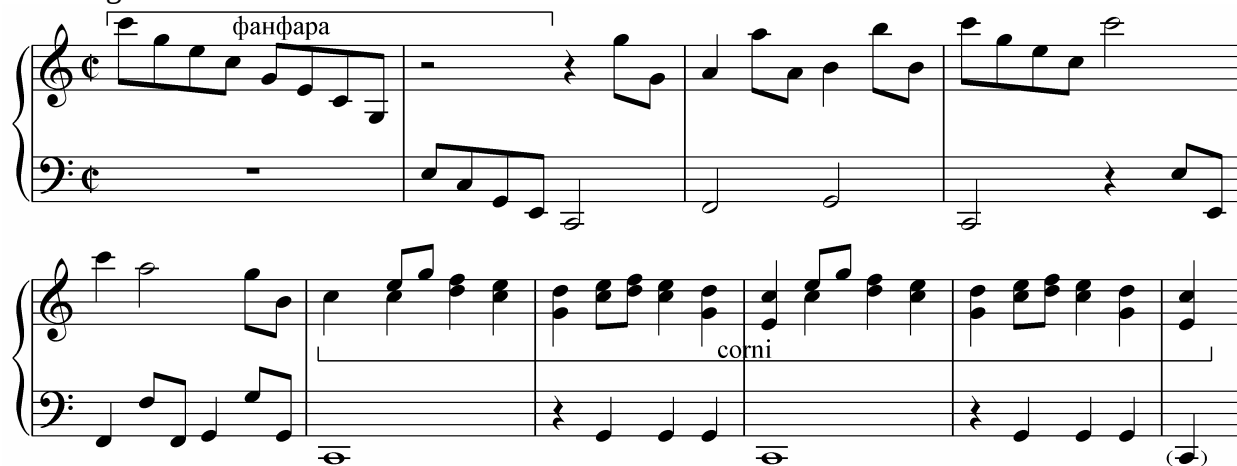
13.



14. Allegro



15. Allegro



16. Allegro



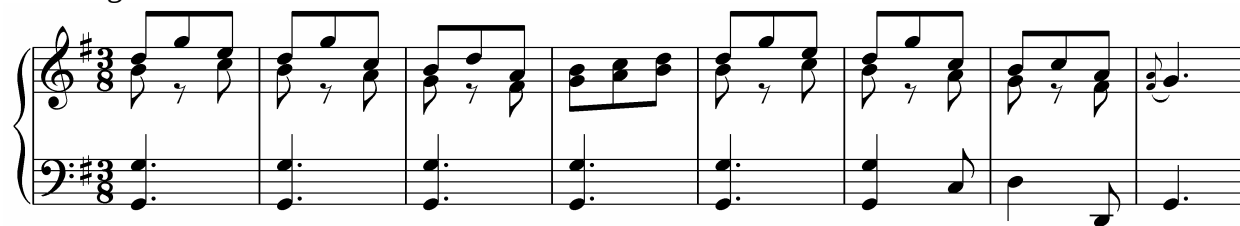
17. Allegro



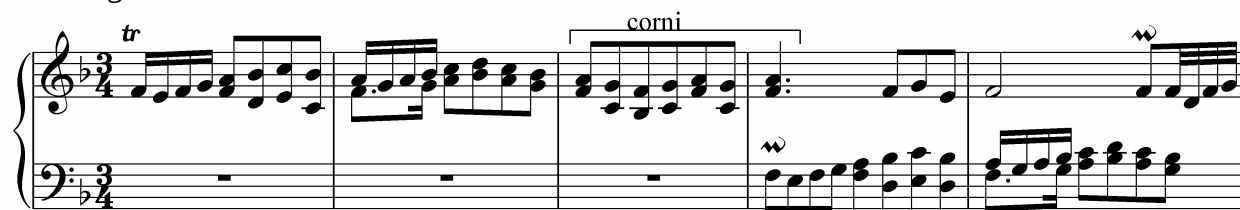
18. Allegro



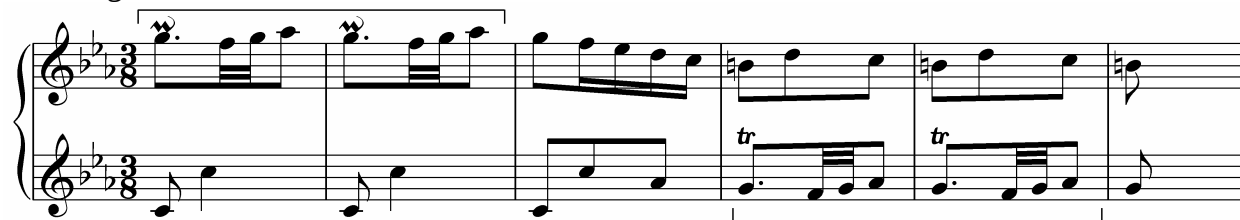
19. Allegro



20. Allegro



21. Allegro



22. Presto

