

Семантический анализ музыкальной темы

Музыкальная тема – наиболее важный смыслообразующий сегмент текста, структура, непосредственно участвующая в становлении смысла и общей драматургии произведения. Вполне очевидно, что данное представление о теме служило и служит до сих пор своего рода аксиомой. Однако в специальных исследованиях, посвященных проблеме музыкальной темы, в ее описании преобладает синтаксический аспект и, как правило, отсутствует семантический анализ. Не случайно именно синтаксический аспект нашел отражение во всех классических определениях тематизма, которые фиксируют свойства темы как целостного композиционного образования, представленного мелодией или гармонически развитым периодом. Механизмы семантизации (связи темы с музыкальным образом), истоки и способы формирования ее семантики остаются за пределами внимания. В то же время, включаясь в контекст индивидуализированной (характеристичной) музыкальной темы классического типа, мигрирующая интонационная формула активно участвует в создании музыкального образа. Исследование семантических процессов в тематизме разных стилей могло бы существенно восполнить указанные пробелы.

Разработка проблемы осуществлялась автором в продолжение и на основе существующих теорий. Так, одной из плодотворных была идея о существовании в музыкальном языке и речи особых устойчивых интонационных образований, мигрирующих из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Обращая внимание на исследование свойств и функций «ходячих формул», Асафьев подчеркивал их огромную роль как «общезначимых», то есть участвующих в формировании «общеупотребительного словаря» различных эпох и стилей. М. Михайлов и М. Арановский неоднократно отмечали закономерность появле-

ния в музыкальном тематизме устойчивых стереотипных образований, которые сохраняют круг изначально заданных значений при включении в различные художественные контексты. По существу, ученые наметили далекую и увлекательную перспективу исследования этимологии музыкальных значений, продолженную и поддержанную отечественным музыковедением (И. Барсова, В. Холопова, Е. Чигарева, Я. Гиршман, А. Меркулов, Р. Ходжава и др.).

Однако вполне очевидно, что теория значений не может состояться без предварительного накопления и описания определенного количества «общезначимых» интонаций, а также без анализа источников и механизма их образования. Другим важным аспектом является вопрос о взаимодействии такого рода интонаций с контекстом музыкального произведения. Рассмотрим оба эти вопроса более обстоятельно.

1. Семантика мигрирующих интонационных формул и основные источники ее формирования

Для обозначения существа проблемы, предметом изучения которой являлись устойчивые музыкально-интонационные обороты, было введено понятие *мигрирующей интонационной формулы*.

Исследование, в котором применялось определение («Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы». – М.: ГИИ, 1999), ставило целью сосредоточить внимание на кратких устойчивых музыкально-интонационных образованиях и не предполагало дать системное представление о феномене смысловых структур в целом. Однако само словосочетание, образующее понятие «мигрирующая интонационная формула», уже фиксирует два важнейших свойства, характерных для смысловых структур разного масштабного уровня. Это – свойство устойчивости семантики и внешней формы («формула») и способность к межтекстовым взаимодействиям («миграция»). Определение понятия, приведенное в монографии, формулируется следующим образом: «Под мигрирующей интонационной формулой подразумевается такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и, мигрируя из текста в текст, со-

храняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» [16, с.15]. Издание в целом посвящено выяснению сущности этих явлений и их роли в формировании механизмов связи темы с музыкальным образом. При этом среди различных типов мигрирующих интонаций наибольшее предпочтение отдавалось описанию устойчивых оборотов с закрепленным значением, выполняющих в семантическом контексте музыкальной темы роль знаковых структур¹.

«Узнаваемость, общепонятность и доступность» (Б. Асафьев) подобных небольших по масштабу мигрирующих интонаций и более крупных смысловых сегментов текста проявляют себя в моменты восприятия, оформляясь в сознании слушателя в конкретные структуры и связанные с ними *представления и переживания*. Формирование же этих связей происходит в процессе кристаллизации интонаций в звукокомплексы, которая постоянно осуществляется в двух основных сферах музыкальной деятельности: *бытовой культуре и профессиональных композиторских текстах*.

Через однозначную ассоциативную связь путем повтора возникают стереотипные инвариантные образования с включением немusикальских представлений. Например, среди мигрирующих формул западноевропейской традиции особо выделяется группа сигнальных интонаций – устойчивых стереотипов, способных сохранять длительное время набор исторически сформировавшихся внетекстовых и текстовых значений благодаря конкретности вызываемых ими ассоциаций. Поддающиеся имитации, легко узнаваемые, они прочно вошли в интонационно-лексический словарь музыки различных направлений, школ и стилей, став обязательным атрибутом многих культурных традиций, основой кочующих тем, сюжетов и образов.

В теоретических обобщениях, сделанных М. Г. Арановским, выявлен механизм образования таких стереотипов в бытовой среде через повтор. Выстроенная автором логическая схема образования стереотипов выглядит как цепь взаимосвязанных явлений, среди которых наиболее существенными названы два фактора: 1) организация структуры бытовой коммуникативной ситуации в зависимости от ее цели; 2) коллективность ситуативного действия

¹ Данные структуры в ряде музыковедческих изданий обозначены как «семантические фигуры», по аналогии с «риторическими фигурами».

[2, с. 106-107]. Вполне очевидно, что первый приводит непосредственно к образованию ассоциаций (инварианта связи) и способствует «узнаваемости», второй обеспечивает «общепонятность и общедоступность».

Аналогичен в своей основе и путь формирования интонационных формул в композиторских текстах. На это обстоятельство уже давно и неоднократно обращали внимание музыковеды при анализе композиторских произведений разных жанров и стилей. Существование «всеобщих оборотов» отмечает Е. Черная при исследовании оперного творчества Моцарта, причисляя к ним пассажи, виртуозные колоратуры, ходы голоса по большим интервалам или звукам трезвучия, интонацию вздоха, хроматизмы [12, с. 172]. Выражения «баховские интонации», «венгерские интонации», «язык Моцарта» употребляет В. Конен, по существу, показывая закономерности миграции интонаций из оперной в инструментальную музыку. Автор называет жизненно важной функцией музыкального искусства смену «программной» и «чистой» музыки и на конкретном материале показывает, как в процессе миграции интонационных стереотипов организуется система устойчивых значений [6].

Систематизируя наблюдения над тематизмом стиля барокко, Ю. Кон пишет о том, что значение стереотипных оборотов знакового характера «легко установить в вокальных произведениях, где постоянство отношений между ними и текстом прямо раскрывает их семантику. Однако те же мотивы и приемы использовались и в инструментальной музыке, вызывая по ассоциации соответствующие представления» [5, с. 175].

Обширная литература посвящена музыкально-риторическим фигурам. Среди риторических приемов², описанных авторами, значительный арсенал составляют мигрирующие интонационные формулы. Не случаен интерес и к образованию фактурных формул в фортепианной литературе, где они имитируют звуковую информацию о материально-предметном мире [10, с. 118-121].

Таким образом, и в бытовой среде, и в композиторских текстах формируются характерные, обладающие явно выраженными

² Понятия «риторические приемы» и «риторические фигуры» часто отождествляются. Вместе с тем, последние приобрели свой статус лишь благодаря особому свойству – способности к межтекстовой миграции.

знаковыми свойствами стереотипные интонации, которые можно выделить в отдельный тип интонаций с *относительно устойчивым закрепленным значением*. Они имеют постоянную связь с немusикальными компонентами, отражая важную тенденцию музыкального языка ассимилировать различные слои и явления культуры.

И действительно, можно проследить примеры уникальной жизнеспособности целого ряда мигрирующих интонаций, связанных с «кочующими» темами, сюжетами и образами. Широко известен пример долговременности существования средневекового напева «Dies irae», его использования в профессиональной композиторской практике от XIV до XX столетия. Возникнув в тесной образной связи с текстом, он переключался во многие симфонические произведения композиторов разных времен, стилей, национальностей. Его можно встретить в сочинениях Листа, Сен-Санса, Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского и др. Причем, напеву удалось сохранить не только однозначность образной символики через ее связь с темой смерти в возвышенно-философском понимании, но и утвердить себя в качестве ее «вечной» эмблемы.

Очевиден пример жизнестойкости интонационной формулы «золотого хода валторн» в воплощении пантеистических идей и их центральной темы – «человек и природа». Эту функцию «золотой ход» приобрел в музыке барокко через связь с «охотничьими» сюжетами. В профессиональных текстах композиторов австро-немецкой традиции на протяжении многих столетий золотой ход неизменно воплощал символику природы в ее идиллическом чувствовании и понимании. Устойчивость семантики и инвариант структуры (интервальная цепочка «терция-квинта-секста»), несмотря на разнообразные смысловые модификации в контекстах различных исторических стилей, обеспечили «золотому ходу» свойства лексем и семантической фигуры, а следовательно – общезначимость, узнаваемость в необычайно широком временном и географическом диапазоне. Достаточно напомнить, что он встречается повсеместно в профессиональных композиторских текстах: в сонатах Д. Скарлатти и Генделя, операх Моцарта и песнях Гайдна, симфониях Малера, Шостаковича, Шнитке. Кроме всего прочего, «золотой ход» много раз обеспечивал связь между

композиторским творчеством и музыкальным бытом разных эпох и наций, овладевая «коллективным сознанием» слушателей культурной европейской традиции. В качестве образа-символа «золотой ход» встречается и в русской культуре XVII-XIX веков в сентиментальных пасторалях Сумарокова, в романсах-песнях Алябьева, Варламова, Гурилева.

К типу интонаций с закрепленным значением относятся и интонационные формулы классицизма («этикетные формулы»), представляющие собой ритмоформулы ряда бальных танцев и их характерных кадансов-реверансов, а также группа сигнальных интонаций-формул, о которых уже шла речь (охотничьего рога, военной фанфары, колоколов), и значительное число интонационных формул барокко, сложившихся как музыкально-изобразительный эквивалент различных типов представлений о пространственных физических движениях: «фигуры шага», «фигуры бега», «фигуры волн», «фигуры вращения», фигуры восходящего (anabasis) и нисходящего (catabasis) движения и т.д.

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

Итак, можно утверждать, что тип интонаций с устойчивым закрепленным значением, обеспечивающий конкретные ассоциации на уровне образов-представлений, организует стабильно действующую тенденцию к кристаллизации элементов речи в смысловые структуры – интонационные стереотипы семантического ряда. Разнообразные типы интонаций с закрепленными значениями порождают устойчивые стереотипы связи с образом, включают те или иные ассоциации и формируют *образный мир музыки*³.

Формирование значений происходит на основе постоянно действующих факторов, среди которых решающую роль играют

³ Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме мышления. В процессе функционирования образуются прочные связи, создающие значения, направленные в одном случае к области образных визуальных представлений, в другом – к эмоционально-аффективным реакциям. Первые в значительной степени рассчитаны на интеллект, вторые – на работу подсознания.

конкретные социальные *коммуникативные ситуации* – речь, движение, этикет, опыт общения с природой и искусством, в том числе и само музицирование как сюжетно-ситуативное действие. Ряд смысловых структур с закрепленным значением имеет, кроме того, и *текстовое* происхождение. Иначе говоря, источником формирования риторических фигур, лейтмотивов, символов-анаграмм, с характерной для них эмблематикой и условностью значений, а также цитат и quasi-цитат может стать авторский текст.

Итак, семантический механизм формирования *прямых* связей мигрирующей формулы со значением определяется их постоянными источниками, к которым относятся: 1) звуковые сигналы, 2) речь, 3) пластика в элементах музыкальной речи, 4) музыкальные инструменты, 5) бытовая музыка, 6) музыкально-риторические фигуры⁴.

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. Так, роговой сигнал, к примеру, будучи перенесенным в музыкальный текст, превращается в новый знак («знак согпи»), поскольку весь слой связанных с ним ассоциаций, зрительных представлений и ситуационный контекст становятся десигнатом⁵.

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

⁴ Список источников, разумеется, неполон и ограничен только теми явлениями, в связи с которыми образуются мигрирующие интонационные формулы.

⁵ Основные структурные варианты сигнальных формул и их текстовые модификации, связанные с изменением и наращиванием смыслового диапазона, подробно описаны в книге «Семантический анализ музыкальной темы» [13, с. 124-138]. Подробная характеристика групп интонаций с закрепленным значением содержится во II главе исследования «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [16, с. 60-152].

(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.

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.

Речь является другим постоянным источником формирования интонаций 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 двойную 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 волюнтаривного характера – предостережения, приказа, просьбы, запрещения и т.п. – выступают уже в собственно образно-смысловой функции, то есть несут конкретную информацию. Среди широко распространенных речевых интонаций некоторые получили статус мигрирующих интонационных формул с признаками и свойствами знаков-индексов. Это интонации утверждения, вопроса, восклицания, соответст-

вующие 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: вопросительным, восклицательным, точкой или многоточием. В устной же речи функции смысловых различий постоянно брали на себя интонационные стереотипы.

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: либо в функции уточнения информации (интонация вопроса), либо в оценке (восклицание, удивление, возглас, печаль, восторг, ликование и другие эмоциональные проявления). В речевом сообщении они выступают в роли знаков-индексов.

Пластика в элементах музыкальной речи. В рамках бытовых жанров обрели свои значения «этикетные формулы». 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 двигательные 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 сво-

его рода символом тех или иных этикетных ситуаций и соответствующих эмоций⁶.

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 и «кочующие образы». 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 семантических фигур – «кочующих» образов: «знака свирели» в связи с образами пастушеской пасторали и идиллии, «знака бурдона», вызывающего представления о волынке и шарманке – атрибутах кочующих сюжетов западноевропейской культурной традиции; наигрышей-имитаций народных инструментов и различных quasi-оркестровых звучностей. На их основе разворачиваются различные сюжеты и сцены музицирования («музыка в музыке»).

Бытовая музыка. С этим источником связана особая группа знаков с «неопределенным значением». В качестве примеров можно указать на общие семиотические свойства «кочующей сексты», интонаций «лирической терции» и т.п. Статус «общезначимых интонаций» они приобрели 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.

Музыкально-риторические фигуры. Музыкальная риторика, на протяжении долгого времени вырабатывавшая приемы воздействия музыки на человека, создала в том числе и специфические знаковые механизмы. Наиболее отчетливо они заявили о себе в

⁶ Описание знаков этой группы и эволюции их значений содержится в указанных изданиях в разделе «Пластика в элементах музыкальной речи». См.: [13, 16].

эпоху барокко, когда сформировался ряд интонационных формул с закрепленными значениями, например, фигуры *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, «символ креста», а также различные интонационные формулы – образы пространства и движения. Широко была распространена также стереотипизация *мотивов шага, бега, вращения, кружения*.

В ряде случаев обращает на себя внимание очевидное сходство внешней структуры знака (к примеру, постепенное движение в фигурах *anabasis* и *catabasis*) с визуальными представлениями о подъеме и спуске, ощущениями «верха» и «низа» – изображения движения в его прямом физическом, а впоследствии – переносном, символическом значениях («воскрешение», «восхождение», «низвержение в бездну»).

Прямой эффект связи знака со значением постепенно усложняется параллельной символизацией, ведущей свое происхождение от переносного значения слов текста. К примеру, в насыщенном религиозной символикой контексте представления о восхождении и нисхождении возникают в абстрактно обобщенных понятиях. Так, «воскрешение», «вознесение», «пробуждение» соответствуют восходящему движению; «унижение», «грехопадение», «вступление в бездну, тьму» – нисходящему и т.п. Религиозно-символические значения многих «фигур расстояния» сохраняют форму изображения, но служат при этом воплощению духовных сущностей. Они сопровождают слова и сюжетные ситуации, связанные с образами «падения» (грехопадения Адама), «ночи», «бездны», «тьмы» и т.п.

В музыке И.-С. Баха – в прелюдиях, токкатах, инвенциях, партитах – встречаются звуковые эквиваленты не только линейного, но и многих других видов механического движения через связь с визуальными представлениями: волновым, вращательным, синусоидальным, зубчатым, ламинарным и др.⁷

Итак, область значений формируется человеческим сознанием путем создания связей между музыкальной материей и внему-

⁷ Подробно свойства этих фигур рассматриваются в статье «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)» [14], а также на материале сонат Д. Скарлатти [15]. См. также статью в настоящем сборнике: Шаймухаметова Л. "Теоретические проблемы содержания в разработках Лаборатории музыкальной семантики Уфимской академии искусств". - С. 49-69.

зыкальным миром, по поводу чего Асафьев замечал: «Здесь перед нами процесс конкретизации музыки в полную значимости живую образную речь» («Музыкальная форма как процесс»). При этом знаковость близко примыкает к предметности, внемзыкальным 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 феномену мигрирующей интонационной формулы.

2. О методологии семантического анализа музыкальной темы

Общеизвестно, что музыкальная тема является «носителем музыкального образа» (В. Бобровский, Л. Мазель, Ю. Тюлин) и обладает репрезентативными свойствами. Однако анализ ее с точки зрения содержания, то есть наполнения смысловыми структурами, не является столь простым и аксиоматичным, каким выглядит приведенное классическое определение. Прежде всего, требуют уточнения и систематизации основные термины, понятия и рабочие схемы семантического анализа.

Дать представление о технике семантического анализа в рамках изложенной выше концепции является задачей следующего раздела.

Основные понятия и термины семантического анализа

И в семиотике, и в структурной лингвистике, где знак значительно раньше, чем в музыковедении, был конкретизирован, ведущим свойством знаковой модели признано свойство инварианта [9]. Это не случайно, так как репрезентирующие качества знака, обеспечивающие его узнаваемость, проявляются в формульности, устойчивости структуры, а также в способности сохранять постоянную связь между знаком, значением и рождаемым с его помощью смыслом.

В музыковедческих публикациях, где зафиксированы наблюдения над тенденцией музыкальной интонации к проявлению зна-

ковых свойств, содержатся аналогичные рассуждения. В частности, отмечается, что момент многократной повторяемости принципиально важен для превращения какой-либо структуры в знак [2; 3; 7]. Музыкальный знак, понимаемый как инвариант интонации, обеспечивает коммуникативную связь между композитором и слушателем и формируется путем обозначения – условного или безусловного – какого-то источника: предмета, действия, мысли, образа. В результате этой соотнесенности создается четкая устойчивая связь, которая при условии частой повторяемости переходит в долговременную.

Таким образом, формульность, устойчивость, стереотипность как свойства ряда музыкальных интонаций оказываются идентичными выдвинутому семиотикой знаковому свойству инварианта. Инвариант, проявляющийся в стереотипных интонациях как ведущее знаковое свойство, должен служить основным критерием для определения знаковой ситуации в музыкальном тексте.

И все же контуры знака в конкретном произведении не всегда легко бывает установить. Границы его определяются авторами довольно широко: от интонации до комплексных жанровых и стилевых моделей – структурно равных и мотиву, и теме, и целому произведению. Это вызывает возражение многих исследователей, стремящихся к терминологической ясности и точности, но одновременно служит и поводом к отрицанию знаковой ситуации в музыкальном тексте. Вместе с тем, «неуловимость» музыкального знака связана с проявлением других его обязательных свойств – поливариантности и полисемантической, и поэтому особая подвижность и изменчивость знака не может служить поводом к отрицанию его как явления.

Конкретные примеры помогли проследить, как проявляется в музыкальной интонации знаковое свойство инварианта в его отношении с противоположным – вариативным качеством, дающим так много поводов к отрицанию знаковых ситуаций в музыкальном тексте. В качестве материала для наблюдений обратимся еще раз к наиболее очевидным формульным проявлениям музыкальной интонации – «золотому ходу валторн», основные характеристики которого излагались выше.

Напомним, что инвариант структуры «золотого хода» образует набор интервалов «терция-квинта-секста». Смысл интонаций,

составляющих этот комплекс, двунаправлен и противоположен: нижний голос – трезвучная основа – имитирует роговой сигнал, постепенные интонации верхнего голоса смягчают «воинственность» рогового призыва. При горизонтальном расслоении структурные компоненты знака откристаллизовались в ряд формул, которые образовали типовые структурные разновидности знака. Они же организуют его семантическое поле и обеспечивают дальнейшее наращивание смыслового диапазона в двух направлениях: в сферу героики и в сферу лирики.

Семантический инвариант роговых сигналов формируется за пределами художественного текста и тесно связан с происхождением знака *corni*. Нами уже упоминалось, что роговые интонации рождены в конкретной социальной ситуации: валторна использовалась как прикладной инструмент в охотничьем быту. Тембр интонаций сигнала (через слуховые и зрительные ассоциации) закрепил связь наглядных представлений с конкретной социальной ситуацией. Благодаря точности и однонаправленности ее можно определить словесно как «роговой сигнал – воинственный призыв». В этом случае образуется прямая связь знака со значением.

Закрепление художественной ассоциации знака *corni* с образом охоты началось с момента применения его в художественных текстах путем введения валторн в профессиональный оркестр для иллюстрации сюжетов на охотничьи темы. Частое употребление роговых сигналов в соответствующих сюжетных ситуациях привело к образованию «первичного художественного значения»: знак *corni* рождает ассоциации с ситуацией охоты, воспроизводит картинный сюжетно-живописный образ в опоре на стереотипное «прямое» значение, сформированное в прикладных условиях социальной среды.

Последующее использование роговых сигналов в композиторских текстах связано с постепенным изменением *прямого* и *первичного* значений, наращиванием смысла: от целой серии образных художественных *вторичных* значений вплоть до символического воплощения. С помощью интонационных формул знака *corni* развивалась художественная концепция «человек и природа», пасторальные идиллические сюжеты, картинные образы охоты и галантных развлечений; получил образное воплощение эстетический тезис «прекрасное тождественно природе». Оба инвари-

анта – музыкально-языковой (прямое значение) и художественно-контекстовой (первичное и вторичное значения) – сформировали семантику знака *согні* с очень богатыми смысловыми и структурными модификациями.

И как бы ни было сильно выражено свойство инварианта при использовании композиторами интонационной лексики, все же именно в художественном тексте наиболее интенсивно проявляются вариативные качества знака – как в структурном плане, так и в пределах смыслового диапазона. Не только серия значений на уровне семантики, но и основные структурные разновидности знака *согні* сложились именно в художественных текстах. На основе их анализа выделены два основных структурных типа: 1) вертикальный – собственно «золотой ход»; 2) горизонтальный – а) роговые сигналы нижнего голоса, б) мелодический вариант звучания верхнего голоса, в) совмещенный линейный вариант последовательного развертывания обоих голосов по горизонтали.

Но если конкретные внешние материальные формы знака могут проявлять свою вариативность в бесконечности регистровых, тональных, тембровых перестановок мотивов или его конкретных форм, то число структурных модификаций основной формулы ограничено – знак имеет как семантическую границу, так и собственный структурный диапазон. Границу определяет минимальный структурный элемент – *лексема*. Она сохраняет ядро значения, несмотря на преобразующее действие контекста.

Итак, *музыкальные знаки* можно считать частным случаем, но все же необходимым свойством музыкальной интонации: связь с образом и наглядными представлениями приобретают те интонации, которые имеют наиболее четкую тенденцию к образованию стереотипов, поэтому основным критерием в определении знаковых ситуаций *служит инвариант*.

Свойство *вариативности* музыкального знака, особой изменчивости его материальной структуры при сохранении связи с инвариантом ядра значения – одно из необходимых условий существования музыкального знака как эстетического, призванного не только сообщать информацию через представления, но и внушать ее эмоциональным воздействием. Подвижность материальной формы способствует и проявлению качества полисемантической – одного из важнейших свойств знака, дающего неограничен-

ные возможности композитору для индивидуального употребления смысловых структур в музыкальном тексте. Поскольку речь идет о семантическом анализе музыки, мы относим эти стереотипы к области *интонационной лексики*.

Другое важнейшее для семиотического подхода понятие – «художественный образ» – необходимо отличать от образа-представления, рождающего ассоциации на стыке смысловых структур музыкальной темы. Художественный образ рассматривается в произведении как эстетическая категория на композиционно-содержательном и драматургическом уровне. Однако воплощение предметного мира и коммуникативных процессов в темпе осуществляется при помощи музыкального образа-представления, который возникает путем кодирования значений в интонационной лексике различного масштаба – от лексемы до семантической фигуры, обладающей свойствами мигрировать из текста в текст.

В неразрывной связи с понятием художественного образа и музыкального образа (представления) находится понятие *контекста*. Под ним подразумеваются любые внешние по отношению к смысловой структуре и окружающие ее в тексте элементы музыкального языка: темп, регистр, лад, динамика. Выполняя по отношению к знаку роль дополнительного воздействия, преобразуя или трансформируя заложенные в нем значения, они создают возможность проявления поливариантных качеств знака, что позволяет назвать их *регуляторами* (смысла).

Таким образом, в своей работе мы пользуемся следующими важнейшими понятиями семантического анализа, направленного на выявление механизма связи темы с образом-представлением:

знак – материально-идеальная единица художественного текста, обладающая свойством инварианта и способностью рождать адекватные звуковой форме образы-представления;

семантическая фигура – лексическая структура текста, способная формировать первичные и накапливать вторичные значения и открытая к активному взаимодействию с контекстом;

лексема – семантическое ядро «фигуры», инвариант ее прямых и первичных художественных значений;

мигрирующая интонационная формула – устойчивый интонационный оборот (семантическая фигура, лексема), способный

отделяться от конкретного текста и, мигрируя, сохранять инвариантные свойства структуры и семантики;

интонационная лексика – совокупность интонационных формул, образующих систему значений, этимология которых раскрывается и трансформируется в условиях смысловой организации текста произведения;

контекст (в данном случае узкоспециально: контекст музыкальной темы) – среда функционирования знака, его окружение знаковыми и незнаковыми элементами, формирующими отношения части (смысловая структура) и целого (тема). Результатом этого взаимодействия являются семантические процессы;

регуляторы – темп, динамика, артикуляция и тембр, влияющие на изменение смысла в контексте темы и часто находящиеся в противоречии с заложенными в ней значениями. С помощью регуляторов в музыкальном произведении реализуются схемы «инвариант-вариант» и «значение-смысл», в результате чего образуется ряд смысловых оппозиций.

Рассмотрим основные рабочие схемы семантического анализа, необходимые для изучения процессов формирования музыкального образа-представления в музыкальной теме.

Рабочие схемы семантического анализа

Функционируя в художественном тексте, знак (инвариант) проявляет себя через какую-либо из эстетических категорий – лирики или героики, возвышенного или низменного, конкретизируя музыкальное содержание с помощью предметно-образных представлений.

Связь интонации со значением организуется восприятием на уровне семантической фигуры (лексемы). Свой же конкретный окончательный художественный смысл интонационная лексика приобретает в произведении в результате взаимодействия с контекстом. Именно в нем осуществляется действие общеязыковой схемы: «значение-контекст-смысл». При этом связь «знак-значение» инвариантна, а смысл вариативен. Понятие «смысл» шире понятия «значение»: первое фиксирует не только момент восприятия, но и подачу информации в процессе исполнительской интерпретации.

Остановимся на связи «значение-смысл» подробнее. Музыкальный образ идеален, он материализуется через музыкальную тему. Исследователи отмечают, что неожиданность, свежесть, новизна – необходимые характеристики музыкального образа, и это должно быть отражено в структуре музыкальной темы. Знак, являющийся ее образно-смысловой единицей, обладает экспрессивной и репрезентирующей функциями. Для текстов, организованных семиотическим способом, характерна репрезентирующая функция, осуществляемая через звуковую имитацию и наглядно-зрительное изображение (представление).

Инвариант как основное свойство знака, обеспечивающее узнаваемость ассоциативным путем через образы-представления, не способен обеспечить новизну и яркость художественному образу, поэтому вторая половина схемы «значение-смысл» реализуется через две типовые семантические ситуации: 1) «знак-контекст-образ» – воздействие на смысловые структуры регуляторов с целью подавления или ослабления заложенных в них значений и 2) «метафора-образ» – совмещение двух или более смысловых структур в неожиданную комбинацию, рождающую новую знаковую структуру на основе синтеза представлений [4; 11].

Художественные возможности музыкального метафоризма значительно шире и богаче, чем взаимодействие единичного знака с контекстом. Если отдельно взятая смысловая структура вызывает в восприятии единичное представление, то синтез представлений, их совмещение есть уже акт художественного обобщения, показа новой связи явлений. Он обладает качеством образной яркости, новизны.

В отличие от знака, часто имеющего внетекстовые значения, метафора – структура, рождающаяся в конкретном тексте и связанная в наибольшей степени с индивидуальным авторским стилем. Существуют излюбленные метафоры того или иного композитора. К примеру, в сонатах Д. Скарлатти распространены пасторально-идиллические образы охоты, выраженные сюжетно: охота как галантное развлечение, игра. Эта излюбленная метафора, кочующая из текста в текст, у многих авторов эпохи классицизма совмещает лексику галантных фигур и знака *corni*. Она создает разнообразные смысловые модификации образов пасторали: от

незатейливой игры и шутки до мягкой просветленной созерцательной лирики с оттенком меланхолии⁸.

Идентичность смысловых структур и метафор в произведениях композиторов, принадлежащих разным стилям, является следствием приверженности их какой-либо общей теме творчества. В данном случае через близкий по значениям образный ряд воплощается пантеистический тезис «прекрасное тождественно природе». Совмещение знака галантного стиля (изящество, грация, красота) и знака *cogni* в его различных смысловых модификациях – сигнальных и в значении символа природы – приводит к образному отождествлению двух представлений: о природе и о красоте. В мерцании смыслов, связывающих в единый узел разнородные явления жизни и показывающих в конкретно-чувственной образной форме их неожиданную связь, единство или противоречие – суть всякой метафоры, дающей жизненному явлению обобщение и художественную оценку.

Как видим, метафора является не только структурообразующим приемом. Она, как и знак, – важнейший механизм музыкального образного мышления. Если знак может вызывать единичные представления, то метафора показывает связь нескольких явлений – картин, ситуаций, событий. Она способна нести более многозначную художественную информацию о явлении и служить весьма гибкой совершенной моделью связи между интонационной лексикой и музыкальным образом.

Метафора как синтез представлений является актом художественно-творческого комбинирования. Образование ее как новой структуры носит индивидуальный характер. Типичным становится угасание первичных значений в знаках, составляющих метафору, и мерцание смысла на их пересечении.

Составляющие метафору знаки могут равноправно взаимодействовать, но может преобладать один из них. Для самой метафоры как структуры существенны три признака: 1) включение в музыкальную тему интонационной лексики знакового типа; 2) сопряжение двух или нескольких знаков и синтез представлений на

⁸ Подробно см. об этом: Селиванец Н. Семантические функции интонационных формул в тематизме сонат Д. Скарлатти // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения [8].

их основе; 3) рождение нового смысла на пересечении разных значений.

При всей индивидуальности метафорических конструкций внутри художественного текста процесс стереотипизации смысловых структур дает знать о себе и на уровне метафоры. Между образом и породившей его метафорой может закрепиться постоянная связь. Частое употребление стирает в метафоре ее индивидуальные черты. «Кочующий образ» узнается в других текстах благодаря тому, что метафора становится знаком. Эту ситуацию можно обозначить в виде связи «метафора – знак – образ». К примеру, рассмотренная нами излюбленная метафора классицизма (знак *согнi*, совмещенный со знаками галантного стиля) встречается не только у Скарлатти, откуда, очевидно, она берет начало, но и во многих текстах Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса. В сочинениях большинства авторов при позднейших употреблениях (в частности, у романтиков) данная метафорическая конструкция воспринимается уже как нерасчленимое явление, как инвариант знаковой структуры, благодаря стойкой связи с образом.

Частое употребление одних и тех же метафор приводит к утрате первоначальной яркости явления: кочующие из одного текста в другой, они становятся привычными, легко узнаваемыми, «стершимися». В этом сказываются диалектические отношения между метафорой и знаком. Вместе с тем, «забытые» метафоры могут обретать новую жизнь, ярко выраженное индивидуальное употребление.

Итак, типовыми схемами семантического анализа можно считать две основные:

1) «знак-смысл», с ее конкретными видами («знак-образ» и «метафора-образ»), фиксирующими различные этапы наращивания смысла и рождения образа;

2) «знак-контекст-образ», а также «метафора-контекст-образ», направленные на анализ художественного результата в самом композиторском тексте, где роль контекста является важнейшей в плане воздействия регуляторов⁹.

⁹ Техника семантического анализа показана на конкретных примерах в изданиях: «Семантический анализ музыкальной темы» [13], «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [16], в статье «Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя» [17, с. 3-16].

Семантический анализ и семиотический подход в целом служат серьезным основанием для изучения важнейших механизмов функционирования интонационной лексики, способов материализации образных представлений, опредмечивания музыкальной интонации через активное привлечение немusicalного в музыку. Полученные в результате такого анализа данные могут быть обобщены в специальной области изучения текста – *музыкальной лексикографии*.

Библиографический список

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1971.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. – М.: Музыка, 1974. – С. 9-125.
3. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Сов. музыка. – 1980. – № 10. – С. 99-109.
4. Григорьев А. Поэтика слова. – М.: Наука, 1981.
5. Кон Ю. О двух фугах Стравинского // Полифония: Сб. статей. – М.: Музыка, 1975.
6. Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975.
7. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С. 33-39.
8. Селиванец Н. Семантические функции интонационных формул в тематизме сонат Д. Скарлатти // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения / Сб. трудов: РАМ им. Гнесиных, Уфимский гос. институт искусств. – М., 1998. – Вып. 144. – С. 75-88.
9. Семиотика и художественное творчество: Сб. статей / Отв. ред. Ю. Барабаш. – М.: Наука, 1977.
10. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983.
11. Степанов Ю. Понятия «значение слова», «синонимия», «метафора» в свете семиотики // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества: 4. – Калинин: Калининский университет, 1974.

12. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – М.: Гос. муз. издательство, 1963.
13. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
14. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс / РАМ им. Гнесиных: Сб. статей. – М., 1998. – Вып. 148.
15. Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.
16. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.
17. Шаймухаметова Л. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель / Лаборатория музыкальной семантики УГАИ: Сб. статей. Отв. ред.-сост. Л. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – Вып. 143. – С. 3-16.