

*Шаймухаметова Л. Н.*

**Теоретические проблемы содержания в разработках  
Лаборатории музыкальной семантики  
Уфимской академии искусств**

Значительную часть теории музыкального содержания составляют проблемы анализа музыкального текста, механизмы и закономерности смысловой организации которого часто не тождественны композиционной логике, формообразующим процессам и семантике сочинения. Известно, что музыкальный текст – удивительный феномен, раскрытие глубин и тайнств которого объективно требует самых разнообразных подходов к его изучению – порой взаимоисключающих. Насколько сложно устроен сам текст, настолько же сложны и противоречивы подходы и инструменты

его анализа. Здесь музыковедение уже давно ведет поиск на перекрестке точного и гуманитарного знания, на стыке технологии и эстетики.

Одним из «пробных камней» на пути изучения содержания является семиотический подход, занимающийся исследованием закономерностей построения языковых систем. Семантический анализ естественно проникает в изучение механизмов построения текстов и интертекстуальных взаимодействий.

Проблемы музыкальной семантики относятся к числу актуальных, но недостаточно глубоко изученных в музыковедении. До сих пор доказательству подлежит сам факт существования музыкальной семантики, предметом изучения которой является область музыкальной лексикографии, или теории музыкальных значений. Последние формируются на основе механизмов, идентичных, или, по крайней мере, близких тем, что свойственны знаковым системам. К сожалению, этот факт признается далеко не всеми. Между тем, без такого доказательства невозможно сколько-нибудь успешно продвинуться в изучении проблем содержания музыки и, в частности, семантических процессов. Пути же доказательства могут быть различными. Один пролегает через приложение общих положений семиотики, достижений лингвистики, культурологии к явлениям музыкального искусства, то есть является движением от общего к частному. Он, бесспорно, необходим, но всегда сопряжен с опасностью навязывания музыке свойств, присущих другим явлениям человеческой культуры. Другой путь – от частного к общему, который позволяет делать выводы на основе изучения семантических процессов в конкретных музыкальных текстах и этим позволяет достигать непротиворечивости теоретических обобщений. Именно такой путь был избран в исследованиях, положенных в основу предлагаемой концепции.

Область музыки необъятна и в диахронии, и при любом синхроническом срезе, поэтому методологически представлялось важным выбрать объект исследования, который допускал бы применение единой системы исследовательских процедур. Вот почему в качестве исторического материала была избрана музыка XVII – XIX веков, причем преимущественно гомофонного склада, обладающая, несмотря на стилевые различия, некоторым общим набором типологических свойств. Единый подход здесь обеспечива-

ется еще и тем, что во всех случаях им является *музыкальная тема* – явление, центральное во всей системе музыкального мышления эпохи гомофонии. Можно сказать с известной долей уверенности, что *обнаружение механизмов музыкальной семантики в теме* позволяет говорить об их типичности для данной исторической разновидности музыки, а при соблюдении ряда условий – и о возможности экстраполировать их на пространство музыкального текста в целом<sup>1</sup>. Последнее, однако, избегается в докладе, где обобщения сосредоточиваются на *музыкальной теме* как феномене особой семантической концентрации.

Предметом внимания в предлагаемой концепции является *интонационная лексика*,<sup>2</sup> формирующая музыкальную тему. Задача заключалась в том, чтобы выяснить, с помощью каких механизмов интонационная лексика обретает значения, сохраняет их и, вместе с тем, трансформирует при вхождении в контекст каждой отдельной темы. Здесь неизбежно возникает вопрос об *этимологии* музыкальных значений. Путем эмпирического анализа, оперируя историческим материалом, требовалось выяснить, каковы корни таких значений, их происхождение, пути их трансформаций. При этом обнаружилось, что в качестве механизма их образования выступает то, что принято именовать *интертекстуальными взаимодействиями* и что в нашем случае проявляется в процессах *миграции* музыкальной лексики в течение целых исторических периодов.

В кратком виде основные положения концепции сводятся к следующему:

1. В музыке функционируют лексические структуры (мигрирующие интонационные формулы), обладающие относительно устойчивыми значениями. В исследовании и подготовленных на его основе изданиях<sup>3</sup> описано несколько групп знаковых структур в

---

<sup>1</sup> Эта задача выходит за рамки публикуемого доклада, однако проведенные исследования показывают возможность дальнейшего развития названной теории в области frame-анализа, позволяющего вести изучение поэтики музыкального текста через структурно-семантические категории.

<sup>2</sup> О системе терминов и понятий семантического анализа см. нашу статью «Семантический анализ музыкальной темы» в настоящем сборнике.

<sup>3</sup> Концепция была изложена в ряде изданий автора (1987-1999 гг.) и защищена в качестве докторской диссертации в 2000 г. в Государственном институте искусствознания (г. Москва). См., к примеру, библиографический список к статье «Семантический анализ музыкальной темы» в настоящем сборнике.

связи с их генетическими источниками. Среди них: 1) звуковые сигналы; 2) речь; 3) движение и пластика в элементах музыкальной речи; 4) музыкальные инструменты; 5) бытовая музыка; 6) музыкально-риторические фигуры.

2. На широком историческом материале – от барокко до современности - показано, как интонационная лексика превращается в особую область знаковых структур. Этому способствуют: а) повторяемость интонаций с закрепленным за ними кругом устойчивых значений, б) повторяемость ситуаций их употребления, в) способность музыкальной памяти воспроизводить связь между интонационной структурой и ситуацией, г) наличие в системе восприятия соответствующих ожиданий и реакций.

3. Разработана техника семантического анализа, позволяющего раскрывать механизмы образования музыкальных значений - первичных, вторичных, метафорических и т.д. - и их расшифровки в музыкальных текстах.

4. Функции мигрирующих интонационных формул и процессы преобразования значений рассмотрены в ситуациях их взаимодействия с контекстом музыкальной темы. Разработана типология знаковых ситуаций, возникающих в контексте музыкальной темы<sup>4</sup>

5. В ряде работ исследовались художественные возможности *общих форм движения*, сочетающих образно-визуальные и эмоционально-аффективные значения, процессы кристаллизации на их основе интонационных формул<sup>5</sup>.

6. Анализ лексического состава и выявление закрепленных значений позволил установить связь темы с музыкальным образом. Типология знаковых ситуаций дала возможность дифференцировать знаковые и незнаковые явления в области музыкальной интонации и точнее определить роль и влияние контекста, что имеет непосредственное отношение к теории и практике исполнительства.

7. Семантический анализ музыкальной темы в целом служит серьезным основанием для дальнейшего изучения одного из важнейших универсальных механизмов художественного мышления –

---

<sup>4</sup> См.: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999.

<sup>5</sup> Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме фортепианных сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.

*знаково-метафорического*, осуществляющего материализацию образных представлений, опредмечивание музыкальной интонации через активное привнесение в музыку немusicalного в музыку (функция изображения).

На основе анализа большого числа музыкальных тем (более 4 тыс. образцов) мною были выявлены и систематизированы интонационные структуры, обладающие относительно устойчивыми значениями, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени в западноевропейской и русской музыке XVII-XIX веков. Легко узнаваемые благодаря многочисленным повторам, они обрели постоянную связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов. Ряд исследований сотрудников Лаборатории музыкальной семантики УГАИ продолжили разработку этой идеи<sup>6</sup>.

Вопреки попыткам отрицательных оценок семиотического подхода как «неспецифического» для музыковедения, он показал себя на практике и в теории достаточно продуктивно. В подтверждение сказанному назовем имена М. Арановского, В. Медушевского, В. Холоповой, И. Волковой-Стогний, М. Бонфельда, Г. Тараевой, Л. Казанцевой и др. В исследованиях этих ученых разрабатываются «неспецифическими методами» многие перспективные идеи из области поэтики и структурной лингвистики, а также конкретизируются на музыкальном материале немusicalоведческие категории «идея», «тема», «сюжет», «герой», «знак», «образ», «символ».

Сопоставление музыки и языка известно давно, нетрадиционным по-прежнему считается лишь распространение этой аналогии на семантический уровень. Вместе с тем, аналогия оказалась весьма перспективной: музыковедение успело разработать на ее основе не только узкоспециальные, в том числе и «специфические», методы (к примеру, целостный анализ), но и решить ряд серьезных проблем в области синтаксиса, а впоследствии и музы-

---

<sup>6</sup> См. статьи авторов Лаборатории музыкальной семантики в настоящем сборнике (раздел IV). Перечень изданий Лаборатории приводится в соответствующих библиографических списках. См. также: Лаборатория музыкальной семантики: Аннотированный библиографический указатель. – Уфа, 2004.

кальной семантики. Осмыслить музыку системно: как средство коммуникации, дифференцировав ее составляющие аналогично языковым компонентам (фонетика, грамматика, синтаксис, семантика), в немалой степени помог семиотический подход. И хотя исследование музыкальных категорий специфическими методами может и впредь считаться основным, в отношении междисциплинарных методов важно отметить, что возможности их конкретизации на музыкальном материале до конца не исчерпаны. Аналитические опыты, в которых применяется указанный подход, широко распространены в практике анализа и интерпретации музыкального произведения и дают интересные результаты наблюдений над семантическими процессами, прежде всего – на уровне музыкальной темы<sup>7</sup>.

На основании изложенного 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 существенным в этом процессе представляется следующее:

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. 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».

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

4. Мигрирующая интонационная формула складывается в процессе музыкально-исторической практики под влиянием различ-

---

<sup>7</sup> Подробнее см. об этом:[17].

ных факторов и, не в последнюю очередь, имеющих внемusыкальные корни. В процессах миграций внемusыкальное (как источник) 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 общемusыкальной выразительности.

5. Но в пору своей активной семантической жизни интонации формульного типа способны формировать четкую связь с художественно-образными представлениями: инвариант 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.

6. 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, вторичных значений и обретения общемusыкальной 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 ху-

дожественной, а также музыкально-бытовой средой, процессов стилеобразования, специфики музыкального языка и музыкальной речи.

На основе изложенной концепции в 2001 году в Уфимской государственной академии искусств мною была создана и действует в настоящее время Лаборатория музыкальной семантики. Она объединяет исследователей и ученых различных кафедр вокруг общей проблемы «Музыкальный текст и исполнитель», в которой разрабатываются технологии содержательного анализа и творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом<sup>8</sup>.

Основная цель Лаборатории – теоретические разработки проблемы смысловой организации текста и адаптация научных знаний в практику исполнительской и педагогической деятельности в различных звеньях образовательного процесса – от ДМШ до ВУЗа. За период с 2001 по 2004 г. в русле методологии семантического анализа в различных диссертационных советах России (Москва, Ростов-на-Дону, Новосибирск, Магнитогорск) защищены 5 кандидатских диссертаций, готовятся к защите докторские диссертации. С грифом Лаборатории опубликованы 85 научных работ, 28 научно-методических разработок и 23 учебных пособия отмечены грифами Российских министерств. Творческим коллективом Лаборатории регулярно проводятся курсы повышения квалификации и мастер-классы в Республике Башкортостан и в различных регионах России.

Разработки Лаборатории – как научные, так и прикладные, - доказывают, что овладение техникой семантического анализа помогает раскрывать многие тайны смысловой организации музыкального произведения. Изложенная выше концепция и созданные на ее основе многочисленные исследования и практические методики работы с музыкальным текстом дают возможность подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у исполнителей необходи-

---

<sup>8</sup> В составе Лаборатории, работающей в условиях ВТК (временных творческих коллективов), - профессора, аспиранты и соискатели кафедр теории музыки, специального фортепиано, камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства, общего фортепиано, а также преподаватели ДМШ, слушатели курсов ФПК, студенты. Все работы, указанные в настоящем обзоре, выполнены под моим научным руководством.



мые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики.

На сегодняшний день сложилась ситуация, в которой исполнительская и педагогическая практика находятся в громадном отрыве от науки. В отечественном музыкознании рождаются новые подходы, теории, методы, но музыканты продолжают пользоваться минимумом традиционных знаний, привязанных к учебным дисциплинам – гармонии, полифонии, форме. Семантика – это тот «золотой ключик» к содержательному миру музыки, который позволяет сделать грамотную расшифровку смысловых структур музыкального тематизма и поставить разработку методик обучения на образно-интонационную, то есть художественную, основу вопреки общераспространенной узкограмматической ориентации.

В широком исследовательском поле музыкального содержания как широкого научного направления мы не случайно сосредоточились на проблеме смысловой организации музыкального текста.

Феномен музыкального текста с его многогранной природой и глубинными преобразованиями в процессе передачи информации слушателю долгое время представлял серьезную научную и практическую проблему как предмет расшифровки смысловых структур на интонационно-образной основе с включением системы знаний «словаря эпох и стилей». Не секрет, что теория исполнительства, наиболее близкая к процедуре интерпретации текста, по-прежнему ориентируется на *нотный текст*, с его внешнеграфическими реалиями, хотя проблема адекватности в расшифровке авторского замысла ставилась здесь всерьез и неоднократно (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, И. Браудо, С. Савшинский, А. Гольденвейзер и др.).

Трудности отчетливо сфокусированы в самой академической традиции: узкограмматический, морфологический, синтаксический анализ, как уже неоднократно упоминалось, характерен для системы обучения музыкальному языку на всех его этапах. Все это находится в серьезном противоречии не только с исполнительскими традициями выразительного произнесения (интонирования, артикуляции) авторского текста, но и с новейшими методологическими установками в области теоретического музыкознания. Уже давно принятые во многих музыковедческих трудах сис-

темные представления о музыкальном языке настоятельно требуют утверждения статуса семантического уровня в практике исполнительства и в обучении, поскольку он приобретен в организации смысловых механизмов текста музыкального произведения. Во имя тех же позиций приверженности требованиям системы необходимы усилия по созданию традиции понимания текста с точки зрения поэтики, семантики и стилистики, а не только с позиций фонетики, грамматики и синтаксиса. В силу академических традиций к выполнению задач современных практических технологий подобного типа не готовы ни рядовой музыкант, ни мастер высокого класса<sup>9</sup>. Это закономерно отражается на характере и глубине интерпретации исполняемых произведений, результатах обучения музыкальному языку, понимаемому исключительно как грамматика, синтаксис и композиция.

Вопросам семантического анализа и специфики смысловой организации музыкального текста посвящена значительная часть изданий Лаборатории. Среди них – сборники статей, 12 очерков из серии «В помощь слушателям ФПК», 8 монографий.

Как одну из важнейших теоретических задач на определенном этапе мы определили изучение художественных возможностей мигрирующих интонационных формул в их связи с образом на конкретном материале «регламентированных стилей» XVII - XVIII веков с целью накопления базы данных в области музыкальных значений. Предложенная мною (и изложенная в монографиях) техника семантического анализа применяется в работе сотрудников нашей Лаборатории. В диссертации И. В. Алексеевой *«Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко»* (2002 г.) и в монографии с тем же названием (Уфа, 2005 г.) на материале большого числа органных и клавирных пассажей, чакон и граундов благодаря семантическому анализу удалось опровергнуть устоявшиеся представления о «застылости» и «неподвижности» бассо-остинатной темы, раскрыть сложность, противоречивость и активность семантических процессов, проис-

---

<sup>9</sup> Одна из первых попыток аргументированной постановки проблемы в связи с задачами обучения содержится в статье Г. Тараевой «Интерпретация как учебная дисциплина в вузе» (Сов. музыка. – 1982. – № 7. – С. 63-68). См. также: Шаймухаметова Л. «Практическая семантика как проблема музыкознания» // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Сб. докладов I Российской научно-практической конференции. – Москва – Уфа, 2002. – С. 84-101.

ходящих внутри барочного тематизма и в самой мигрирующей модели текста бассо-остинато. Как показало исследование, мигрирующая модель бассо-остинато отличается неоднородностью лексического состава. Расширение внутреннего пространства темы связано с постепенным лексическим ее наполнением, с процессом контекстной конкретизации, который выражается в замещении хоральной природы тона лексикой предметно-образных представлений. В работе показано параллельное действие синтаксических и семантических процессов, оформляющих тему в самостоятельное художественное образование путем мотивной дифференциации внутренне однородного ранее пространства. Особую роль играют наблюдения над самим процессом качественного преобразования лексемы в семантическую фигуру и обратный процесс – десемантизации семантических фигур и превращения их в орнамент и клише общих форм движения.

Идея исследования мигрирующих интонационных формул в инструментальных сочинениях XVII-XVIII веков осуществлена и в диссертациях П. В. Кириченко и А. И. Асфандьяровой. В диссертации П. В. Кириченко *«Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом» (на примере клавирных произведений XVII-XVIII веков)* – (2002 г.), а также в нашем совместном исследовании *«Лексикография клавирных текстов барокко»* (Уфа, 2005 г.) анализ мигрирующих интонационных формул и их систематизация представлены на материале репертуара и программы для начинающих пианистов – учащихся ДМШ (разделы программы: «Пьесы в форме старинных танцев», «Сонатная форма»). На большом количестве примеров из сочинений для клавира Баха, Генделя, Кригера, Марпурга, Монна, Граупнера, Перселла, Рамо, Лебега и мн. др. выявлена и описана лексикография наиболее часто встречающихся «ключевых» интонаций барокко: танцевальных ритмоформул риторических фигур и их различных метафорических сочетаний. Большое значение для интерпретации содержания пьес имели наблюдения за «кочующими» из текста в текст и из жанра в жанр, но сохраняющими свои внетекстовые значения, ситуативными знаками неклавирного происхождения: tutti-solo и continuo-solo с их различными смысловыми и структурными модификациями. Они, как и другие диалогические модели, описаны на материале сонат Гайдна и Моцарта, получили ста-

тус смысловых структур музыкального текста, играющих, наряду с мигрирующими интонационными формулами (семантическими фигурами), ведущую роль в формировании сюжета и содержательной логики инструментальных произведений<sup>10</sup>.

Подобные наблюдения и обобщения, выполненные на конкретном музыкальном материале, открыли реальные возможности для дальнейшего развития идей практической семантики – науки, адаптированной к учебной и исполнительской практике и позволяющей овладеть ключом к расшифровке смысловой полифонии музыкального текста<sup>11</sup>.

Семантический анализ мигрирующих интонационных формул позволил исследовать и такое трудно поддающееся аналитическим действиям явление, как образы пасторали в инструментальной музыкальной теме классической сонаты. В диссертации А. И. Асфандьяровой «*Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна*» (2003 г.) также был выявлен ряд мигрирующих интонационных формул: галантная фигура (знак пластического происхождения), знак пасторали (параллелизм секст и терций) – символ дуэта двух свирелей (пастух и пастушка), различные смысловые и структурные модификации роговых сигналов, фигура томления (нисходящее хроматическое украшения каданса), бурдонный бас как атрибут сельской пасторали и мн. другие. Их причудливые сочетания рождают эффекты различного рода пасторалей – *сельской, меланхолической, созерцательной, драматической* и др., эквивалентных пасторали из области литературы, живописи.

Анализ пасторали и свойственной ей интонационной лексики также позволил определить 5 различных сюжетных способов воплощения менуэта в клавирной сонате Й. Гайдна: 1) *пластический* (изображение танца), 2) *театральный* (диалоги персонажей), 3) *музыкальный* (сцены и сюжеты музицирования), 4) *картинно-живописный* (созерцательная пастораль), 5) *орнаментальный* (ме-

---

<sup>10</sup> Идея внутритекстовой и межтекстовой миграции указанных диалогов, а также первичные наблюдения за их миграцией в тексте барокко, принадлежащая автору этих строк, содержится в публикации: Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов 17-18 веков // Семантика старинного уртекста. - Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2002. – С. 16-37.

<sup>11</sup> О прикладных исследованиях Лаборатории см. в настоящем сборнике Раздел VII «Музыкальное содержание и педагогика».

нуэт как скрытая структура). Все указанные наблюдения имеют непосредственное отношение к проблеме исполнительского интонирования на интонационно-образной основе, где смысловые детали расшифровки знаковых единиц музыкального текста способны обеспечить нужную стилистику и адекватную авторскому замыслу интерпретацию.

С помощью метода семантического анализа в исследованиях Лаборатории удалось также выявить некоторые закономерности организации *общих форм движения* (ОФД). Традиционно их считают нейтральным в содержательном отношении (асемантическим) элементом текста, что приводит к соответствующей трактовке их исполнителями. Однако с развитием инструментализма как сферы творчества во многих стилях фигурационный материал обнаружил широкие художественные возможности и сложные семантические механизмы, обладающие семантикой скрытых значений. Например, в статье «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)»<sup>12</sup> и во II главе издания «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти»<sup>13</sup> показана роль ОФД в образно-предметном воплощении физического мира и в изображении различных видов механических движений. Так, художественные возможности «сферического» движения (возврат к первоначальной точке – импульсу в каждой новой фазе экспонирования) раскрыты на примере Инвенции Баха F-dur, «ламинарный» вид (повтор одного звука) – на примере анализа сонат Д. Скарлатти № 40 и № 81<sup>14</sup>, «ступенчатое» (графическая проекция ломаной восходящей и нисходящей линий) – в сонатах № 88, 116, 153, 194 и др. Эти и иные виды клише инструментальной природы обнаруживают своеобразные сочетания образно-предметных представлений со значениями эмоционально-аффективной направленности.

Исследование семантических процессов сонат Скарлатти привело к ряду наблюдений и выводов, касающихся специфики организации смысла в тематизме общих форм движения. Они возникли благодаря последовательному рассмотрению семантиче-

<sup>12</sup> См. сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 148. – М., 1998. – С. 36-46.

<sup>13</sup> Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. – Уфа, 1998.

<sup>14</sup> Нумерация по венгерскому изданию urtext в 4-х томах. Budapest, 1977-1979.

ских преобразований ОФД, процессов формирования контекстных значений, перехода ОФД в интонации с закрепленными значениями и обратного процесса десемантизации формул.

В изучении общих форм движения с точки зрения наполняющей их интонационной лексики наиболее важным оказалось раскрытие эмоционально-экспрессивного механизма трансформации. В одном случае – это непосредственное изображение, так как фигуры аффектов наиболее риторичны: они направлены к внешне-театральному (патетика, пафос, риторика), условному отражению. В другом – это передача экспрессии через моторно-двигательные механизмы и динамику процессуальности посредством клише инструментальной природы. При этом общие формы движения, сохраняя свой родовой признак – неиндивидуализированность, неконкретность, нерельефность (фоновость), – часто выступают в функции темы. Это происходит тогда, когда они становятся в условия сильной синтаксической позиции, претендуя на роль главного смыслового сегмента текста, являющегося импульсом развития.

Нередко общие формы движения, организованные в структурные образования моторно-двигательной инструментальной природы и обладающие качеством стереотипа, выполняют роль, аналогичную той, которую осуществляет интонационная формула при ее вхождении в синтаксически оформленную музыкальную тему.

В секвенциях и фигурациях клавирных сонат Доменико Скарлатти обнаружены «зашифрованные» семантические фигуры роговых сигналов, фанфар, интонаций *lamento*, танцевальных ритмоформул. Лексические пласты при этом размещаются один внутри другого, создавая эффект «удвоения смысла». Характерно то, что он развертывается и обнаруживает себя как «удвоение смысла» лишь в акустическом пространстве произведения, где только исполнитель способен анализировать и передавать информацию «скрытых значений».

Среди тематических образований такого рода особое место занимают *орнаментальные структуры*. Орнамент мы относим к смысловым структурам с противоположными свойствами, сформированными в контексте общих форм движения. Относительно орнамента и исследования его проявлений в музыкальном тексте

мною сформулирована аналитическая позиция, близкая взглядам лингвистов, согласно которой мы разделяем орнамент на два вида: внешний (мелизмы) и внутренний (диминуции, фигурации). Последние, выступая в функции орнамента, являются не основным, а «прибавочным» (Д. Лихачев) элементом текста. Осознание дефиниций «основной элемент – прибавочный элемент» формирует навыки поиска основных и фоновых смысловых структур музыкального текста, помогает звуковой режиссуре произведения: смысловой дифференциации материала, распределению динамических планов, разделению тематических функций «рельеф и фон».

Разработка вопросов теории общих форм движения с указанных позиций зафиксированы, помимо указанных изданий, в работах, посвященных и другим стилевым явлениям. Например:

Н. Тухватуллина, П. Кириченко *«Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна»* (2002 г.), а также в упомянутых ранее кандидатской диссертации и монографии И. Алексеевой.

Техника семантического анализа оказывается результативной и в исследовании вопросов национальной стилистики музыкального текста. Это доказала работа профессора Н. Ф. Гариповой *«Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов»* (Уфа, 2002), открывшая перспективу разработки лексикографии башкирской композиторской национальной школы. В исследовании даны образцы расшифровки этимологии значений интонационной лексики, сформированной в контексте озон-кюй, халмак-кюй, кыска-кюй и мигрирующей в тематизме фортепианных произведений композиторов Башкирии.

Так, лирическая протяжная песня (озон-кюй) создала ряд ключевых интонаций, сущность которых концентрируется вокруг центральной лексемы – интонации-инварианта «протяжного тона». «Протяжный тон» оформился в ряд семантических фигур, развертываемых в текстах фортепианных произведений горизонтально и вертикально. Это мигрирующие формулы «курайного разбега», «курайной синкопы», «акцентного тона», «курайного вибрато» (в их горизонтальном развертывании) и различные ритмические версии «курайного бурдона» (в вертикальной позиции).

В контексте медленных темпов происходит частая смена – «перетекание» одной лексемы в другую внутри однородной смысловой структуры «протяжного тона», - направленная к созданию лирико-созерцательных и медитативных состояний.

Ряд устойчивых семантических фигур сформировался в танцевальных контекстах: танцах - мужских, женских, в детском песенно-танцевальном фольклоре. Особой характерностью отличается также лексика наигрышей. Символом национального музыкального языка являются формулы-знаки часто встречающихся в быту музыкальных инструментов (курая, кубыза, гармошки, скрипки), образы которых определяют эмоциональный строй и стилистику фортепианных сочинений. Семантика такого рода репрезентирует предметно-образные представления и несет в себе акустические атрибуты звучания народных инструментов. Это привело к образованию характерной фортепианной фактуры в виде национально-характерных клише.

Исследование имеет существенное значение для правильной, адекватной авторскому замыслу расшифровки смысловых структур музыкального текста, что, в свою очередь, влияет на выбор и постановку задач художественной артикуляции в рамках характерных черт национального стиля. Анализ этимологии значений мигрирующих в национальном музыкальном языке интонационных формул не может не способствовать более глубокому анализу содержания авторского текста фортепианных произведений и их адекватному интонированию.

Отдельные работы Лаборатории посвящены *методологии анализа вокальных произведений*, в которых исследовались такие категории музыкальной поэтики, как герой, сюжет, персонаж. Они рассматривались через идею противопоставления двух художественных систем: музыкальной и поэтической, причем, поэтический первоисточник анализировался как гетерогенное образование, включающее в свои структуры элементы внеречевой природы. Так, в исследовании «Семантика мигрирующих интонационных формул в контексте вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины»<sup>15</sup> мною раскрывается роль семантического анализа в раскрытии механизма связи интонации с музыкальным об-

<sup>15</sup> См. в кн.: Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998. – Глава 2. – С. 112 – 124.



разом, а также обосновывается самостоятельность и автономность логики проявления значений в смысловых структурах музыкального текста.

Анализ образного содержания вокального цикла часто упрощается: само введение поэтического слова конкретизирует музыкальную мысль, и на первый взгляд кажется, что снимается проблема анализа образно-смысловых единиц музыкального текста. В действительности же, любое низведение музыкальной стороны вокального сочинения до роли «аккомпанемент» поэтическому образу отказывает первому в праве на самостоятельность, игнорирует специфику образного воплощения.

Определить реальные контуры смысловых структур в музыкальном слое вокального произведения порой оказывается трудно ввиду отсутствия четкого представления о специфических образных возможностях музыкального искусства. Здесь неоценимую услугу оказывает взаимосвязь музыковедческих исследований со смежными научными областями – стиховедением, поэтикой, семантикой. В стиховедении для анализа образных значений выделен целый ряд понятий, позволяющих непосредственно выводить тот или иной конструктивный анализ на уровень содержания. К таким специфическим образным приемам словесного искусства относятся аллегория, метонимия с ее разновидностями – гипреβολой, синекдохой, литотой – и, наконец, самый распространенный прием образного мышления – метафора. Имея много общего с названными приемами, метафора обладает в сравнении с ними наибольшей емкостью содержательных значений, ввиду предельной концентрации выражения мысли. «В мгновенном поэтическом переживании совмещаются эпохи и пространства», – так характеризует художественные возможности метафоры М. Эткинд<sup>16</sup>.

Благодаря переносу значений слов с одного предмета на другой происходит установление общих связей между явлениями. В процессе познания одного явления через другое обобщаются жизненные впечатления. Содержательная емкость, высокая степень концентрации переносных значений позволили стиховедам выделить названные приемы в отдельный ряд категорий, возвышаю-

---

<sup>16</sup> Эткинд М. Разговор о стихах. – М., 1970. – С. 123.

щихся над конструктивно-логическими приемами организации словесного искусства.

В анализе поэтического произведения, как и в музыке, рассматривается конструктивно-логическая сторона: взаимосвязь отдельных моментов – типового размера, логико-синтаксического ритма, композиции слов и т.д. Но как бы ни был глубок и детален анализ тех или иных компонентов стиха, исследователь делает акцент на анализе художественных обобщений – то есть категорий поэтики, осуществляющих непосредственную связь с образным строем поэтической речи.

В музыкальном анализе категории такого рода не получили еще достаточного применения. А между тем, музыкальное искусство, во многом близкое поэзии, нуждается в подобных специфических характеристиках. И как бы ни важна была конструктивно-логическая сторона в музыке (тональная, ладовая организация, формообразование), должны получить свой аналитический статус в музыке и смысловые структуры. В их числе – интонационная лексика, позволяющая осознать отдельные музыкально-интонационные образования с точки зрения внемузыкальной определенности. Это поможет ввести в научный обиход представление о приемах взаимодействия знаков, семантических ситуаций, позволяющих в мгновенном музыкальном переживании» совмещать эпохи и пространства».

Музыкально-поэтический строй вокального произведения немислим без категории лирического. В вокальном сочинении лирика является доминирующим, обязательным, а чаще – почти единственным модусом в художественной организации текста. Музыка вообще обладает исключительными возможностями в передаче эмоций и чувств человека, его психических состояний. По словам В. Медушевского, она способна «не просто описать ситуацию чувства, но как бы изнутри воспроизвести его»<sup>17</sup>.

В исследовании *лирического* как категории музыкального содержания мы опираемся в своих разработках на следующие позиции. Лирический способ видения мира и его художественное воплощение заключается в особой значимости субъективного начала и формулируется в эстетике и искусствознании как проблема ин-

---

<sup>17</sup> Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. - С. 61.

дивидуальной «точки зрения». Если в эпосе автор противопоставит изображаемому как наблюдатель или рассказчик, а в драме «скрыт» за своими персонажами, то в лирике осуществляется такое соотношение субъективного и объективного, при котором в центре действия помещается авторское «я», а само изображаемое событие дается сквозь призму переживания. Лирическое в музыке – это своеобразный мир, существо структуры которого составляют две стороны человеческого сознания: эмоционально-аффективная и интеллектуальная, хотя в наибольшей степени лирическая организация связана с выражением аффективных состояний.

Лирика, как правило, находится в центре содержательных структур вокального произведения. Она воплощается в обобщенном образе человека (героя или персонажа) и раскрывается через развитие эмоций, чувств, состояний, переживаний, настроений (эмоционально-аффективная сторона мышления), а также через сюжетную логику смены событий – в форме образов-представлений, воспоминаний, мечты, картин сна и т.п. (интеллектуально-образная сторона).

Одной из характерных ситуаций раскрытия лирического героя является тема любви. Ее воплощению в вокальном цикле посвящена статья *«Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности»*<sup>18</sup>.

Специфическими музыкальными способами воплощения лирического героя в этом цикле являются эмоционально-аффективные состояния, с одной стороны, и образно-интеллектуальные представления, – с другой, как отражение двух видов «внутренней» деятельности человека – эмоционально-чувственной и рационально-логической. Воспроизведение эмоционально-аффективных состояний основано на механизме художественного моделирования эмоций в музыке, который заключается в ее возможностях воспроизводить внутреннюю структуру чувства «путем преувеличенного выражения тех или иных сторон

---

<sup>18</sup> См.: Шаймухаметова Л. Н., Зиляева Г. М. Статья в сборнике: Смысловые структуры в музыкальном тексте / РАМ им. Гнесиных; Уфимский гос. ин-т искусств. – М., 1998. Вып. 150.

эмоции, в сочетании несочетаемых признаков или в преднамеренно неполном воспроизведении всего комплекса сторон эмоции»<sup>19</sup>.

Другой способ характеристики героя как личности, его интеллектуально-мыслительной деятельности осуществляется через механизм ассоциаций – создания образных представлений. Мысль – понятийно-смысловая структура, являющаяся сочетанием абстрактного (отвлеченного) и конкретного. Суть его заключается в том, что абстрактное понятие в художественных смысловых структурах отождествляется с конкретным образом-представлением.

Материал наглядно демонстрирует, что лирический герой – особая категория поэтики. Ее специфика заключается в том, что на протяжении развития сюжета лирический герой остается героем, а не превращается в персонаж, то есть не раскрывается как *личность и характер* при взаимодействии с другими участниками сюжета.

Проблеме анализа вокального произведения посвящены кандидатская диссертация (2003 г.) и монография (2005 г.) И. М. Кривошей «*Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)*». В работе обосновывается концепция, содержание которой определяют следующие моменты.

За поэтическим первоисточником признается статус гетерофонного образования, в котором наряду с вербальной знаковой системой существуют и другие знаковые системы, формально выражающиеся средствами языка: система хронотопов, «кинетическая речь» (М. Бахтин), язык жестов, пространственность, визуальность, живописность, пластичность (М. Гаспаров, Ж. Деррида), метафорическая «система лабиринтов человеческой культуры» (У. Эко), «множественность культурных голосов» (Р. Барт).

Композиторский текст автономен и самостоятелен в трактовке первоисточника и в логике развертывания событий, имеет собственную структуру музыкального содержания, в которой присутствуют внемузыкальные компоненты – носители различных художественных систем, активно привлекающие внетекстовую информацию. И. Кривошей определяет образно-смысловую роль механизмов действия каждого из внемузыкальных компонентов –

---

<sup>19</sup> Медушевский В. Цит. изд. С.58.

живописи, речи, пластики, театра – в авторском тексте романсов С. Рахманинова и конкретизирует их роль в организации художественного текста.

Анализ внесмузыкальных компонентов позволил выявить константы художественного мира романсов С. Рахманинова (образы пространства, музыкальные портреты, образы речи и театральные составляющие), а также «механизм семантического перевода» внутри текста вокального произведения. В результате были обнаружены психологические, смысловые и образные эквиваленты живописного, речевого, пластического и театрального происхождения, ассимилированные рамками музыкального текста.

В настоящем очерке был представлен обзор теоретических разработок Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Прикладные разработки размещены нами в Разделе VI «Музыкальное содержание и педагогика» настоящего сборника<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Более полно с последними исследованиями Лаборатории можно познакомиться в сб. статей «Музыкальный текст и исполнитель». – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. См. также соответствующие разделы в настоящем сборнике (IV, VI).