



Л.Н.Шаймухаметова
(Уфа)

Семантический анализ в работе исполнителя и музыковеда
(о лаборатории музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств)

В 2001 г. в Уфимской государственной академии искусств открылась проблемная научно-исследовательская Лаборатория музыкальной семантики (научный руководитель – зав. лабораторией, доктор искусствоведения, профессор Шаймухаметова Л. Н.). Сотрудники лаборатории – профессора и преподаватели кафедр теории музыки, специального фортепиано, камерного и концертмейстерского искусства, общего фортепиано – ведут теоретические и прикладные разработки проблемы «Музыкальный текст и исполнитель». Результаты исследований – технологии содержательного анализа и способы творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом – докладывались на трех Всероссийских научно-практических конференциях «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (Москва – 2001 г., Астрахань – 2002 г., Уфа – 2004 г.)¹, на Международной конференции Ассоциации «Word and Music» (Берлин – 2003 г.). С грифом Лаборатории музыкальной семантики в русле соответствующих методологий под руководством зав. лабораторией авторами защищены 5 кандидатских диссертаций, изданы 7 монографий, 6 сборников статей, 23 учебных пособия, отмеченных федеральными министерствами, 12 изданий серии «В помощь слушателям ФПК». Авторские программы «Основы музыкального интонирования», «Современные музыкально-педагогические системы», «Методика преподавания композиции и импровизации», «Детская фортепианная музыка» и их учебно-методическое обеспечение успешно применяются в различных регионах России и странах Дальнего Зарубежья.

В предлагаемой статье содержится краткое изложение концепции лаборатории и суть аналитического подхода к проблеме смысловой организации музыкального текста.

В отечественном музыкознании предшествующего столетия прочно утвердился статус музыки как языка и коммуникативной семиотической системы. Подобное признание позволило применить к ее изучению систему уровней, аналогичную вербальному языку: фонетика, грамматика, синтаксис, семантика. Однако содержание музыки в практической работе исполнителя осмысливается преимущественно интуитивно, а в работе музыковеда чаще преобладают фор-



мально-грамматические, либо словесно-ассоциативные характеристики. Отсутствие объективного инструмента анализа смысловой стороны музыки сказывается и в области музыкального образования, построенного на узкограмматической ориентации. Круг постоянно замыкается на сложившейся академической традиции: узкограмматический, морфологический, синтаксический анализ характерен в обучении музыкальному языку на всех этапах образовательной системы. Не секрет и то, что теория исполнительства, с ее стремлением к адекватной расшифровке авторского текста, по-прежнему ориентируется на нотный текст², хотя проблема стилизового интонирования на интонационно-образной основе ставилась музыкантами-практиками всерьез неоднократно (Г.Нейгауз, И.Браудо, С.Савшинский, А.Гольденвейзер, С.Фейнберг и др.) Положение дел и сегодня находится в противоречии с исполнительскими задачами осмысленной интерпретации авторского текста, а также и с достижениями современной науки, которая объективно уже способна представить новейшую методологию.

К примеру, давно принятые во многих музыковедческих трудах системные представления о музыкальном языке требуют утверждения статуса семантического уровня как полноправного компонента системы – приоритетного в организации смысловой логики музыкального произведения. Во имя названных позиций необходимо согласиться с важностью целенаправленных разработок и усилий по созданию традиции понимания текста с точки зрения поэтики, семантики и стилистики, а не только с позиций фонетики, грамматики и синтаксиса.

Семиотический подход – рассмотрение музыки как языка и речи – до конца не исчерпал свои возможности ни теоретически, ни практически и позволяет на сегодняшний день успешно решать многие проблемы. Так, с определенного времени объектом внимания ученых и практиков действительно стала музыкальная семантика. Однако вряд ли можно признать справедливой и результативной широкую трактовку этого явления, распространившуюся в музыковедении – когда семантикой называют, с одной стороны, все, что относится к области содержания (причем, в основном, на уровне интуи-



тивного сознания), а с другой, – элементарные знания о языке со знаковыми грамматическими (лад, аккорд, каданс) или синтаксическими функциями (единицы формы). Мы же имеем в виду применение достаточно строгой аналитической процедуры – семантического метода, направленного к расшифровке смысловых структур музыкального текста. Подход к музыкальному языку в этом случае подразумевает наличие в нем устойчивых интонационных оборотов с закрепленными значениями (лексем, семантических фигур), в совокупности образующих интонационную лексику, репрезентирующую предметный мир и образы искусства. Многие из них приобретают статус мигрирующих интонационных формул, кочующих из текста в текст в музыке разных жанров, сохраняющих исходные значения. Формулы могут приобретать и новые значения, трансформируясь в контексте композиторских сочинений различных эпох и стилей. Прямые (внетекстовые) и переносные (первичные и вторичные) значения мигрирующих интонационных формул и их взаимодействия в контексте музыкального произведения определяют связь темы с музыкальным образом³.

Преимущество такого анализа заключается в том, что музыкальная тема – важнейший смыслообразующий участок произведения – соотносится с образом не просто декларативно, но демонстрирует устойчивые механизмы этой связи – знаковый и метафорический. Семантические фигуры организуют связь знака со значением (образом-представлением). Вступая во взаимодействие друг с другом в контексте, они совмещают смыслы и рождают множество новых (метафорических) значений. Анализ интонационно-лексического состава темы позволяет таким образом освободиться от субъективной трактовки и стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно авторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно *структурны*. Они формализуются, также как и наполняющие текст грамматические элементы, а следовательно, могут подвергаться специальному анализу и расшифровке свернутой в знаки информации.



Помимо семантических фигур, к смысловым структурам мы относим целый ряд других содержательных категорий: герой, персонаж, сюжет, диалог, монолог, полилог, сцена, картина, пластика, жест, танец, орнамент. В тексте инструментального произведения они непосредственно связаны с внемusыкальными принципами смыслообразования. Их особенность как носителей содержания заключается в относительной автономии и несовпадении семантических границ с границами музыкальной формы. Так, *реплика* в сюжете диалогически построенной сцены может принадлежать персонажу, но ее масштаб при этом оказывается соответствующим лишь фрагменту главной или побочной партии сонатной экспозиции. Или наоборот – «реплика» *quasi continuo* – «кочующего» образа клавирной музыки XVII – XVIII веков – может располагаться в пространстве всей темы, занимая устойчивую линейную синтаксическую позицию. Иногда персонаж инструментального произведения представлен всего лишь мотивом протяженностью в полтакта.

Все особенности и сложности смысловой организации инструментального сочинения с наибольшей очевидностью дают знать о себе в нотном материале клавирной музыки, поскольку запись такого текста, с одной стороны, демонстрирует глубинные структуры и «полифонию смыслов», с другой, – активно редуцирует информацию, адаптируя ее к двухручному изложению. Отметим несколько особенностей клавирного текста, наиболее важных для практической работы.

Первая уже была нами отмечена: границы смысловых структур часто не совпадают с синтаксическими и композиционными построениями и должны служить предметом специального внимания в работе над интерпретацией произведения. Ярким примером служат экспозиции многих фортепианных сонат Гайдна и Моцарта, построенных по закону «театральной сцены». Участниками действия являются персонажи, проявляющие характеры в комических поединках и конфликтных диалогах⁴. Границы реплик могут располагаться в диалоге последовательно и горизонтально (Моцарт Соната № 5, К. 283, 1-я часть – «Кокетка – Доктор») или вертикально, с одновременным действием или высказываниями героев (Соната № 1, К. 279, 3-я часть – «кочующая» оперная сцена ухаживания «Кавалер – Дама» – нижняя и



верхняя строчка текста соответственно)⁵. Подобные наблюдения за «персонажной» интонацией (В.Медушевский), как известно, не используются в формально-структурном анализе сонатной экспозиции.

Второе. Универсальная редуцированная запись клавирного текста на двух строках нотного стана располагает исполнителя к воображаемому и реальному развертыванию глубинных структур смысловой партитуры. Таковыми могут оказаться риторические фигуры, скрытые в рисунке орнамента прелюдий или хоральных обработок Баха, Генделя, Букстехуде; интонационная лексика тематизма бассо-остинатных жанров барокко; скрытые или опосредованно представленные сюжеты и персонажи пластических диалогов в сонатах Гайдна; образы музыкальных инструментов – органа, люгги, флейты в т.клавирных сочинениях и другие quasi-оркестровые и quasi-импровизационные семантические ситуации, позволяющие обнаруживать «текст в тексте» (Ю.Лотман)⁶. Интересно, к примеру, представлены сюжетно-ситуативные знаки музыкального диалога в трехголосной фактуре старинных танцевальных жанров. Многие трехголосные инвенции И.С.Баха также являются трехголосными лишь с точки зрения линейной графики фактуры. Однако все они экспонируются смысловой структурой диалога *continuo-solo*, которая мигрирует в тексте и преобразуется внутри него путем расслоения сольной quasi-оркестровой партии в *divisi* (отсюда и «трехголосие»). Логика развертывания содержания инвенций основывается, таким образом, на активной интертекстовой миграции ситуативных знаковых моделей, репрезентирующих сюжеты-образы музицирования эпохи⁷.

Названные, хотя и далеко не все, уникальные свойства музыкального текста как источника информации наиболее ярко и с непосредственным практическим результатом проявляются в так называемом старинном клавирном уртексте барокко. Это особый тип текста в плане взаимодействия с ним исполнителя. Он имеет свою специфику, которая мало учитывается в исполнительстве и совсем не принимается во внимание в педагогическом процессе. Имеется в виду свойство художественной мобильности пьес, написанных для клавира: возможности их вариантного переизложения, создания множества редакторских (исполнительских) и композиторских версий.



Другое важное качество старинного уртекста – «неклавирная» природа его содержания, проявляющаяся в смысловой организации информации по принципу партитуры, которая записана в редуцированной (свернутой) форме. Развертывание клавира в воображаемую партитуру исполнителем путем применения регистровок, дублировок и простейших контрапунктов может создать прецедент обучения начинающих музыкантов практике свободного музицирования в исполнительских традициях того времени⁸.

Важнейшей составляющей подобного процесса реконструкции является семантический анализ – грамотная расшифровка семантических фигур и сюжетно-ситуативных знаков музицирования – *continuo-solo* и *tutti-solo*. При их расшифровке в клавирном тексте исполнителя часто вводит в заблуждение фактура, адаптированная к двухручному изложению, и грамматика нотного текста, требующая технически целесообразного распределения партий за функциями левой и правой руки. «Свернутая» в клавир смысловая партитура скрывает подлинные значения диалогов как смысловых структур и *quasi*-оркестровых образов. Вместе с тем, расшифровка образов «solo» и образов «continuo» видится принципиально важной для создания эффектов тембровой имитации и вариантных преобразований клавирного уртекста. Таким образом, значения смысловых структур двух-, трех- и четырехголосной фактуры оказываются парадоксальными: двухголосная фактура может служить и знаком диалога, и признаком свернутой партитуры. Основу трех- и четырехголосия в клавирном тексте может составлять универсальная модель диалога: либо *quasi*-дуэт солистов, либо диалогическая модель концертирующих групп оркестра.

Навыку вариативности мышления в педагогике старых мастеров придавалось большое значение, поскольку он является основным на пути к овладению импровизацией как устной формой музыкальной речи. Не случайно было распространено создание дублей – вариантного переложения написанного текста, практика развертывания генерал-баса, искусство диминуирования и колорирования музыкальных тем. По этой причине оказалось важным обратиться к инструктивным пьесам И.С.Баха как к своеобразным школам бытового музици-



рования, вопреки традиции рассмотрения и использования их только как репертуарных⁹. Для современного педагогического процесса такая традиционная, но достаточно специфическая особенность старинного исполнительства, весьма актуальна. В условиях обучения возможно развертывание (преобразование) текста в различных версиях в форме ролевых игр (инструменты оркестра и оркестровые группы – персонажи).

Сам клавирный текст эпохи барокко создает условия для организации ролевых игр, имитирующих обстановку и традиции музицирования. Исполняя фрагмент текста как *интонационный этюд*, мы неизменно обнаруживаем сюжет («текст в тексте»), удобный и вполне корректный для воплощения проблемной ситуации «А как бы это прозвучало в исполнении старинного оркестра?» При распределении основных функций – *continuo* (инвариант) и *solo* (вариант) между участниками ансамбля-диалога воссоздается реальная картина бытового музицирования эпохи барокко, что дает возможность приобретения навыков композиции, согласно стилю и традиции построения старинного уртекста. В музицировании могут участвовать один, два, три и более исполнителей разного возраста и даже уровня фортепианной подготовки. Участие в ролевой игре и в ансамбле обеспечивает возможность полной адаптации к музыкальному целому, поскольку звучащая «партитура» дает возможность участия в исполнении как целостных партий (*continuo – solo*), так и отдельных реплик воображаемых инструментов. Материалом для интонационных этюдов служат фрагменты из произведений немецких, итальянских, французских и английских композиторов, содержащих признаки барочных текстов¹⁰.

Дидактическая система диалогов-этюдов в других стилях выстраивается на распространенных в музыкальном языке универсалиях – «кочующих» сюжетах и образах европейской и русской классики, воплощенных в музыкальной теме или экспозиционных частях произведений разных стилей. К ним относится ряд типовых сюжетных оппозиций: «Театральный диалог» – сюжетные действия с участием героев и персонажей, «Тембровый диалог» – имитации звучаний музыкальных инструментов в сюжетных сценах «музицирования в музыке», «Концертный диалог» – сюжетное воплощение диалогических оппозиций в концертировании и бытовом музицировании



XVII – XVIII веков, «Динамический диалог» – сюжетное воплощение и создание иллюзии пространственных эффектов.

Основным инструментом анализа смысловой стороны музыкальной интонации в системе диалогов-этюдов является семантический анализ. Эта методика универсальна при условии использования ее в анализе образно-сюжетных типов текста. Ставится конкретная задача объяснения связи темы с музыкальным образом путем определения: а) интонационно-лексического состава музыкальной темы (семантических фигур и мигрирующих интонационных формул); б) сюжетно-ситуативных знаков в музыкальной теме (по указанной типологии). За этой процедурой следует объяснение художественного результата взаимодействия интонаций с закрепленными значениями в контексте музыкальной темы. Подобным образом включенная информация дает возможность в короткое время овладеть интонационным словарем большинства классических стилей¹¹.

В работе над интонационными этюдами на основе авторского (композиторского) текста, помимо определения интонационной лексики музыкальной темы и художественного результата взаимодействия ее с контекстом, перед партнерами выдвигается исполнительская задача *вариантного произнесения текста*. В зависимости от режиссерских задач, поставленных педагогом, а впоследствии и самим учеником (проблемные ситуации «А если бы редактором был я...», «А если бы режиссером был я...»), материал распределяется на *реплики* между двумя участниками диалога-этюда и переинтонируется в связи с вариативно меняющимися ситуациями – «предлагаемыми обстоятельствами» (К.Станиславский)¹².

Наиболее актуальной видится внедрение практической семантики в начальных звеньях музыкального образования и в сфере общеобразовательной школы. Ряд изданий лаборатории, основанных на семантическом методе, содержит образцы применения инновационных технологий, ориентированных на освоение смысловых структур музыкального текста, изучение интонационной лексики, общеязыкового словаря музыкальных значений; информация отражена и обобщена также в авторской программе: Шаймухаметова Л. Н. «Современные музыкально-педагогические системы»¹³.



Существенным компонентом инновационных технологий является включение внемузыкального фактора и опора на смысловые структуры музыкального текста. Внемузыкальное (театр, стихи, пластика, речь) в разработках лаборатории направлено к овладению семантическими представлениями о музыкальных интонациях с закрепленными значениями. Научиться пользоваться «общеузнаваемыми интонациями», включать их в свободное музицирование и импровизацию – одна из главных задач обучения музыкальному языку и устной музыкальной речи. Ключевой эмблемой подобной установки становится известное высказывание Б.Яворского: «Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей».

В разработке методик развивающего обучения по предложенным лабораторией технологиям регулярно принимают участие слушатели авторских курсов ФПК Уфимской государственной академии искусств, педагоги детских музыкальных и общеобразовательных школ, методисты музыкальных училищ.

Исследовательские усилия в области практической семантики и разработка на ее основе инновационных технологий способны вернуть музыке статус «искусства интонируемого смысла» (Б.Асафьев), а исполнителям и музыковедам творчески корректное отношение к авторскому тексту. Теория и практика показывают, что проникновение в тайны смысловой организации музыкального произведения в значительной степени помогает воспитывать аналитическую культуру музыковеда и творчески активное взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом. Семантический анализ ведет к объективной, адекватной композиторскому замыслу расшифровке смысловых структур музыкального тематизма и к последующей выразительной артикуляции. Это, в свою очередь, воспитывает творческую самостоятельность и индивидуальность в интерпретации содержания музыкального произведения.

Примечания:

1. Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. – Отв. ред.-



- сост. В.Холопова. Москва – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции 3-5 декабря 2002 г. – Отв. ред.-сост. Л.Казанцева. Астрахань, ГУП ИПК “Волга”, 2002. Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004 г. – Отв. ред.-сост. Л.Шаймухаметова. Уфа: РИЦ УГАИТ, 2005.
2. О различии явлений «нотный текст» и «музыкальный текст» в их междисциплинарном понимании см. в исследовании М.Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства». М., 1998.
 3. Теоретическая концепция изложена в изданиях: Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.; Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
 4. Подробнее см. об этом: Шаймухаметова Л., Кириченко П. «Театральные диалоги в классической музыкальной теме» // Музыкальный текст и исполнитель. Сб. статей. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2005.-С.17-38; Асфандьярова Л. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. Автореферат дисс... канд. иск. Новосибирск, 2003.
 5. Нумерация сонат и ссылка на Кехеля приводится по редакции А.Гольденвейзера.
 6. См. об этом в изданиях лаборатории: Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных жанров). / В помощь слушателям ФПК. Уфа, 2002;
 7. Подробно об этом см.: Шаймухаметова Л. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII-XVIII вв. // Семантика старинного уртекста. Сб. статей. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2002. С.16-37.
 8. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Музыкальный текст и исполнитель. Сб. статей. Уфа, 2004. С.39-56; Кириченко П. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель, С. 57-70; Кузнецова Н. О варианном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста. Сб. статей. С. 37-54; Кузнецова Н. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.С.Баха в классе общего фортепиано / В помощь слушателям ФПК. Уфа, 2001.



9. См. разработку этой проблемы: Кириченко П. Семантические аспекты работы с музыкальным текстом в классе общего фортепиано // Историко-теоретические проблемы музыкознания. Сб. статей/ РАМ им. Гнесиных, УГИИ. Отв. ред.-сост. Л.Шаймухаметова. М., 1999. Вып. 156. С. 150-166.
10. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.С.Баха в практике обучения творческому музицированию. – Уфа, 1998; Шаймухаметова Л., Кириченко П. Интонационные этюды в классе фортепиано. Уч. пособие. Уфа, 2002.
11. Подробная информация по этой проблеме содержится в авторской программе: Шаймухаметова Л. «Основы музыкального интонирования» для фортепианных отделений музыкальных вузов. Изд-е 2-е. Уфа, 2003. См. также статью «Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя» в сб. ст. «Музыкальный текст и исполнитель. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. С. 3-16.
12. Подобную идею последовательно разрабатывал в своей теоретической концепции С.Савшинский, ссылаясь на известные принципы системы К.Станиславского. Однако многие моменты аналогий с театральной режиссурой остались не востребованными теорией исполнительства и не получили дальнейшего развития.
13. Шаймухаметова Л. Современные музыкально-педагогические системы. Программа для музыковедческих отделений музыкальных вузов. Уфа: 2003. Среди изданий Лаборатории семантики: «Музыкальный букварь», «Семантическая азбука пианиста», «Музыкальная риторика», «Играем вместе с учителем» (нетрадиционные формы ансамблевого музицирования в классе фортепиано), «Веселое сольфеджио» (для работы с ключевыми интонациями произведения – семантическими фигурами), методические разработки «Стихи на уроках сольфеджио», «Семантика на уроках сольфеджио», «Звук и смысл», «Если хочешь стать волшебником», «Пластика в элементах музыкальной речи», «Мелодия и орнамент», «Идет репетиция старинного оркестра...» и др., а также серия тематических рабочих тетрадей развивающего обучения. См. об этом: аннотированный библиографический указатель: «Лаборатория музыкальной семантики». Уфа, Научная библиотека УГАИ, 2004.

© Шаймухаметова Л.Н., 2005