

На правах рукописи

**Баязитова**

**Дина Ишбулдыевна**



**Интонационная лексика в содержании  
произведений детского фортепианного  
репертуара**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Магнитогорск 2008

Работа выполнена в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова

**Научный руководитель**

*доктор искусствоведения, профессор  
Шаймухаметова Людмила Николаевна*

**Официальные оппоненты**

*доктор искусствоведения, профессор  
Казанцева Людмила Павловна*

*кандидат искусствоведения, доцент  
Куприянова Людмила Аркадьевна*

**Ведущая организация**

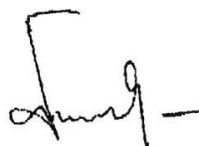
*Московский государственный институт музыки  
имени А. Шнитке*

Защита состоится 28 ноября 2008 г. в 12.00 часов на заседании диссертационного совета ДМ 210.008.01 по присуждению ученых степеней в Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки по адресу: 455036, Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Магнитогорской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Автореферат разослан «17» октября 2008 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения,  
профессор



Г.Ф.Глазунова

## Общая характеристика работы

### Актуальность и постановка проблемы

Настоящая диссертация находится в русле исследований, посвящённых изучению функционирования семантических фигур в контексте музыкальной темы. В работе продолжена традиция изучения их роли в механизме порождения смысла музыкальных текстов. Исследование смысловой организации музыкального текста невозможно без обращения к основополагающему понятию семантического анализа – *интонационной лексики*, суммирующему представления об интонационном словаре композитора и созданного им произведения. На материале произведений фортепианного репертуара начальных классов ДМШ исследуется лексикография наиболее распространённых семантических фигур и их роль в расшифровке содержания авторского текста.

Содержание музыкального произведения как сложное многоуровневое образование подразумевает множество подходов к его изучению. Каждый этап времени в этом изучении выдвигает и решает собственные приоритетные задачи. Отечественное музыкознание имеет давнюю традицию понимания музыкального искусства как языка (Б. В. Асафьев, Б. Л. Яворский). Но, несмотря на повсеместное распространение термина «музыкальный язык», до конца XX века представление о нём носило, скорее, метафорический характер. На сегодняшний день в трактовке термина обозначилась основная дефиниция: «музыка как язык» и «язык музыки». В первом случае музыка рассматривается как семиотический объект, во втором – подчёркивается информативная и коммуникативная природа музыкального искусства.

Признание за музыкой статуса языка и речи по-прежнему позволяет решать многие проблемы музыкознания. К одной из таких актуальнейших проблем принадлежат вопросы теории и практики творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом. Суть проблемы заключается в том, что при безоговорочном приоритете содержания относительно принятой в отечественном музыкознании дихотомии «содержание-форма» наиболее изученной оказывается форма. В данном случае форма понимается в широком смысле: она включает в себя учения о гармонии, полифонии, мелодике, ритмике, композиции

произведения. Названные учения получили широко разработанный понятийный аппарат и прочно утвердившуюся методологию исследования, в результате чего достижения отечественного музыкознания приобрели повсеместное признание. В то же время ориентированность полученных знаний на грамматические составляющие музыкального текста привела к тому, что исполнительская практика и наука о музыке оказались дистанцированными друг от друга<sup>1</sup>.

Отсутствие разработанной системы понятий, категорий, предназначенных для анализа содержания, до недавнего времени не позволяло судить о его глубинной логике, так как изучение грамматических и синтаксических норм языка (интервалов, аккордов и формообразующих конструкций) не могло быть базой для составления объективного и грамотного мнения об образно-содержательном аспекте произведения. Но исполнительская практика не может существовать без выявления содержания, поэтому мнение о нём составляется либо на уровне интуитивных находок, либо ссылками на авторитетные высказывания выдающихся мастеров фортепианного искусства. Степень адекватности интуитивных предположений авторскому замыслу находится в прямой зависимости от личных качеств музыканта: чем «выше» исполнитель, тем убедительнее выглядит его версия. В музыковедении же анализ содержания принимает вид художественного его описания, без конкретизации и расшифровки смысловых структур<sup>2</sup>.

Особенно важным представляется применение техники семантического анализа на самых ранних этапах знакомства учащихся с музыкальным искусством, так как именно в это время непонимание смысла произведений способно привести в будущем к пассивной позиции музыканта в создании исполнительских решений. Процедура трактовки содержания часто сводится к

---

<sup>1</sup> Подробно см. об этом: Холопова В. Н. Музыкальное содержание: Зов культуры – Наука – Педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34-41; Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 15-24; Казанцева Л. П. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Там же. С. 25-30; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Там же. С. 31-43.

<sup>2</sup> Решению этой проблемы посвящены диссертации, выполненные в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств (УГАИ). См.: Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII-XVIII в.в.), 2002; Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна, 2003; Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира), 2005.

копированию, воспроизведению версии, созданной педагогом. Применение техники семантического анализа позволяет предложить начинающему пианисту надёжный инструмент для совместного с учителем поиска интерпретаций образно-смысловой стороны произведения.

Разработка категорий содержания как инструмента его описания и поиск специфических для музыки методов анализа являются важнейшими задачами современного музыкознания, в том числе и по этой причине. О том, что форма и содержание требуют отдельных категорий как предмета исследований, упоминалось уже в трудах Л. А. Мазеля. Он призывал к сближению теоретического музыкознания и эстетики, преодолению разрыва между техническими и художественными характеристиками музыкального произведения. Примечательна высказанная им мысль о необходимости разделения методов анализа: методы, выработанные в практике анализа музыкальных форм, не могут служить инструментом анализа музыкального содержания. К важнейшим перспективам преодоления узкограмматического подхода в музыкознании он относил семиотический подход<sup>3</sup>. Некоторые исследователи утверждают, что семиотический подход и семиотика в целом являются посредниками между традиционными дисциплинами и новыми подходами – прагматическим, деятельностным, коммуникационным<sup>4</sup>. Данная позиция представляется справедливой и по отношению к музыкознанию: применение семиотического подхода в исследованиях музыкального текста способно разрешить противоречия, образовавшиеся во взаимоотношениях науки и исполнительской практики.

Особенно важным для разработки содержательного аспекта музыкальных произведений стало понятие *текста*, применяемое в литературоведении, лингвистике, семиотике. Текст предстает в современных исследованиях как объект культуры, имеющий сложную многоуровневую организацию и тесно связанный с личностью его создателя и адресатом. Музыкальное произведение обрело статус текста в контексте исследований М. Г. Арановского. Он ввел дефиницию «музыкальный текст» и «нотный текст». В

---

<sup>3</sup> Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1991.

<sup>4</sup> Розин В. А. Семиотические исследования. М.: Университетская книга-PERSE, 2001.

отличие от нотного текста, музыкальный текст воплощает содержательный аспект произведения<sup>5</sup>.

В исследованиях Лаборатории музыкальной семантики, посвящённых проблеме «Музыкальный текст и исполнитель», смысловая организация музыкальных произведений представлена в теоретических и прикладных разработках, благодаря которым конкретизация семиотического подхода применительно к музыкальному тексту стала научным фактом<sup>6</sup>.

Одной из первых категорий отечественного музыкознания, применяющихся по отношению к музыкальному содержанию, стал, как известно, термин «драматургия». Он использовался одновременно для описания и формы, и содержания музыкального произведения и поэтому имел расплывчатые границы, смысл которых не был достаточно точно определён. Так, драматургия толковалась как средство организации тонального, тембрового, симфонического, фактурного, оркестрового, сонатного и других планов произведения. По этой причине нередко обращалось внимание на некорректность его применения в музыкознании (к примеру, об этом писала в своих работах Т. Ю. Чернова)<sup>7</sup>.

В музыкальном содержании можно выявить ряд приоритетных категорий, позволяющих вести адекватное описание музыкального текста. Это категории *темы, сюжета, образа, персонажа, героя*, применимые к анализу как вокального, так и инструментального текста.

Одной из главных категорий, конкретизирующих музыкальное содержание, является *тема*. В классических определениях музыкознания (Л. А. Мазель, Ю. Н. Тюлин, Е. А. Ручьевская, В. Н. Холопова) музыкальная тема рассматривается преимущественно с синтаксических позиций. Исключение составляет теория тематизма В. Н. Холоповой, значительно расширяющая горизонты художественной оценки явления. Тему как категорию музыкального содержания рассматривает Л. П. Казанцева. В последнее время диапазон понимания темы как

---

<sup>5</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.

<sup>6</sup> Лаборатория музыкальной семантики открыта в Уфимской государственной академии искусств в 2001 г. Научный руководитель лаборатории – доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова. В русле семиотического подхода на основе применения разработанной автором техники семантического анализа было подготовлено 7 кандидатских, 2 докторских диссертации, издано 9 монографий, 12 сборников статей. С 2008 г. ежеквартально выпускается Научно-методический вестник Лаборатории «Креативное обучение в ДМШ» как приложение к российскому журналу «Проблемы музыкальной науки».

<sup>7</sup> См.: Чернова Т. Ю. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. - М.: Музыка, 1978. - Вып. 3. - С. 13-45.

носителя музыкального образа значительно раздвинулся<sup>8</sup>. И если ранее их связь провозглашалась декларативно, то сейчас уже исследованы механизмы воплощения в музыкальной теме предметного мира и человека, отработана техника семантического анализа. В расшифровке музыкального содержания на разных уровнях его иерархии, в том числе, в контексте категорий музыкальной поэтики – герой, персонаж, сюжет и образ – большое значение имеют устойчивые обороты с закреплёнными значениями, репрезентирующие названные категории через смысловые структуры музыкального текста<sup>9</sup>.

Важнейшие свойства этих структур обозначаются в концепции Л. Н. Шаймухаметовой через основную пару понятий – «семантическая фигура» и «лексема», обладающих свойством переходить из текста в текст (мигрировать) с сохранением устойчивой связи смысловых структур с образом. Семантическая фигура («мигрирующая интонационная формула») способна формировать первичные, накапливать вторичные значения и взаимодействовать с контекстом. Лексема является инвариантом – не изменяющейся частью семантических фигур. Из этого следует, что семантическая фигура обладает свойством поливариантности и, хотя неизменно узнается, всё же в каждом конкретном тексте имеет свой собственный индивидуальный смысл. В контексте конкретных музыкальных текстов, согласно концепции Л. Н. Шаймухаметовой, также происходит постоянное преобразование семантических фигур, обрастание их «вторичными художественными значениями». Такое преобразование осуществляется в результате воздействия внешних по отношению к знаку регуляторов – темпа, динамики, регистра, лада, тембра, артикуляции<sup>10</sup>.

**Целью** настоящей работы является определение художественных возможностей интонационной лексики как совокупности *семантических фигур, клише и знаков-образов* и их

---

<sup>8</sup> В разработке проблем музыкального содержания обозначились три научные школы, географическими центрами которых являются Москва, Астрахань и Уфа. В их основе лежат концепции, разработанные В. Н. Холоповой, Л. П. Казанцевой, Л. Н. Шаймухаметовой. Появились первые обзоры названного направления и попытки сформировать оценочные позиции. См., к примеру, Романова Л. В. Актуализация теории музыкального содержания в музыкознании и педагогике // Музыка в системе культуры: сб. ст. Екатеринбург, 2008. С. 104-119; Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны музыкального содержания в российской науке // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 3.

<sup>9</sup> В настоящей работе автор опирается на концепцию «мигрирующих интонационных формул» Л. Н. Шаймухаметовой.

<sup>10</sup> Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999.

роли в содержательной структуре музыкальных произведений детского фортепианного репертуара.

*Объектом* исследования стала смысловая организация тематизма пьес детского фортепианного репертуара. *Предметом* исследования послужила интонационная лексика различной этимологии, встречающаяся в пьесах детского фортепианного репертуара.

В связи с заявленной целью были определены и выполнены следующие *задачи*:

- выявить в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара разных жанров и стилей семантические фигуры различной этимологии;

- систематизировать фигуры по группам и описать их структуру и свойства;

- исследовать семантические ситуации смысловых и структурных преобразований семантических фигур в контексте произведений;

- выявить механизмы связи прямых и переносных значений семантических фигур с категориями музыкальной поэтики (герой, персонаж, сюжет, образ);

- определить семантические функции знака в тексте произведений детского фортепианного репертуара;

- обобщить художественные возможности интонационной лексики (семантических фигур, клише и знаков-образов).

**Методологическую базу** составил семиотический подход, конкретизированный в изучении музыки как вида искусства в трудах М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда, Л. П. Казанцевой, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и разработках научных сотрудников Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств: И. В. Алексеевой, А. И. Асфандьяровой, Н. Ф. Гариповой, П. В. Кириченко, И. М. Кривошей, Н. М. Кузнецовой, Е. В. Гордеевой, Р. М. Байкиевой. Аналитические процедуры исследования интонационной лексики опираются на концепцию и технологию семантического анализа Л. Н. Шаймухаметовой.

Источниковедческая база образована фундаментальными трудами, исследующими музыку с точки зрения специфики её как вида искусства (Б.В. Асафьев, В. В. Медушевский, В. Н. Холопова), теории музыкального текста (М. Г. Арановский), теории



музыкального языка (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Е. В. Назайкинский, М. Ш. Бонфельд), теории акустического текста (Т. И. Калужникова), музыкальной поэтики (Л. П. Казанцева, Л.Н. Шаймухаметова), теории музыкальных значений (Г.Р. Тараева, Л. Н. Шаймухаметова, И. В. Алексеева, А. И. Асфандьярова).

**Материалом исследования** стали произведения фортепианного репертуара начальных классов ДМШ. С точки зрения содержания и интонационной лексики были изучены сочинения зарубежных и отечественных композиторов разных эпох и стилей. Было проанализировано свыше трехсот примеров из академических сборников пьес и хрестоматий для фортепиано, получивших широкое распространение в отечественном педагогическом репертуаре – таких, как «Школа игры на фортепиано» / под общ. ред. А. Николаева (в нескольких изданиях), «Альбом советской детской музыки» в 9 выпусках / сост. и пед. ред. А. Бакулова и К. Сорокина; сборники из серии «Библиотека юного пианиста»; «Фортепианная музыка для детей и юношества» в 11 выпусках / сост. З. Виткинд; «Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано» для начальных классов ДМШ / сост. и ред. Н. Любомудровой, М. Соколова; «Маленькому виртуозу». Вып. 1-4 / сост. и пед. ред. А. Самонова и Б. Смолякова; «Фортепианная тетрадь юного музыканта». Вып. 1,2/ сост. М. А. Глушенко и др.; а также авторские сборники: П. И. Чайковский «Детский альбом». М., 1978; Р. Шуман «Альбом для юношества». М., 1987; Э. Григ «Лирические пьесы». Киев, 1974; Р. Щедрин «Тетрадь для юношества»; «Детские альбомы» А. Гречанинова, Н. Ракова, В. Дьяченко, В. Цытовича, сборники пьес Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Гедике, В. Гаврилина, М. Шуха и др.; сонаты и сонатины В.-А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена; полифонические пьесы старинных композиторов.

В выборе материала учитывалось традиционное разделение программы ДМШ по фортепиано на пьесы, полифонические произведения и «крупную форму», так как в каждом разделе программы, построенной по жанрово-стилевому принципу, существуют тенденции, позволяющие говорить о приоритетных (но не исчерпывающих) группах семантических фигур. К примеру, в произведениях, написанных в старинных танцевальных жанрах и относящихся в школьном репертуаре к разряду полифонических,

наиболее широко представлена интонационная лексика пластической этимологии, а также знаки-образы сюжетов ансамблевого музицирования. Раздел программы «Пьесы», не ограниченный рамками конкретного стиля, содержит наибольшее количество семантических фигур и клише самого разного рода, что связано с многообразием тематики и индивидуальных авторских стилей<sup>11</sup>.

Вместе с тем, диссертация не является методической работой, а представляет собой исследование особенностей смысловой организации музыкального текста, которое ведется на уровне первичного авторского опуса. При этом второй текстовый слой – редакторский – специально не анализируется. Однако проводилась специальная работа по реконструкции первоначального композиторского текста. Последний освобождался от редакторских наслоений и восстанавливался с учетом вступительных статей и предисловий к сборникам и хрестоматиям, где были обозначены характер и степень редакторских изменений. Обращение к *авторскому* тексту (а применительно к произведениям мастеров эпохи барокко – «старинному уртексту») представляется чрезвычайно важным и для исполнителя, и для педагога-практика, особенно в начальном периоде обучения музыкальному искусству. Грамотное взаимодействие с первичным уровнем смысловой организации текста является основанием для последующего создания самостоятельных исполнительских решений.

В настоящем исследовании выявилась необходимость дальнейшей дифференциации понятий, которые подразделяются на *семантические фигуры, клише и кочующие знаки-образы*. Они подчиняются единым закономерностям функционирования в тексте и имеют внетекстовую и внутритекстовую этимологию. Наряду с *семантической фигурой* в текстах часто встречаются развёрнутые стереотипные образования в виде *клише*, выполняющие фразеологическую функцию. Клише может содержать характерные для звучания музыкального инструмента ритмические, тембровые или артикуляционные особенности. Под *знаком-образом* в настоящей работе понимается лексическая единица, в которой сформированные внутри текста связи семантической фигуры с контекстом приобрели устойчивый характер благодаря частому повтору. Центральным в диссертации является понятие

---

<sup>11</sup> Сочинения инструктивного характера (этюды) в диссертации не рассматривались.

*интонационной лексики*, подразумевающее разномасштабную совокупность интонационных оборотов с закреплёнными значениями. Способ нотной фиксации лексических структур в музыкальном тексте обозначен термином – *лексикография*<sup>12</sup>.

Изучение *интонационной лексики* фортепианных произведений детского репертуара опиралось на общую теорию музыкальных значений, что позволило воспользоваться известной группировкой выявленных ранее семантических фигур. К ним относятся *семантические фигуры пластического, речевого происхождения, знаки-образы музыкальных инструментов, ансамблевого музицирования и звуковые сигналы*<sup>13</sup>. В то же время, в ходе анализа смысловой организации пьес детского фортепианного репертуара обнаружены и систематизированы фигуры, специфичные именно для детской музыки. К таким относятся семантические фигуры *шага, бега, прыжка, качания, скольжения, скачки*. Эти фигуры в текстах детских произведений выполняют различные функции и имеют достаточно широкий семантический диапазон. Так, они могут воплощать характер, возраст, пол человека, характер в ситуации (знак героя или персонажа), олицетворять образы птиц и животных в их фольклорных, сказочных и других детских представлениях. Фигуры моторно-двигательного происхождения могут обозначать героя в действии, героя в коммуникативных ситуациях. Часто они выполняют функцию ситуативного знака, указывающего на место действия героя, а также участвуют в сюжетном развертывании в качестве элемента музыкальной речи.

Широкое распространение в детской музыке получили *клише* и *знаки-образы* ударных, струнных, деревянно-духовых, в том числе и русских народных инструментов – гармошек, балалаек, гуслей. Знаки-образы часто репрезентируют типичные ситуации и сюжеты, способные указать на социальную и национальную принадлежность героев, их возраст, количество; а также и на исполнительские особенности звукоизвлечения на различных музыкальных инструментах. Так, в исследовании на примере «знака бурдона» были показаны его многообразные семантические

<sup>12</sup> На формирование музыкальной лексикологии как научной области указывает М. Г. Арановский в книге «Музыкальный текст. Структура и свойства» (указ. изд., С. 68).

<sup>13</sup> Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998. См. также: Лаборатория музыкальной семантики. Аннотированный библиографический указатель. Уфа, 2004.

функции в текстах детских фортепианных произведений. Он является знаком народных инструментов и их групп, принадлежащих самым разным национальным культурам. В конкретных текстах «знак бурдона» выступает в роли сюжетного знака, ситуативного знака, а также имеет грамматическую функцию.

Детская музыка редко становится областью поиска языковых средств. Композиторы чаще всего обращаются к уже откристаллизовавшимся интонациям, но возрастные особенности мышления детей диктуют выбор приоритетной для их восприятия интонационной лексики.

### **Основные положения, выдвигаемые на защиту:**

1. Музыкальный текст детских фортепианных произведений содержит смысловые структуры – интонации с закрепленными значениями, совокупность которых образует интонационную лексику. Интонационная лексика представлена семантическими фигурами, знаками-образами и клише, сохраняющими при переходе из текста в текст инвариантные свойства структуры и семантики. Полисемантические и поливариантные свойства интонационной лексики обеспечиваются индивидуальностью их проявлений в конкретных художественных текстах.

2. В организации содержательного аспекта детских фортепианных произведений участвуют семантические фигуры пластического, речевого происхождения, знаки-образы музыкальных инструментов, ансамблевого музицирования и звуковые сигналы, а также специфичные для детской музыки семантические фигуры моторно-двигательного происхождения.

3. Категории музыкальной поэтики, к которым относятся *герой, персонаж, сюжет, образ*, впервые обретают статус структурных образований музыкального содержания через интонации с закрепленными значениями, являющихся их признаками.

4. В смысловой организации детских фортепианных произведений обнаруживаются «кочующие» знаки-образы и метафоры. Статус «кочующих» в тексте пьес детского фортепианного репертуара приобрели ситуативные знаки-образы детских праздников и знаки-образы сцен музицирования (народных ансамблей, оркестра барокко, классического оркестра XVIII века).

5. Семантические фигуры, клише и знаки-образы в условиях конкретных музыкальных текстов выполняют три основных функции: семантическую, грамматическую и фонетическую.

6. Новый подход к работе с музыкальным текстом через анализ лексикографии его смысловых структур даёт возможность адекватной расшифровки текста начинающим исполнителем под руководством педагога, что обеспечивает понимание содержания произведения и его грамотную исполнительскую интерпретацию.

**Апробация диссертации.** По материалам диссертации издана брошюра «Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара» (Уфа, 2007), опубликована статья в российском журнале «Проблемы музыкальной науки», рекомендованном ВАК России - 2008, № 1(2); изданы статьи в сборниках, содержащих материалы международных и российских научно-практических конференций: «Музыкальное содержание: наука и педагогика». – Уфа, 26-30 апреля 2004 года; «Исполнительское искусство на рубеже веков: музыка, театр, хореография». – Тольятти, 7-9 декабря 2004 года; «Художественный текст. Автор и исполнитель». – Уфа, 10 февраля 2006 года.

**Структура диссертации.** Работа включает введение, четыре главы, заключение, библиографический список, нотографию и нотное приложение.

## **Краткое содержание и основные положения диссертации**

Во Введении обосновывается актуальность темы диссертации, обозначается проблема творческого взаимодействия начинающего исполнителя с музыкальным текстом. Обосновывается применение техники семантического анализа и её преимущества в создании исполнительских решений, адекватных замыслу композитора. Также во Введении определяются цель, задачи, объект и предмет исследования, указываются методологическая, источниковедческая база и изучаемый материал, излагаются прикладные аспекты концепции «мигрирующих интонационных формул».

**Глава I «Интонационная лексика моторно-двигательного и пластического происхождения в тексте пьес детского фортепианного репертуара»** посвящена исследованию лексикографии и закономерностей функционирования наиболее специфичных для детской музыки интонаций с закрепленными значениями. Эти семантические фигуры имеют внетекстовые источники формирования значений и связаны с разными типами движений человека. Их свойства и функции по-разному проявляются в тексте в зависимости от принадлежности моторно-двигательной (§1) или пластической (танцевальной) природе (§2).

В § 1 *«Интонационная лексика моторно-двигательного происхождения»* рассматриваются устойчивые интонационные обороты с закрепленным значением (семантические фигуры) *ходьбы, бега, шага, прыжка, качания, вращения, скольжения, притона*. Все они основаны на воплощении в музыке механизма изображения реальных движений, что находит прямое отражение в их структуре. Наиболее распространенными являются случаи введения семантических фигур моторно-двигательной этимологии в текст пьес в прямом значении. Нарращивание смыслового диапазона происходит, в основном, в сфере сказочности и игры. Взаимодействие семантических фигур разной природы, демонстрирующее устойчивый характер в текстах разных произведений, способствует созданию феномена «кочующей метафоры». К примеру, в пьесах детских фортепианных произведений широкое распространение получил образ детского праздника, обозначенный сюжетно. Структура этой метафоры строится на сочетании семантических фигур моторно-двигательной этимологии и клише духовых инструментов.

В ряде случаев фигуры моторно-двигательной этимологии в музыкальном произведении выполняют роль ситуативных знаков, указывая на место действия (игровое пространство, детский праздник, цирк, народная сцена). В других случаях они выступают в сюжетной функции, то есть определяют конкретные действия героев и персонажей. Воздействие смысловых регуляторов (регистр, темп, динамика, артикуляция) способствует созданию внешних признаков и эмоциональных реакций действующих лиц.

Например, *«фигура прыжка»* часто используется в прямом значении в произведениях, связанных с цирковой тематикой, где

она через изображение пластики акробатов, клоунов, гимнастов, жонглёров даёт представление о герое или персонаже в музыкальном тексте (пьесы А. Стоянова «В цирке», К. Лонгшамп-Друшкевичевой «Веселый паяц»). Часто эта же семантическая фигура становится признаком присутствия в тексте олицетворённых героев: птиц, зайчиков, белочек и других фольклорных и иных детских художественных образов. Полисеманτικότητα фигуры позволяет ей раскрывать широкий семантический диапазон в пределах заданной заглавием пьесы установки под воздействием смысловых регуляторов (темп, динамика, артикуляция). В прямом значении она присутствует в музыкальных текстах, в которых развёртывается сюжет игры со скакалкой или мячами (А. Хачатурян «Скакалка», Д. Львов-Компанеев «Маша с прыгалкой»). Однако она же часто служит непосредственным изображением предмета (например, в пьесах «Игра в мяч» Ю. Андреевой, «В садике» С. Майкапара).

«Фигура бега» также служит в тексте ключевой интонацией и является признаком присутствия разных героев (Г. Галынин «Зайчик», К. Лефельд «Мышки», Я. Ханус «С горки вниз»), знаком неодушевлённого предмета или признаком героев-участников сюжета игры (С. Прокофьев «Пятнашки», К. Лонгшамп-Друшкевичева «Игра в жмурки»).

В других случаях фигуры моторно-двигательной этимологии имеют функцию ситуативного знака, указывающего на место действия. Так, «фигура скольжения» является неотъемлемым атрибутом ледового катка. Структура названной фигуры обычно содержит изображение момента отталкивания и последующего скольжения. Большое значение здесь приобретает способ произнесения *legato*, соответствующий реальным свойствам движения – плавности и протяжённости (Д. Кабалевский «На льду», К. Лонгшамп-Друшкевичева «На катке»).

Анализ семантических фигур и связанных с ними значений позволяет рассматривать музыкальное содержание предметно и структурно (а не свободно-ассоциативно), обнаруживая скрытые и явные значения в многообразии фактурных рисунков пьесы.

**В § 2 «Интонационная лексика пластического происхождения»** рассматриваются семантические фигуры, мигрирующие в текстах старинных танцев (раздел фортепианной

программы для начинающих «Пьесы в форме старинных танцев»). Анализируются структура, первичные и вторичные значения семантических фигур, особенности функционирования их в контексте композиторского произведения. Исследование опирается преимущественно на тексты пьес эпохи барокко и венских классиков, в которых повсеместно встречаются *фигуры реверансов* (этикетная формула баса, женский реверанс, парный реверанс); *фигуры пластических жестов* (галантная фигура, фигура приседаний, фигура героического жеста); *ритмоформулы бальных танцев* (ритмоформула шага, дактилического шага, сицилианы, сарабанды). К примеру, мягкая манера поклона нашла свое отражение в структуре так называемой «*галантной фигуры*». «*Фигура приседаний*» характеризуется типичными ритмическими признаками – хореической интонацией, передающей движение пластической природы. Она обнаруживается не только в каденционных зонах, но и в экспозиционных частях периода («Гавот» И.-С. Баха, «Менуэт» В.-А. Моцарта, «Короткие трели» Д. Тюрка). В контексте сочинений разных авторов обнаруживаются «пластические диалоги» и сюжеты с изображением танца и его участников. Присутствие семантических фигур старинных танцев в произведениях современных композиторов демонстрирует их использование в качестве знаков стилизации в создании образов эпохи, отдалённой от нас во времени.

Грамотная расшифровка лексикографии семантических фигур пластической этимологии (последовательности их появления, сочетаний и преобразований в контексте темы) и закреплённых за ними образных представлений позволяет правильно расставлять смысловые акценты и создавать соответствующие духу эпохи исполнительские решения.

**В Главе II «Знаки-образы речевых коммуникаций»** изучается структура и роль семантических фигур и клише речевого происхождения в тексте пьес детского фортепианного репертуара. Здесь рассматриваются проявления звуковой фонетики окружающего одушевленного мира, являющейся реализацией коммуникативных способностей людей (§ 1 «Интонационная лексика речевой этимологии») и представителей живой природы (§ 2 «Звуковые эквиваленты образов олицетворенных героев») в детском восприятии.



**§ 1 «Интонационная лексика речевой этимологии»** содержит анализ музыкальных эквивалентов речевых интонаций *мольбы, просьбы, плача, утверждения*, а также клише *скороговорки и повествования*, которые применяются с целью изображения ситуаций диалога с различной эмоциональной окраской. Интонации речевой этимологии способны в результате воздействия смысловых регуляторов указывать на возраст, пол, национальность, социальное положение героя. Наибольшее распространение в пьесах для детей получила «интонация плача» в прямом значении (Р. Щедрин «Деревенская плакальщица»). Статус «мигрирующих интонационных формул» в детских произведениях также получили «интонация утверждения», «интонация восклицания» и «клише скороговорки». Они становятся признаком присутствия в тексте как одного героя, так и нескольких героев, либо олицетворенных животных (Е. Гнесина «Две плаксы», Б. Антюфеев «Просьба», П. Перковский «Ссора»).

В **§ 2 «Звуковые эквиваленты образов олицетворённых героев»** рассматриваются семантические фигуры, являющиеся изображением реальных звуков окружающего мира. Для них характерна предельная конкретность слуховых представлений и прямая связь с предметными значениями. Начиная с первых дней жизни ребенка, многие одушевлённые и неодушевлённые предметы получают звуковой эквивалент, приспособленный к речевым возможностям детей. Особой популярностью в произведениях для детей пользуются легкоузнаваемые образы различных птиц и животных, которым придается статус героя. Они воспроизводятся через коммуникативные характеристики – имитацию пения или других характерных для них звуков (Э. Тамберг «Кукушки», Ю. Козулин «Ослик»). Механизм олицетворения представителей живой природы – животных, птиц и насекомых – включает сочетание их реальных признаков (голосовых проявлений) и пластики, им не свойственной, но принадлежащей к сфере движений человека (танец, игра, ходьба). В результате герои детских пьес – представители живой природы – приобретают очеловеченный облик.

Семантические фигуры, являющиеся изображением звуковой фонетики окружающего мира, выполняют роль ситуативного знака игры, природных пространств, домашнего быта.

### Глава III «Интонационная лексика сигнальной этимологии»

Материал главы содержит анализ структуры и свойств сигнальных интонаций и их роли в содержании пьес детского фортепианного репертуара. В классических пьесах XVII-XVIII веков, предлагаемых программой ДМШ, встречаются все разновидности «роговых сигналов» и «фанфар», которые в наибольшей степени актуальны для музыки австро-немецкой традиции; «колокольные звоны», ставшие характерными приметам русской музыкальной культуры, а также ряд звуковых сигналов бытового значения или сигналы – атрибуты сюжетов сказочного мира.

В произведениях, рекомендованных для начальной ступени обучения музыке, чаще всего сигналы обнаруживают свое прямое или первичное художественное значение. Во многих из них сигналы имеют статус ключевых интонаций.

**§ 1 «Фанфары».** Своим происхождением, как известно, интонация фанфары обязана внетекстовым условиям – ситуациям торжеств, празднеств, массовых шествий, рыцарских состязаний, военных церемоний. Структура фанфарных сигналов имела сугубо конвенциональное значение. Светские ритуалы, а, следовательно, и сигналы, их сопровождающие, были связаны с демонстрацией силы, гордости, мужества и радости победы. При переносе в художественные тексты фортепианных пьес в интонациях фанфар акцентировалась прежде всего героическая составляющая их значения.

Для детской музыки актуальны прямые и переносные значения, однако в диссертации рассматривается также целый ряд новых вторичных значений, выступающих признаками присутствия в тексте сказочных сюжетов, персонажей, героев, а также свидетельством воспроизведения звучания фанфар в ситуации игры.

Инвариант и структурные разновидности интонации фанфар часто функционируют в текстах детских пьес в прямом значении как изображение звучания самого духового инструмента в ситуации музыкального диалога (А. Корнеа-Ионеску «Фанфары», Г. Перселл «Фанфары»). В современном музыкальном тексте одновременное звучание фанфар в разных тональностях служит

признаком присутствия образов нескольких музыкальных инструментов (Р. Щедрин «Фанфары»).

В ряде случаев интонации «фанфар» применяются в скрытой форме. Очевидные признаки вариантов и инвариантов интонационных формул указывают на явную форму существования их в тексте. Для скрытой формы структуры фигур характерна «рассредоточенность» в пластах музыкальной фактуры и во времени. Актуализация скрытого присутствия семантических фигур возможна лишь в сфере интерпретации музыкального текста исполнителем или слушателем и обнаружить эти фигуры помогает семантический анализ (Г.-Ф. Телеман «Allegro», Д. Шостакович «День рождения»).

Совмещение сигнальных интонаций с семантическими фигурами пластического происхождения, получившее в композиторских текстах XVII-XVIII веков устойчивую связь, играет роль «кочующей метафоры».

**§ 2 «Роговые сигналы».** Яркими и рельефными, а потому легко узнаваемыми чертами обладают *роговые сигналы*, известные более всего как часто встречающаяся их разновидность – «золотой ход валторн». В стадии функционирования в художественных текстах во множестве модификаций он приобретает статус «знака *сopnì*» (термин Л. Шаймухаметовой). Инвариант и структурные разновидности «знака *сopnì*» в прямых значениях обычно вводятся в художественные тексты как основа «охотничьих» и пасторальных образов (Д. Тюрк «Тихо и нежно, как дуновение ветерка», И. Гофе «Канарейка»). Но в отличие от фанфар, роговые сигналы обычно выступают признаком национального колорита, обнаруживаясь в произведениях разных композиторов (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт).

Присутствие рогового сигнала в контексте пьес современных композиторов нивелирует изначально заданные значения, десемантизирует их и часто переводит инвариант этой структуры в разряд грамматической функции (А. Эшпай «Танец», И. Ильин «Пьеса»).

**§ 3 «Колокольные звоны».** Сформировавшись в церковном обиходе, интонации *колокольных звонов* приобрели в художественных текстах значение одного из главных признаков

русского национального стиля. Приметы русского быта обеспечили указанной интонационной формуле роль носителя идеи национального самосознания. В таком качестве колокольные звоны встречаются в оперных и инструментальных произведениях М. Мусоргского, С. Рахманинова, А. Бородина, А. Скрябина и других композиторов. В то же время, сложность смыслового поля, образуемого присутствием в музыкальном тексте этой семантической фигуры, ее вторичные и более сложные художественные переносные значения оказываются не востребованными в произведениях, предназначенных для учащихся младшего школьного возраста. В пьесах детского репертуара чаще всего проявляются интонации праздничных звонов, благовеста и трезвона, которые употребляются в качестве сюжетно-ситуативных знаков. Их присутствие определяет «место действия», а точнее, качества «пространства действия» – необъятность, ширь, бескрайность (М. Балтин «Далёкие колокола»). Кроме того, в детской музыке оказывается актуальным толкование колокольных звонов как знаков старины, исторического прошлого, где их звучание сопровождало все значительные события будней и праздников русских людей (Р. Щедрин «Русские трезвоны»). Имитация же звонов погребального, зловеще-мрачного характера и вовсе не встречается в детском репертуаре.

Воздействие регуляторов – регистра, темпа, динамики, а также контекстные преобразования структуры интонации колокольных звонов – способствуют образованию новых значений. К примеру, они становятся знаком хрупких и чистых образов (М. Шух «Весенние перезвоны») или волшебных видений (Г. Сасько «Ледяной дворец Снежной королевы»).

#### **Глава IV «Интонационная лексика сцен и сюжетов музицирования»**

Лексикография как совокупность графических признаков смысловых структур в музыкальном тексте позволяет выявить в тематизме детских фортепианных пьес широко представленные образы музыкальных инструментов. Часто они обозначены в заголовке, указывая на главный компонент содержания. Однако полностью оно оказывается выявлено при анализе лексикографии, которая в сюжетах музицирования и изображения «музыки в

музыке» образует подлинную смысловую партитуру с участием героев ситуативного действия – играющих на различных инструментах музыкантов. Присутствие интонационной лексики инструментального происхождения является знаком многих сюжетов музицирования с участием исполнителей в разных составах. Также её наличие указывает на «место действия» (сельская сцена, придворный быт, пастораль, оперный спектакль, народный праздник). Применение процедуры семантического анализа позволяет активизировать акустические возможности фортепиано как инструмента, способного воспроизводить самые разные звучности. Богатство палитры тембровых возможностей инструмента-оркестра определяет особенности осмысленной артикуляции, картинности в исполнительстве, способствуя формированию «мыслящего слуха» (Б. Яворский).

В § 1 «*Знаки-образы музыкальных инструментов*» выявляются структура и свойства *клише* и *знаков-образов народных инструментов* (В. Гаврилин «Одинокая гармонь», Д. Кабалевский «Частушка», В. Кикта «Гусли звончатые», Э. Сигмейстер «Мелодия на банджо» и др.), *струнных инструментов* (А. Курченко «Кузнечики-скрипачи», И. Худoley «Профессор Груша играет на скрипке»), *деревянно-духовых инструментов* (Б. Барток «Флейтовый наигрыш», Г. Ранки «Свирель из Лаоса»), *ударных инструментов* (В. Кикта «Маленький барабанщик», А. Роули «Китайский мальчик»). Широко представлен в детских произведениях и «*знак бурдона*». В прямом значении он имитирует звучание многих народных инструментов – волынки, кобзы, мюзета, бубна, скрипки, танбура, дойры, тамбурина (А. Роули «Волынщик», В. Маркевичувна «Кобза», Г. Фрид «Веселый скрипач», Б. Надеждин «Танбур», Х. Абдуллаев «Дутар», Ж.-Ф. Рамо «Тамбурин», Г. Дмитриев «Звучит дойра»).

В музыкальных текстах детских фортепианных произведений интонационная лексика инструментального происхождения выполняет три основных функции: семантическую, грамматическую и фонетическую.

*Семантическая функция* может быть представлена сюжетно или ситуативно. В качестве *ситуативного* знака *клише* или *знак-образ* указывают на место, где происходит действие: игровая площадка, детский праздник, сельский праздник, бытовая сцена,

пустыня, дорога, которые прямо в заголовках не обозначены (А. Некрасов «Танец лесорубов», К. Орф «Пьеса», В. Блок «Странствующий певец», В. Кравченко «Караван»). При этом интонационная лексика пьес детского репертуара, воспроизводящая реальные жизненные ситуации, может преломляться через детское восприятие в игре. Функция *сюжетного* знака определяется характером и последовательностью производимых действий (действующие лица поют, играют, музицируют).

*Грамматическую* функцию знак выполняет в случае нивелирования, «стирания» смысловых значений, когда он представляет в тексте нейтральный в смысловом отношении элемент и не имеет явных знаковых функций. *Фонетическая функция* свидетельствует о десемантизации знака и преобразовании в общие формы движения. Так, присутствие «знака бурдона» в грамматической функции или в качестве фонового элемента характерно для многих произведений современных композиторов (И. Беркович «На опушке», А. Жилинский «Весёлый пастушок», В. Гаврилин «Шутник»).

В § 2 «*Сюжетно-ситуативные знаки ансамблевого музицирования*» рассматриваются пьесы фортепианного репертуара ДМШ, которые содержат изображения звучания не только отдельных инструментов, но и ансамблей с различными моделями соотношений функций инструментов их составляющих: солирующие и аккомпанирующие, дуэт солистов, квартет и др. (Б. Барток «Пьеса», М. Раутио «Кларнет и фагот», Г. Дмитриев «Русская пляска», В. Цытович «Маленькая юмореска»). На примере произведений И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, И. Кирнбергера, А. Скарлатти, В.-А. Моцарта, Й. Гайдна и Л. Бетховена рассмотрены смысловые структуры с quasi-оркестровыми звучаниями эпохи XVII-XVIII веков, репрезентирующими сцены музицирования в форме диалога (с «горизонтальной» оппозицией solo-continuo или «вертикальным» соотношением solo-tutti и ripieno-concertino).

Умение видеть полиструктурную организацию фортепианного текста («текст в тексте») даёт возможность практикующему педагогу более чётко и определённо ставить художественные задачи перед начинающим исполнителем.

В **Заключении** диссертации содержатся основные выводы, касающиеся особенностей функционирования интонационной лексики – устойчивых оборотов с закреплёнными значениями – и их роли в организации содержания музыкального произведения. Обращено внимание на приоритетные для текстов детских музыкальных произведений *семантические фигуры, клише, знаки-образы* и их функции. Указаны механизмы связи прямых и переносных значений семантических фигур с категориями музыкальной поэтики (герой, персонаж, сюжет, образ) и обобщены художественные возможности интонационной лексики пьес детского фортепианного репертуара.

Исследование интонационной лексики и особенностей её функционирования в музыкальном тексте является необходимым и, в то же время, естественным этапом в создании целостной связи науки о музыке и исполнительской, а также педагогической практики.

## Список публикаций по теме диссертации

Общим объемом 4,5 п.л.

1. Категории музыкального содержания и их разработка в отечественном музыкознании (научный и педагогический аспекты) // Музыкальное содержание: наука и педагогика: статьи и материалы III Всероссийской науч.-практ. конф. Уфа, 26-30 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – С. 551-557.
2. К проблеме творческого взаимодействия начинающего исполнителя с музыкальным текстом // Исполнительское искусство на рубеже веков: музыка, театр, хореография: материалы Международной науч.-практ. конф. Тольятти, 7-9 декабря 2004 г. – С.14-15.
3. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста // Художественный текст. Автор и исполнитель: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. молодых ученых 10 февраля 2006 г. / отв. ред.-сост. В. А. Шуранов – Т. 1. – С. 97-107.
4. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2007. – 44 с., нот.
5. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1(2). – С. 210-213. Журнал включен в перечень, рекомендованный ВАК РФ.