

**МИГРИРУЮЩАЯ ИНТОНАЦИЯ
КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ЕЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМЫ**

Изучение поэтики и семантики музыки остается одной из самых современных и серьезных проблем музыкознания. Исследование музыки с точки зрения психологии восприятия, теории языка и музыкально-речевой деятельности приобрело характер стойкой и постоянно развивающейся тенденции. В отечественном музыковедении это направление связано во многом с научными инициативами Б.Асафьева. Напомним о его понимании музыки как "искусства интонируемого смысла" [4, с. 260], как особой форме человеческого общения, общепонятной и общезначимой эмоциональной речи. В работах Асафьева, в сущности, впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина. В близком значении и несколько ранее рассматривал понятие музыкальной речи и Б.Яворский [30].

Стремление разобраться в сущности и специфике музыки привело Асафьева к ряду наблюдений, согласно которым функционирование и эволюция музыкальной речи совершаются в процессе общения путем миграции и "переинтонирования" особых устойчивых интонационных формул – "музыкальных речений". Он пишет о них как об "общезначимых интонациях", "интонационных типажах", "интонационных комплексах" [4, с. 204], рассматривая их с точки зрения "устного интонационного словаря" и называя их "интонационным капиталом", "интонационным фондом" эпохи [4, с. 202–204, 270–271]. Неоднократно сопровождалась характеристика этих явлений и введением дополнительных понятий – "бытующего запаса интонаций", "интонационного словаря"¹.

¹ Подробно об этом см. в работах Е.Орловой, Т.Чердниченко [19; 20; 26]

Стремясь привлечь внимание к важному, с его точки зрения, явлению кристаллизации (стереотипизации) интонаций, Асафьев отмечал их популярность и общедоступность: "... становятся необходимыми и привычными те интонации, которые оказываются максимально устойчивыми и доходчивыми в данных условиях" [3, с. 89].

Как отмечает ряд исследователей, на асафьевскую теорию музыкальной речи оказали влияние современные ему концепции музыки и речи, выдвинутые языкознанием и социалингвистикой (А.Мейе, Ф. де Соссюр, Н.Марр), причем исследователя, по его же словам, интересовали сходные и общие причины, организующие словесную и музыкальную речь.

Наблюдения Асафьева, безусловно, способствовали формированию его концепции музыки как средства общения, особого вида речи, устойчивые и социально значимые единицы которой обладают способностью миграции из эпохи в эпоху, из стиля в стиль, из текста в текст, формируя соответствующие семантические ситуации.

Несколько позже к проблеме мигрирующих звукокомплексов обратились Б.Саболичи, Д.Кук, Я.Йиранек. И если .Саболичи ограничился наблюдениями над несколькими мигрирующими интонациями (*die Wanderthemen*), то Кук строит на основе сходства ряда мелодических ходов самостоятельную теорию музыкального языка.

В отечественном музыкознании эта идея также нашла отражение и развитие в работах М.Михайлова, М.Арановского, И.Барсовой и др.

Данная статья является еще одной из попыток продолжить разработку идей Асафьева относительно функций "бытующих", или, как принято к настоящему тексту, **мигрирующих интонаций**, и ее цель состоит в том, чтобы выяснить их роль в становлении семантического контекста музыкальной темы. При этом мы попытаемся соединить асафьевские идеи с некоторыми положениями семиотики, без чего решение проблем музыкальной поэтики и семантики невозможно.

I. К изучению мигрирующей интонационной формулы как структурно-семантического стереотипа

Анализ степени разработанности проблемы приводит к основному выводу о недостаточности изучения знаковых ситуаций на конкретном материале. Вполне определенно намечаются вместе с тем два основных пути в развитии и изучении проблемы: 1) теоретический и 2) эмпирический, который в ряде исследований все же выводит в область практической семантики.

В теоретической разработке проблемы важное значение приобрели концепции авторов, находящиеся в русле семиотического направления. Благодаря им получила развитие идея межтекстовых взаимодействий.

Разработкой аппарата анализа "инвариантно-вариантных" отношений для установления внетекстовых связей между отдаленными во времени произведениями данное научное направление обязано прежде всего М.Михайлову. Ему же принадлежит заслуга обобщения и расширения уровней "практической семантики", а также разработка метода стилового анализа, цель которого состоит в обнаружении скрытых за более поздними стиливыми наслоениями исходных структурно-семантических корней [15; 16].

Значителен вклад в разработку межтекстовых связей И.Барсовой, предложившей способ этимологического анализа музыкальной интонации [5]. Согласно наблюдениям автора, музыкальный тематизм, представленный интонационными образованиями различной природы, переживает, подобно слову, последовательные этапы рождения и угасания смыслов. Причем, возможно возрождение основных и первоначальных значений.

В зарубежном музыкознании сходные идеи по-своему развивал Сабольчи, утверждавший существование в музыкальном мышлении всеобщих универсальных принципов "схем-инвариантов" [36]. Можно отметить также в этом ряду концепции "основных оборотов музыкального словаря" Кука [34] и "входящих семантических элементов" Йиранека [35].

Логические основания семиотики – классификация знаков Ч.Пирса, дихотомия Ф. де Соссюра "язык-речь" в сочетании с психологическим подходом составляют базу для исследования проблем музыкального мышления в работах М.Арановского. Впервые в музыкознании исследователь убедительно показал естественное развитие семиотического метода внутри интонационной теории и доказал близость понятий "знак" и "интонация", принадлежавших долгое время "противоположным" позициям в науке [2]. Не менее существенным в плане методологии является и указание на механизм образования интонационных стереотипов в связи с повторностью в различных – в том числе и в социальных ситуациях [1]. Термин "мигрирующая интонационная формула" также предложен автору данной статьи Арановским. Преимущества термина мы видим в том, что он обобщает многие другие – такие, как "устойчивый интонационный комплекс", "интонационный стереотип" и, кроме того, объединяет указание на объект (интонация), степень его структурной устойчивости во времени (формула) и способ существования (миграция).

В контексте исследования проблем музыкального восприятия Е.Назайкинским, а также в процессе эволюции его взглядов на природу логики композиции сложилась оригинальная концепция музыкального языка. Продолжая традиции Л.Мазеля, В.Цуккермана – авторов фундаментальных исследований в области музыкальной грамматики, синтаксиса и морфологии, Назайкинский осуществил системный подход к данной проблеме, обосновав идею дифференциации его уровней. Кроме традиционного – синтаксического (формообразование) и грамматического (ладо-функциональная звуковая организация) уровней в поле зрения исследователя оказываются фонетический (природно-звуковой) и интонационно-лексический (смысловой) уровни музыкальной интонации, обладающие функцией репрезентации образов и символов внешнего мира [17].

Изучение механизма моделирования эмоций и отражения психического мира человека в музыке продолжено В.Медушевским, применившему

семиотический подход и теоретически обобщившему ряд закономерностей художественного воздействия музыки, открытых Мазелем и Цуккерманом. Существенно рассмотрение Медушевским роли знаков как механизмов воздействия на сознание при выполнении им двух противоположных функций: 1) воплощения в образной форме **представлений** и **мыслей** о явлениях мира: 2) выражения **эмоций, чувств**, оценочного **отношения** [13].

Обращает на себя внимание попытка многих авторов определить различные группы и классы музыкальных знаков. Так, И.Беленкова логически обосновывает проблему определения границ музыкального знака [6], В.Мальцевым осуществлен первый обзор существующих классификаций [12].

В контексте семиотического слоя культуры рассматривается музыка и в ряде работ зарубежных исследователей. В работах Т.Мизияк, Е.Галинської проблема связи образа и эмоции со значением постепенно становится междисциплинарной проблемой, способствует становлению отдельных самостоятельных научных дисциплин – музыкальной антропологии, герменевтики, философии, эстетики. Общей отличительной чертой названного направления является отсутствие связи с конкретным музыкальным материалом. Исключение в этом отношении составляет изданная в 1985 году работа Йиранека "Основы музыкальной семиотики", где автор выступает как активный сторонник и продолжатель идей Асафьева в исследовании проблем специфики музыки [34]. Иллюстрируя теоретические положения и аргументы конкретными примерами, Йиранек исследует формирование системы значений в музыке через явление сложной синестезии. Привлекая к рассуждениям общую семиотическую классификацию Пирса, автор признает существование в музыке трех видов знаков: иконы, индексы и символы (цитаты, лейтмотивы, криптограммы). Все же заметим, что зарубежные исследователи не ставят и не решают такие вопросы, как "опредмечивание" интонации, "омузыкаливание внемusicalного", важные для изучения механизмов музыкального мышления.

Однако в конкретных исследованиях, посвященных несемиотическим вопросам, интонационные формулы постепенно приобрели статус знаковых структур как стереотипных элементов музыкальной речи.

Анализ большого числа работ показал, что многие музыковеды признают семиотические функции самых разных уровней музыкального текста. Сюда относят и мелкие интонации с устойчивым значением (интонации "стона", трихорды, жанровые признаки, кадансы) и крупные стереотипные фрагменты текста (к примеру, "итальянизмы", общие формы движения). В их число входят также кочующие темы-символы, цитаты и авторские анаграммы. Вполне очевидно, что упомянутые стереотипные интонационные образования неравнозначны по своей природе и функциональной роли в тексте. Отсюда возникает естественная необходимость создания типологии интонационных формул на основе разделения грамматической и семантической функций знаковых структур.

Что касается наблюдений над свойствами знаковых структур, то они накапливались естественным путем при исследовании различных музыковедческих проблем: тематизма, жанра, стиля, фактуры, а также программности в музыке. Явления стереотипизации фиксируются при этом через ряд близких и идентичных по своему значению (несемиотических) понятий, в которых закрепляются наиболее общие свойства знаковых структур: их устойчивость, типизация, частая повторяемость и лаконизм. К общему синонимическому ряду, отражающему в конкретных исследованиях эти свойства, можно отнести, к примеру: "ходячие формулы" Б.Асафьева, "Wandernde Melodien" В.Тапперта и Б.Саболичи, "ходячие обороты", "стилевые признаки" М.Михайлова, "первичные комплексы" Л.Мазеля, "интонационные стереотипы", "этикетные формулы" М.Арановского, "интонационные константы" М.Ермолова, "интонационные модели" Е.Ручьевской, "инвариантные структуры" И.Волковой-Стогний и т.п.

Необходимо выделить отечественные и зарубежные исследования, с помощью которых происходило накопление фонда мигрирующих интонационных

формул. Чаще это конкретные описания знаковых структур с устойчивой семантикой в процессе изучения творчества того или иного композитора.

Составлению одного из первых в XX веке "словарей музыкальных фраз" и интонационных оборотов мы обязаны А.Швейцеру. Он определил ряд устойчивых образований в музыкальном языке кантат и хоралов И.-С.Баха, сохраняющих при переносе в инструментальную музыку смысл и значение связанных с ними слов [31].

Теоретические обобщения знаковой функции музыкальной интонации на конкретных примерах через связь с интеллектуальными и интуитивными возможностями мышления содержатся в работах М.Букофцера. Он обращает внимание на существование прямых и фигуральных значений в определенном типе используемых в музыке знаков, на способность отдельных интонаций вызывать образные представления [33].

В отечественной науке накопление наблюдений над устойчивыми интонационными комплексами происходило в контексте исследования различных научных проблем, в том числе несемиотических, – например, в рамках методологии целостного анализа, в разработку которого внесли большой вклад Цуккерман и Мазель [10; 11; 24; 25].

Цуккерману принадлежит уникальная систематизация языковых клише в тематизме Шопена, представленных как интонационные образования формульного типа. Приводятся примеры типичных инвариантов (например, "группетная волна", "группето-кружение со скачком", "опевание с вводным тоном", "опевание с хроматизмом") и их сочетаний [24].

Выделяются различные виды клише и в исследовательских работах других авторов. Например, И.Окраинец выявляет семь разновидностей стереотипных интонаций с различной семантикой, производных от приемов инструментального исполнительства. Особенности авторских клише через наблюдения над стереотипизацией фактуры (фактурных формул) рассматриваются в диссертации

Е.Смирновой; выявлению устойчивых приемов темообразования в музыке романтиков посвящена диссертация М.Ермолова и т.д. [18; 21; 8].

Особенно ценными представляются идеи, связанные с констатацией глубинных закономерностей, управляющих семантическими процессами (Арановский, Барсова, Медушевский, Назайкинский, Ручьевская, Чередниченко). Обобщив авторские наблюдения, можно указать на два основных пути семантизации музыкальной интонации: 1) бессознательный, стихийный, возникающий в ходе музыкально-исторической практики в качестве естественного отбора "музыкальных речений"; 2) сознательный, выделяющий те или иные интонационные образования с конвенциональным значением. Последний ведет, в частности, к созданию готовых значащих единиц типа символов, таких, как *Dies irae*, "мотивов креста", монограммы (*BACH*, *DSCH* и др.), в рамках текста или группы текстов – это лейтмотивы, цитаты, quasi-цитаты, коллажи, полистилистика, то есть явления межтекстовых взаимодействий. Их знаковые свойства неоспоримы: они репрезентируют собственно музыкальные тексты путем введения "чужого слова".

Анаграммы, как считают многие авторы, несут философский смысл, создают стилевые диалоги, "связь времен и эпох", эффекты документальной публицистичности (Л.Гильдинсон), служат тематическим источником (М.Лобанова/), выполняют в тексте структурообразующую роль (М.Старчеус), являются "эмбрионами лирического движения, в которых слиты воедино мысль, образ, чувство" (В.Меркулов).

Итак, из приведенных данных становится очевидным, что статус мигрирующей интонационной формулы присущ далеко не всем знаковым структурам, а только тем, которые обладают устойчивыми, закрепленными практикой значениями. Претерпев контекстные изменения, эти значения сохраняют прямую связь с денотатом – породившим их первоисточником. Однако именно здесь и дает знать о себе недостаточность описаний самого фонда

кочующих интонационных стереотипов, что мы попытаемся частично прояснить в последующем изложении.

2. Мигрирующие формулы с относительно устойчивой семантикой и их источники

В данном разделе мы попытаемся наметить семиотический генезис ряда интонационных стереотипов с отчетливым внемузыкальным значением и определить типологию устойчивых мигрирующих интонаций. Семантический механизм формирования прямых связей мигрирующей формулы со значением описывается на основе следующих постоянных источников: 1) звуковые сигналы, 2) речь, 3) пластика в элементах музыкальной речи, 4) музыкальные инструменты, 5) бытовая музыка, 6) музыкально-риторические фигуры.

1) **Звуковые сигналы** представляют собой наиболее стойкий стереотип с закрепленным значением. Своей наибольшей устойчивостью и распространенностью среди них выделяются "роговые сигналы" и "фанфары", а в русской культуре и "колокольные звоны". Специфика формирования этих интонаций на дотекстовой стадии проявляется в их свойствах как ситуативных знаков. Этими же свойствами во многом обусловлен и процесс образования текстовых – переносных значений. Широко применяемые в художественных текстах, они отличались наибольшей степенью фиксированности формы, а повторяемость формы (и, следовательно, ее узнаваемость) делали возможной передачу экстрамузыкальной информации. Такие интонации, по сути, были изображением реальных сигналов и потому могли бы быть отнесены к иконическим знакам.

Внемузыкальные значения роговых сигналов и фанфар связаны, в основном, с двумя ситуациями: охотой и военными действиями. Кроме интервальных и ритмических подобий, семантика поддерживалась и соответствующими тембрами инструментов (охотничий рог, горн, сигнальный рожок, валторна, труба, фанфара). Так или иначе, тембр являлся одним из ведущих компонентов связи с ситуацией,

так как в самой реальной жизни выступил ее необходимым и неизменным атрибутом.

Теми же свойствами во многом обусловлен и процесс образования переносных значений. Так, роговой сигнал, к примеру, будучи перенесенным в музыкальный текст, превращается в новый знак (назовем его "знак corni"), поскольку весь слой связанных с ним ассоциаций, зрительных представлений и ситуационный контекст становятся десигнатом².

2) **Речь** является другим постоянным источником формирования интонации с устойчивым значением. Их общие семиотические свойства, а также механизм образования смысловых связей определяются как свойства знаков-иконов и знаков-индексов. Закрепление в музыке подобных "речений" (Асафьев) имело намеренный характер и было, видимо, призвано способствовать аффектированности и, следовательно, коммуникативности музыкальной речи. Причем, если мы сегодня "открываем" для себя "речевой подтекст" в генезисе этих формул, то в прошлом их воздействие опиралось на знание, узнавание, то есть на механизм знаковой ситуации.

Для этой группы формул характерна инвариантность структур, определяемых коммуникативными свойствами самого генетического источника – вербальной речи, выполняющей двоякую функцию: средства передачи информации и восприятия (узнавания) ее воспринимающим.

Вербальная речь выработала в социально-коммуникативном опыте человечества универсальные грамматические и лексические механизмы сочетания аффективной, оценочной и репрезентирующей функций речевого высказывания. Известные в речевой практике интонации утверждения, повествования, сопоставления, перечисления, а также ряд интонаций волюнтаристического характера –

² Основные структурные варианты сигнальных формул и их текстовые модификации, связанные с изменением и наращиванием смыслового диапазона подробно описаны в статье: Шаймухаметова Л. "Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на примере творчества австро-немецких композиторов)" [27]. Подробная характеристика приведенных в данной статье групп интонаций с закрепленным значением содержится в диссертации "Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы" [28].

предостережения, приказа, просьбы, запрещения и т.п. – выступают уже в собственно образно-смысловой функции, то есть несут конкретную информацию. Среди широко распространенных речевых интонаций некоторые получили статус мигрирующих интонационных формул с признаками и свойствами знаков-индексов. Это интонации утверждения, вопроса, восклицания, соответствующие по своему происхождению разным типам оценочных отношений внутри ситуаций-диалогов. Их звуковая символика отрабатывалась в первичных речевых ситуациях передачи и восприятия информации, породивших типовые конструкции утвердительных (повествовательных), вопросительных и восклицательных предложений. В письменной речи виды предложений впоследствии обозначались соответствующими условными знаками (?.!), в устной же речи функции смысловых различий постоянно брал на себя интонационный стереотип.

Механизм их образования постоянен и устойчив, так как эти интонации отражают типологию коммуникативных ситуаций и наделены чертами знака-икона. При частом повторе ситуации смыслового сообщения повторяются и сопровождающие их интонации оценочного характера. Они приобретают функции знаков-символов, "отстаиваясь" и кристаллизуясь в соответствующих грамматических конструкциях – повествовательных, утвердительных, сложносоставных и др.

Особую роль выполняли интонации эмоционально-аффективного ряда – те, которые неизменно сопровождали речевые высказывания в ситуациях восприятия сообщения, то есть выполняли либо функцию уточнения информации (интонация вопроса), либо ее оценки (восклицание, удивление, возглас, печаль, восторг, ликование и другие эмоциональные проявления). В речевом сообщении они выступают в роли знаков-индексов.

3) Пластика в элементах музыкальной речи. В рамках бытовых жанров обрели свои значения "этикетные формулы" (термин Арановского). В таких формулах присутствует изобразительный элемент (например, отражение танцевальных фигур, реверансов, шагов, поклонов, переходов и иных отношений

между партнерами танца). Известно, что этикет представляет собой особую знаковую систему, поэтому его закрепление в "музыкальных фигурах" способствовало их знаковой функции. Важно однако и то, что двигательно-изобразительные элементы предстают в таких знаках как бы в "снятом", опосредованном виде. Закрепляется же именно музыкальная форма (интонационно-ритмическая), основанная на использовании специфических языковых средств, например, задержаний, неустоев, диссонансов и др. Именно она и становится своего рода символом тех или иных этикетных ситуаций и соответствующих эмоций.

4) Музыкальные инструменты. Интонационные стереотипы, основанные на имитации звучаний музыкальных инструментов, сочетают признаки знаков-иконов и знаков-символов и, благодаря предельной конкретности звуко-образных представлений, широко используются как ситуативные знаки. Их генетически обусловленная "опредмеченность" не вступает в противоречие со звуковой интонационной формой, а адекватно соотносится с ней в моментах фиксации наиболее характерных качеств: тембра, особенностей звукоизвлечения и т.п. Статус мигрирующих интонационных формул приобрел ряд интонационных стереотипов подобного рода: "знака свирели" в связи с образами пастушеской пасторали и идиллии, а также его разновидностей – мелодического стереотипа и формулы ленточного двухголосия: "знака бурдона", вызывающего представления о волынке и шарманке – атрибутах кочующих сюжетов западноевропейской культурной традиции; наигрышей-имитаций народных инструментов и др.

5) Бытовая музыка. С этим источником связана особая группа знаков с неопределенным значением – "общезначимых интонаций" (Асафьев). В качестве примеров можно указать на общие семиотические свойства "кочующей сексты", интонаций "лирической терции" и т.п. Статус "общезначимых интонаций" они приобретают путем многократного тиражирования и повтора в бытовой музицирующей среде. В равной степени они могут быть отнесены к разряду текстовых и внетекстовых знаков, однако с тем отличием, что их особенностью

является особая изменчивость, подвижность звуковой формы, находящейся на пути к знаку, но еще им не становящейся. Подобные "промежуточные формы" не имеют строго определенного денотата и могут быть отнесены к сфере эмотивных значений, поскольку выполняют эмоционально-экспрессивную функцию выражения эмоций.

6) Музыкально-риторические фигуры. Среди этой известной группы интонаций встречаются и широко распространены интонационные формулы с закрепленным значением из области изображения движения и пространства, а также некоторых прототипов механического движения в самом физическом мире: вращательного, волнового, спиралевидного, уступообразного и т.п., причем формулы этой группы обнаруживают тенденцию символизации. Характерно, что первичная изобразительная функция, как правило, сохраняется, но переходит в область формальных признаков, структурных элементов, смысловая же сторона обогащается новым, вторичным содержанием, в котором статус символа становится главным.

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

3. Взаимодействие мигрирующих интонационных формул с контекстом музыкальной темы

Включаясь в контекст музыкальной темы, интонационная формула активно участвует в создании музыкального образа. Этот семантический процесс может быть отражен схемой "Знак-контекст-образ", которая будет всякий раз наполняться новым содержанием в зависимости от его специфики. Каждый тип мы обозначаем понятием ситуации (по аналогии с контекстуальной ситуацией).

Хотя интонационная формула, как показывают наблюдения, по-разному взаимодействует с контекстом темы, и каждый случай индивидуален, в целом можно выявить общие закономерности, позволяющие наметить некоторую типологию. Число подобных ситуаций, видимо, очень велико, но встречаются такие, о которых можно говорить с достаточной определенностью. Составляющие их компоненты постоянны: 1) знак-мигрирующая формула, 2) контекст, 3) музыкальный образ.

Ситуация 1. Формирование первичных значений

Ситуацию 1 можно выразить схемой: "Знак 1 + Контекст 1 = Образ 1". Подобная ситуация возникает внутри музыкальной темы в случае, если при переносе интонационной формулы ее **прямые внетекстовые значения не меняются**. Влияние контекста в этом случае может быть минимальным и обычно соответствует природе знака. Основным носителем семантики, таким образом, является именно интонационная формула. Отношения интонационной формулы и темы при этом, как правило, организуются на основе принципа соответствия прямых значений самого знака художественной установке текста. Так, к ситуациям подобного рода можно было бы отнести фрагменты, где интонации рогового сигнала, к примеру, звучат в прямых значениях в текстах произведений с охотничьими сюжетами, фанфара – в военных и триумфальных сценах, "галантные фигуры" – в инструментальных темах, обладающих признаками танцевальных жанров, "знак волынки" и "знак свирели" – в пасторальных, лирических диалогах-

сценах "кавалер-дама" и т.п. Например, в финале I действия "Волшебной флейты" Моцарта фанфарные обороты связаны с появлением свиты Зарастро и его триумфальной колесницы, в инструментальных пьесах Д.Тюрка "Охотничьи рога и эхо" и У.Берда "Трубы" из цикла "Битва" звучание роговых сигналов и фанфары представлены в полном соответствии сюжету. Аналогично, по принципу соответствия, используются интонационные формулы "галантных фигур" в многочисленных сценах оперных произведений, поскольку музыка воспроизводит те же ситуации, что складываются в самой жизни (к примеру, танец, сцены развлечений, светских ухаживаний, обольщения и т.п.). Во всех перечисленных и аналогичных случаях знак переносится в музыкальный текст в том виде, в какой он функционирует в реальности и действует как бы в реальных, а на самом деле – в моделируемых музыкой условиях.

В целом первый тип знаковой ситуации "Знак 1 + Контекст 1 = Образ 1" имеет следующую характеристику:

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

2. Перенос знака в текст имеет следствием формирование прямой семантической связи "знак-музыкальный образ".

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

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

Ситуация 2. Преобразование первичных значений

Художественная связь второго типа, в отличие от ситуации 1, основана уже на **семантическом преобразовании** готовых интонационных формул **под влиянием контекста музыкальной темы**. Ситуацию 2 можно выразить схемой "Знак 1 + Контекст 2 = Образ 2". Смысловая логика таких преобразований всякий раз сугубо индивидуальна и зависит от конкретной художественной задачи.

Вместе с тем, преобразования проявляют себя в зависимости от того, как воздействует контекстуальная среда на интонационную формулу. Речь идет о влиянии знаковых элементов, которые так или иначе управляют этим процессом. В качестве регуляторов выступают темп, динамика, ритм, фактура, ладово-гармонические решения и т.д. Кроме того, знак выступает как составляющая логики отношений части и целого на синтаксическом уровне. В этом случае дает знать о себе смысловая доминанта, принадлежащая, как правило, контексту и чаще – его жанровой установке. Эти наблюдения могут быть показаны на примерах анализа многих фрагментов из музыкальных произведений разных стилей. Например, в 1 части Сонаты *C-dur* № 1 для фортепиано Моцарта (K.279) действие данного механизма проявляется в том, что внезапное введение *f* и темп части *Allegro* полностью преобразуют семантику галантной фигуры, генетически связанной с медленными темпами бытовых танцев и потому относящейся к сфере лирики. В активно-моторном эмоционально-возбужденном контексте I части эта "галантная" фигура приобретает фактически новый эмоционально-аффективный смысл.

Регулятором может стать в принципе любой элемент текста. Так, во вступлении из первой части Сонаты № 26 Бетховена знак *corni*, ассоциативно связанный здесь с сюжетом отъезда (звук почтового рожка, удаляющегося сигнала), мог бы выступить в своем прямом значении при условии сохранения в нем в качестве третьего аккорда нормативной тоники, но замена на VI ступень сообщает знаку иной – лирико-элегический оттенок, внося в ситуацию отъезда ноту печали.

Для ситуации 2 в наибольшей степени характерно то, что контекст, который оказывается важнейшим звеном в цепочке связей между знаком и образом, может не совпадать или только частично совпадать с семантикой знака. В результате знак, сохраняя свои основные структурные особенности, все-таки в чем-то изменяется, встраиваясь в контекст темы. Но при этом образ темы возникает в результате "компромисса" между контекстом и значением формул. Так

открывается путь к вариативности значений – качеству, столь характерному для музыки вообще.

В целом механизм ситуации 2 может иметь следующие характеристики:

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

2. Знак активно взаимодействует с незнаковыми элементами, которые выступают по отношению к нему как внешние контекстные регуляторы и в конечном счете проникают в его структуру.

3. Незнаковые элементы (регуляторы) либо не имеют собственной семантики, либо обретают ее в структуре знака, подчиняясь ему.

4. Регуляторы или подавляют, или усиливают значения знака. Так возникают предпосылки для коллизий между инвариантными и контекстуальными значениями.

Ситуация 3. Формирование вторичных значений

Отличительной особенностью ситуации 3 являются случаи, при которых уже известная связь знака со значением, сформировавшаяся в каком-либо тексте, закрепляется как постоянная. Знак 2, возникший в ситуации 2 ("Знак 1 + Контекст 2 = Знак 2") попадает в очередной новый контекст = Контекст 3. Эта ситуация фиксирует и очередную стадию миграции формул и процесс образования вторичных значений. Ее схема выглядит следующим образом: "Знак 2 + Контекст 3 = Образ 3".

Если в ситуациях 1 и 2 знак и контекст строили свои отношения по принципу соответствия, а преобразование носило индивидуальный характер и совершалось через нарушение этого соответствия введением регуляторов, то в ситуации 3 отношения между регулятором и знаком стабилизируются. Это означает активное включение в механизм преобразования стереотипов связи знаковых и незнаковых элементов текста. Иллюстрацией подобной связи являются многочисленные примеры, в которых анализируются постоянные связи знака с регуляторами противоположного наклонения – типа "знак *corni-allegro*" или "знак

corni-adagio". В ситуации 2 они первоначально были направлены лишь на подавление прямых значений сигнала. Но образовавшиеся таким путем знаки, благодаря многочисленным повторам, приобрели статус кочующих образов с новыми, вторичными значениями.

Оказывается возможным проследить модификации смысла в различных знаковых структурах в зависимости от контекста. К примеру, знак *corni* обнаруживает способность менять свое значение в весьма широком диапазоне – вплоть до противоположного, например, перемещаясь из области героического в сферу лирики, выступая как знак пасторальной идиллии, мирной природы, символизируя идею культа дружбы и любви как идеала человеческих отношений, как одной из граней сюжета высшего порядка – "человек и природа". Такое значение формировалось опосредованно через пастораль, складываясь в логически-ассоциативный ряд: "corni – природа – пастораль – идеальное". В многочисленных примерах, в том числе таких, как *Adagio* из второй части Сонаты для фортепиано № 16 Моцарта (K.570) или заключительный раздел медленной части "Лондонской" Симфонии *c-moll* Гайдна знак *corni* во вторичном значении – это выражение покоя, безмятежности, гармонии, красоты.

В операх и вокальных сочинениях в условиях быстрого темпа знак *corni* часто выступает в качестве символа идей долга, чести, благородства, воинской доблести, славы. Первичные значения роговых сигналов здесь становятся как бы ассоциативной базой для формирования значений "по смежности" и по сходству ситуаций (охота – удел смелых), поэтому знак *corni* также становится символом указанных качеств.

Формирование вторичных значений происходит по одному и тому же принципу в разных группах интонационных формул, в том числе имеющих более тесную связь с текстом литературного первоисточника, – например, музыкально-риторических фигур. Часто в музыкальных произведениях, связанных с поэтическим текстом, литературной основой, складываются ситуации несовпадения символа слов с первичными значениями мигрирующих

интонационных формул. Вторичные значения фигуры *catabasis*, к примеру, означающие эффект приближения в прямом значении и олицетворяющие прямолинейное движение вниз, формировались во вторичной связи со значениями слов "преклонение", "унижение", "разрушение", "погружение в трясину", "грехопадение Адама", – имеющими символическое значение. Или прямые значения фигуры *anabasis* от иллюстративных изображений исчезновений ангелов, рассеивающегося тумана, движения ветров приобрели переносное вторичное значение, благодаря замене словесных значений абстрактными понятиями: слова "воскресший", "воскресение", "возвысит" в кантатно-ораториальных произведениях Г.Шютца, Г.Ф.Генделя, И.С.Баха, Д.Букстехуде.

Так совершается превращение первичных значений во вторичные, которые формируясь в условиях контекста, начинают мигрировать также на правах стабильных формул.

Ситуация 4. Взаимодействие разных интонационных формул в контексте темы

Ситуация 4 "Знак + знак = Образ" фиксирует явление переноса и совмещения в новом контексте двух интонационных формул. Эти процессы приводят, как правило, к наиболее сильным семантическим преобразованиям и отличаются художественными эффектами различной направленности. К числу типичных случаев относятся горизонтальные и вертикальные сочетания двух близких по смыслу формул или сочетание формул, противоположных по своим значениям. Например, в Сонате для фортепиано *D-dur* Моцарта (K.576) роговому сигналу противопоставлена семантика лирической галантной фигуры. Смысловая логика галантного сюжета потребовала использования обеих формул, способных вызывать необходимое для пасторали тождество значений: "охота – игра, сопутствующая приятным развлечениям на природе". Иллюстрацией противоположного сочетания могут служить многочисленные примеры из сонат для фортепиано Д.Скарлатти, где часто сочетаются два исходных значения противоположного содержания: "роговой сигнал – воинственный призыв" и

этикетная формула баса – "салют и поклон кавалера". В сочетании двух знаков, однако, может превалировать один из них, что создается актуализацией тех или иных значений при помощи регуляторов – соответствующих или не соответствующих природе исходного значения.

Семантические преобразования взаимодействующих структур не только влияют на изменение смысла, но и видоизменяют сами структуры совмещаемых знаков, порой вызывая к жизни новые комбинации с самостоятельным смыслом и устойчивыми значениями. Часто употребляемая метафора превращается в "кочующий" образ.

В целом для ситуации существенным является следующее.

Поскольку знак актуализирует некоторые представления, взаимодействие знаков ведет к взаимодействию представлений, их синтезу (то есть связи нескольких явлений-картин, ситуаций, событий) и выполняет не только функции конкретизации, но также обобщения и оценки. Такой механизм способен нести емкую художественную информацию о явлении и служить весьма гибкой совершенной моделью связи между интонационной лексикой и музыкальным образом.

Описанными выше ситуациями процесс преобразования и аддитивных отношений интонационных формул не ограничивается. Он углубляется и постепенно разветвляется. Все более утрачивается семантическая связь с первоисточником, интонационные формулы превращаются в синтаксические элементы и грамматические конструкции, знаковая сущность которых постепенно утрачивается.

Таким образом, можно утверждать, что при всей неповторимости акта композиторского творчества семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, подчиняются неким объективным законам взаимодействия интонационной формулы и контекста. В ходе этого взаимодействия, которое имеет разнообразные и, к тому же, весьма сложные формы, и рождается уникальный художественный образ музыкальной темы.

Наиболее существенными моментами в этом процессе представляются:

1. Феномен мигрирующей интонационной формулы, являющийся реальным фактором художественной, музыкально-речевой деятельности, обладает широким историческим диапазоном активности и обнаруживает себя в стилях разных эпох.

2. Мигрирующая интонационная формула складывается в процессе музыкально-исторической практики под влиянием различных факторов и, не в последнюю очередь, имеющих внемузыкальные корни.

3. Механизм образования мигрирующих интонаций сложен, имеет много уровней, но его конечный результат – формирование стереотипа звуковых связей. Стереотипизация пронизывает музыку многих эпох, вырабатывая готовые "музыкальные лексемы".

4. Миграция интонационных формул – одно из проявлений общехудожественного процесса межтекстовых взаимодействий. В музыке он выражается, в частности, во взаимодействии формулы с контекстом темы.

5. В процессах миграций внемузыкальное (как исток) становится музыкальным, обретает статус специфического для данного вида искусства. Первичные значения заслоняются вторичными, прямые – переносными, наслаиваясь друг на друга, пока исходные, "корневые" не утрачивают своей семантической актуальности. В этом случае интонация воспринимается чаще со стороны своей общемузыкальной выразительности.

6. Но в пору своей активной семантической жизни интонации формульного типа способны формировать четкую связь с художественно-образными представлениями: инвариант в этой связи обеспечивает узнаваемость интонаций при переходе их из текста в текст. Характерная общеупотребительная лексика "кочующих образов" и воплощенных через них идей, тем, сюжетов – раскрывает свои семантические возможности в конкретных художественных текстах.

7. Формируется определенная логика этапов функционирования подобных связей в музыке. Помимо описанного процесса рождения прямых, переносных – художественно-первичных, вторичных и иных контекстных значений судьбу

мигрирующей формулы можно обобщенно представить в виде четырех основных стадий ее жизнедеятельности.

1) Стадия денотации, или первичной семантизации, формирование внетекстовых (прямых) значений в бытовой музицирующей среде;

2) стадия вторичной и последующей семантизации: формирование первичных, вторичных значений в художественном контексте музыкальной темы;

3) стадия частичной десемантизации: переход формул на уровень общестилевых стереотипов в результате девальвации (от долгого употребления) и "стирания" первичных и вторичных значений и обретения общемзыкальной выразительности;

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

Исследование маршрутов миграции соответствующих семантических превращений устойчивых интонационных формул способно, как показывают наблюдения, содействовать более глубокому пониманию взаимоотношений между произведением и художественной, а также музыкально-бытовой средой, процессов стилеобразования, специфики музыкального языка и музыкальной речи.

Библиографический список

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974.
2. Арановский М. Интонация, знак и "новые методы" // Сов. музыка. 1980. № 10.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. II. "Интонация" // Избранные труды. Т. V. М., 1957.
5. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. 1985. № 9.
6. Беленкова И. Определение и границы музыкального знака // Точные методы и музыкальное искусство: Материалы к симпозиуму. Ростов-на-Дону, 1972.
7. Гильдинсон Л. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов // Сов. музыка 1970–1980 годов. Стилъ и стилевые диалоги. М., 1985.
8. Ермолов М. О роли устойчивых приемов темообразования в музыке романтиков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1986.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990.
10. Мазель Л. Роль секстовости в лирической мелодике // Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
11. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978.
12. Мальцев С. Если конкретизировать спор ... // Сов. музыка. 1980. № 9.

13. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
14. Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой // Сов. музыка. 1985. № 8.
15. Михайлов М. Стил в музыке. Л., 1981.
16. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
18. Окраинец И. Инструментализм как фактор стилия в фортепианных сонатах Д.Скарлатти // Сов. музыка. 1980. № 7.
19. Орлова Е. Исследование Б.Асафьева "Интонация": Вступит. статья к книге 11 "Музыкальная форма как процесс" // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. I. М., 1957.
20. Орлова Е. Работа Б.Асафьева над теорией интонации // Интонация и музыкальный образ: Сб. статей. М., 1965.
21. Смирнова Е. Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке С. Рахманинова: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1989.
22. Стогний И. Инвариантность в музыке как семиотическая проблема // Музыкальный язык в контексте культуры. М., 1989.
23. Тараева Г. Проблемы музыкальной семантики. Вып. 2 // Музыка. Обзорная информация. Всесоюзн. б-ка им. В.И.Ленина, 1988.
24. Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
25. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
26. Чередниченко Т. Терминологическая система Асафьева // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978.
27. 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.
28. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.
29. Шаймухаметова Л. Некоторые возможности семантического метода в музыкальном анализе // Методология теоретического музыкознания. Анализ. Критика. М., 1987.
30. Швейцер А. И.-С. Бах. М., 1965.
31. Яворский Б. Стрoение музыкальной речи. Ч.I. М., 1908.
32. Bukofzer M. Allegori in Baroque Music // Journal of the Werburg Institute, 1939–40, vol. 3.1.
33. Cooke D. Language of Music. L. – N.Y., 1959.
34. Jiranek J. Zu Qrundfragen der musikasemiotik. Berlin, 1985.
35. Szabolcsi B. Bausteine zu eine geschichte der melodie. Budapest, 1959.