

На правах рукописи

Тараева Галина Рубеновна

**Семантика музыкального языка:
конвенции, традиции, интерпретации**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2013

Работа выполнена в Ростовской государственной консерватории
(академии) им. С. В. Рахманинова

Официальные оппоненты:

Казанцева Людмила Павловна, доктор
искусствоведения, профессор кафедры
истории и теории музыки Астраханской
государственной консерватории
(академии)

Рудиченко Татьяна Семеновна,
доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Ростовской
государственной консерватории
(академии) им. С. В. Рахманинова

Шаймухаметова Людмила Николаевна
доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки Уфимской
государственной академии искусств им.
Загира Исмагилова

Ведущая организация:

Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова

Защита состоится 23 мая 2013 г. в 16 часов на заседании Диссертационного
совета Д 210.016.01 по присуждению ученой степени доктора
искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство в
Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова по адресу:

344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр. 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан

2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

 Дабеева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Музыкальная семантика – одна из тем, интенсивно разрабатываемых и бурно обсуждаемых музыкальной наукой прошлого столетия. Еще в самом начале XX в. вопросы о музыкальном значении вставали в связи с анализом, словесным истолкованием программной инструментальной музыки позднего романтизма (музыкальная герменевтика А. Ф. Кречмара и А. Шеринга). Во второй половине столетия музыкальный авангардизм, с одной стороны, и развитие семиотики, с другой, стимулировали споры о способности музыки выражать конкретными средствами определенный смысл. Противопоставление точек зрения – музыка как асемантическая реальность и как система знаков – доходило до весьма резкой конфронтации. И хотя в целом более убедительно утверждалось представление о музыке как средстве особой – художественной – коммуникации, механизм музыкального сообщения и природа музыкального значения оставались и остаются актуальными объектами научного исследования. Недостаточно изучена и практическая сторона вопроса – описание самих семантических единиц, выделение музыкальных фигур, обладающих общим для какого-то множества текстов смыслом. Детальное описание музыкальных семантических «формул» в конкретных стилях, в творчестве композитора оказывается сложной проблемой создания «интонационных» словарей или каких-то иных комментированных перечней.

Высказанная почти сто лет назад Б. Асафьевым идея о существовании устойчивых звукокомплексов, откладывающихся в сознании людей благодаря многократным повторам, разрабатывается музыковедением с большим трудом именно в словарном аспекте. Понятие «интонационного словаря», который мог бы быть составлен на основе дескриптивного анализа смыслов в музыкальном языке (эпохи, национальной школы или автора), осталось, по существу, яркой метафорой. Самим автором интонационной теории структура интонации обозначена не была, и сегодня выделение семантической единицы и, что еще более сложно, упорядоченное описание таких единиц остается одной из задач музыковедения.

Объектом настоящего исследования, таким образом, является музыкальный язык профессиональной академической традиции как система средств в семантической проекции.

Предмет изучения – семантические клише, формулы значений, сложившиеся в музыкальной практике как отражение культурных конвенций, традиции и метаморфозы в их использовании.

Цель исследования: разработка концепции семантики как специальной области научной дисциплины музыкальной лингвистики.

Для достижения данной цели решаются следующие **задачи:**

– выявление системообразующего сходства музыкального языка с естественным в органическом вокальном генезисе музыкальной практики европейской традиции;

– формулировка принципов элиминации из музыкальных текстов значащих единиц как семантических структур музыкального языка;

– дескриптивный анализ массива важнейших формул, сложившихся в музыкальной практике XVII–XX вв.

– рассмотрение феномена принципиальной многозначности семантики в аспекте психосоциальных установок различных моделей культуры.

Методология исследования. Междисциплинарная направленность диссертации обусловила привлечение методов смежных дисциплин. Использование *комплексного подхода* позволило рассмотреть семантику музыкального языка в музыковедческом, историко-культурном и социально-психологическом ракурсах.

Исторический метод послужил основой анализа музыкальных текстов и культурно-исторических метаморфоз музыкального языка в композиторском творчестве в контексте музыкальной культуры.

Теоретико-информационный подход позволил рассмотреть систему музыкального языка и музыкальной семантики в коммуникативном ракурсе.

Социологический и *социально-психологический* методы обусловили организацию анкетирования, опросов, обсуждений проблем восприятия значения в музыке и обработки результатов этих исследований.

Для оценки символической сущности художественной коммуникации применялись *психолингвистические* и, особенно, *прагмалингвистические* методы исследования речевой деятельности, речевых этикетов, а также фоносемантики, фоностилистики и интонологии.

Определенное воздействие на концепцию настоящей диссертации оказала *методология семиотики культуры*.

Степень изученности проблемы и теоретическая база исследования. В анализе исторической логики развития теории выразительности средств и музыкального языка исследование опирается на теоретические работы отечественных музыковедов. Это Б. Асафьев, М. Арановский, М. Бонфельд, А. Денисов, И. Земцовский, Л. Казанцева, Ю. Кон, Л. Мазель, С. Мальцев, В. Медушевский, Е. Назайкинский, Г. Орлов, Е. Ручьевская, М. Ройтерштейн, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Цуккерман, А. Чернов, Л. Шаймухаметова, Л. Яворский. Работы исторического характера о процес-

сах становления стилей эпох и индивидуальных стилей композиторов позволили рассмотреть механизм формирования значащих структур в русле тенденций развития музыкальной культуры (Л. Березовчук, И. Волкова, В. Конен, М. Лобанова, М. Михайлов, А. Сохор, С. Скребков, Е. Чигарева, В. Широкова). Представлению картины становления отечественной теории музыкального языка послужили научные труды и учебные пособия Г. Римана, Э. Праута, С. Протопопова, Г. Катуара И. Способина, Ю. Тюлина, монографии И. Барсовой о Г. Малере, Е. Чигаревой о В. Моцарте, В. Холоповой об А. Веберне, М. Тараканова о стиле С. Прокофьева, М. Сабининой о симфонизме Д. Шостаковича, Е. Трёмбовельского и Т. Шак о гармоническом языке М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова. Содержательную информацию о коммуникативной природе текста музыкального произведения представили теоретические работы выдающихся композиторов XX в. – А. Веберна, Д. Кейджа, Д. Лигети, О. Мессяна, И. Стравинского, Ф.-Б. Маша, а также первых авторов кибернетических композиций Л. Хиллера и Л. Айзексона, Я. Ксенакиса.

В семиотическом и культурологическом аспекте концепция музыкального языка и семантики разрабатывалась в опоре на исследования зарубежных ученых – М. Валлиса, Н. Гудмана, Р. Ингардена, Э. Кассирера, А. Кларк, Р. Коллингвуда, В. Коукера, Б. Кроче, С. Лангер, З. Лиссы, Л. Мейера, Ч. Морриса, Ж.-Ж. Натье, Ч. Пирса, Л. Ратнера, Дж. Робинсон, Ф. Соссюра, Э. Тарасты, Д. Фергюссона, Н. Хомского, Г. Эпперсона, Р. Якобсона.

Семиотика культуры в трудах М. Бахтина, Ю. Лотмана, символическая природа и функционирование художественных языков, раскрытые С. Аверинцевым, М. Каганом, А. Лосевым, А. Михайловым, а также разработка М. Гаспаровым идеи существования человека в лингвистической стихии способствовали становлению концепции диссертации. Определенное влияние на представление о музыкальном языке в сравнении с языком поэзии оказали работы отечественных филологов и теоретиков литературы В. Виноградова, В. Жирмунского, М. Гиршмана. Психологические аспекты чувствительности человека к звукоразличению и восприятию смысла звука освещены в опоре на работы отечественных представителей музыкальной психологии (С. Беляевой-Экземплярской, Н. Гарбузова, М. Карасевой, Д. Кирнарской, Е. Мальцевой, Е. Назайкинско, М. Старчеус, Б. Теплова и др.).

Материалом исследования послужили:

– тексты зарубежных и отечественных исследователей, отражающие разнообразные подходы к проблемам отражения в музыке значения, смысла, символики;

– вокальные и инструментальные сочинения композиторов барокко классицизма, романтизма;

– анкеты и опросы, обсуждения в профессиональной молодежной среде проблем смысловразличения, восприятия значений музыкальных средств в музыкальных текстах;

– аудио и видеозаписи исполнительских версий музыкальных текстов для сравнения интерпретации семантических единиц, описанных в работе.

Научная новизна проведенного исследования заключается:

– в выявлении культурно-исторических оснований концепций музыкального языка и музыкальной семантики в отечественной науке в сопоставлении с зарубежными исследованиями в области философии и антропологии музыки, музыкальной семиотики, лингвистики;

– в обосновании музыкального значения как отражения системными средствами интонационных модусов вокально-речевой природы;

– в четком разграничении явлений музыкального значения, смысла, символики, содержания;

– в определении двойственной природы восприятия значения: вокально-речевых алгоритмов эмоций, отраженных в речевых этикетах чувств, и смыслового контекста культурных ритуалов, мифов, идеологических манифестов;

– в формулировке модели «культурного» слуха и необходимости слухового тезауруса для восприятия семантических реалий музыкального языка;

– в установлении зависимости семантики от характера и типов коммуникативных моделей в музыкальной культуре;

– в наблюдении за исторической динамикой семантических формул музыкального языка в музыкальных текстах разных эпох и стилей;

– в критическом анализе понятия «интонационных словарей» и обосновании возможных принципов упорядочения семантических единиц.

Теоретическая значимость исследования состоит:

– в самостоятельности подхода к опутанному метафорами и мифологическими построениями явлению семантики музыкального языка;

– в рассмотрении музыкального языка как системного объекта, сходного во многих измерениях с лингвистической моделью речевой системы, включающей невербальные культурные коды;

– в отчетливой декларации психологической, психосоциальной обусловленности расшифровок кодов музыкального языка в различных культурах и общественных слоях;

– в теоретическом обосновании структуры семантических единиц мотива, семантемы, интонемы, генетически связанных с поэтической ритмикой в вокальных жанрах;

– в определении подходов к дескриптивному анализу семантических формул в музыкальном тексте, обусловленных смысловыми, содержательными, символическими социально-психологическими установками;

– в привлечении к исследованию музыкального языка в семантической плоскости материала исполнительской интерпретации, демонстрирующего зависимость нормативов и традиций исполнения от речевых этикетов.

Практическая значимость обусловлена возможностью перестройки курса анализа музыкальных произведений, ориентации его на изучение жанрово-стилевых моделей в опоре на семантику музыкального языка. Анализ в текстах произведений музыкальной семантики как материала для «произнесения», «интонирования», то есть исполнительских воплощений может быть реализован в курсе теории исполнительской интерпретации (в аспирантуре, ассистентуре и дисциплинах по выбору на различных факультетах музыкального вуза). Модель формирования слухового багажа, слухового тезауруса, описанная в диссертации и ряде публикаций, может стать основанием для ревизии форм и методов работы в дисциплине сольфеджио. Типы анкетирования и опросов, обсуждений, выявляющие характер психологических реакций на алгоритмы значений в музыкальном тексте, могут служить ориентиром в организации подобных акций по изучению мобильности механизмов «распознавания» смыслов, многообразия моделей восприятия музыки.

Апробация работы проходила в рамках около 40 научных конференций. Важнейшие **международные**: «Искусство на рубежах веков» (Ростов-на-Дону, 1998); «Человек в информационном пространстве цивилизации: культура, религия, образование» (Краснодар, 2000); «Музыкальная культура христианского мира» (Ростов-на-Дону, 2000); «Текст в системе высшего профессионального образования» (Таганрог, 2003); «Динамика процессов в природе, обществе и технике: информационные аспекты» (Таганрог, 2003); Международный симпозиум «Системно-синергетическая парадигма в культуре и искусстве» (Таганрог, 2004); «Человек, культура и общество в контексте глобализации» (Москва, 2005); «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития» (Астрахань, 2006); «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы» (Санкт-Петербург, 2007); «Инновационные технологии образовательного пространства художественного вуза» (Саратов, 2008); симпозиум «Петербургское приношение Моцарту» (Санкт-Петербург, 2011), «Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карье-

рой» (Ростов-на-Дону, 2011); «Современное сольфеджио» (Москва, 2011). Выступления на **Всероссийских** конференциях: «Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования» (Москва, 2000); «Проблемы и перспективы музыкального образования» (Орел, 2001); «Старинная музыка сегодня» (Ростов-на-Дону, 2004) «Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика» (Ростов-на-Дону, 2004); «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (Уфа, 2004); «Музыкальное содержание: современная научная интерпретация» (Ростов-на-Дону, 2006) и др.

Апробация концепции настоящего исследования также осуществлялась более двадцати пяти лет в курсе анализа музыкальных произведений по авторской программе. Принципы ведения такого курса были отражены в ряде публикаций об историко-стилевой ориентации дисциплины. В 1980–2000-х годах под руководством автора был выполнен ряд дипломных и диссертационных работ, посвященных собиранию и комментированию семантических формул в музыке XVII–XX вв. Эти исследования в рукописи хранятся в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: С. Приступова «Интонационная формула скорби в музыке XVII–XIX вв.» (1983), Е. Маруда «Семантика языка скрипичных сонат Моцарта в свете его оперного театра» (1984), Л. Платонова «Музыкально-речевая формула любовного признания в музыке XIX в.» (1987), В. Молодых «Семантический репертуар любовной лирики в творчестве композиторов XIX в.» (1987), Н. Лукьянова «К вопросу исследования семантики инструментальной интонации в творчестве Шуберта» (1987). В дипломных работах Л. Кавериной (1989), С. Ливинцевой (2000), Н. Сидориной (2004) описываются семантические формулы фортепианных сонат Моцарта и Шуберта в сопоставлениях с вокально-поэтическими и театральными жанрами; работа Н. Шевченко (1988) посвящена семантике музыкального языка Шнитке. Специфическая «монотонность» музыки Скрябина, своего рода монообразность, определила тему кандидатской диссертации Е. Полупан о семантике скрябинского мотива (2000); в контексте романтической символики детально проанализирована семантика мотивов школы Шёнберга в кандидатской диссертации И. Царенко (2002).

Проблема «расхождения» образовательной модели (основанной на грамматизированной теоретической концепции развития слуха и мышления) с моделью реальной современной музыкальной культуры стимулировала инициативу инновационной педагогики, в том числе, электронного оснащения сольфеджио и истории музыки, истории исполнительства. В монографии «Компьютер и инновации в музыкальной педагогике» изложены концепции и

стратегии музыкально-языковой ориентации развития осмысленного слуха, семантического подхода к изучению единиц в оригинальных (подлинных, не «инструктивных») текстах. Издание снабжено демонстрационным диском, в котором аудио и видео фрагментами иллюстрированы ряд «семантем», описанных в диссертации. Эта дидактическая концепция апробирована в мастер-классах и курсах повышения квалификации в ряде городов России (Астрахань, Новороссийск, Саратов, Ставрополь, Сургут, Таганрог, Уфа, Ханты-Мансийск и др.).

Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В.Рахманинова и рекомендована к защите.

Основные положения работы изложены в 39 научных публикациях общим объемом 66,7 п. л., в том числе двух монографиях, учебном пособии, 36 статьях, 7 из которых в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, и 14 в изданиях материалов международных конференций и симпозиумов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Семантика складывается в системе музыкального языка, генетически определяемого системой вербального языка, и отражает эмоциональные речевые модальности в конкретных формулах, укореняющихся благодаря многократным повторам.

2. При изучении семантики важной методологической проблемой является четкое разграничение категорий значения, смысла, символа и содержания.

3. Исследование значений на «материальном» (звуковом) слое текста связано с идеальным слоем – невербальных ощущений и внутренних вербализированных представлений, являющихся объектом социальной психологии и семиотики культуры.

4. Дефиниции значений связаны со сложной природой многозначных смыслов музыкального языка, которая определяется системой образной символики, характеризующей культуру.

5. Теоретическое описание музыкальной семантики апеллирует к вербальной лексике, требующей адекватного художественной и научной культуре дискурса.

6. Средства музыкального языка в его эволюции связаны с мобильностью систем речи – речевых этикетов, которые, в свою очередь, определяют нормативы исполнительства как интонирования текста.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, двух частей, каждая из которых содержит две главы, Заключение, Библиографии и Приложения. В Приложении помещены нотные примеры. В силу значительного

объема и разнообразия проблематики в главах предпринято дополнительное членение: каждая из глав содержит 5-6 параграфов.

Основное содержание диссертации

Во *Введении* дается обоснование актуальности темы, раскрывается основная проблематика исследования и уровень ее научной разработанности, определяются цель и задачи, материал, методологические основы, аргументируется степень научной новизны и излагаются выносимые на защиту тезисы, приводятся сведения об апробации результатов работы.

Первая часть – Музыкальная семантика: общая теории – содержит две главы.

Первая глава – Объект «музыкальный язык» в научных исследованиях – состоит из шести параграфов. В них раскрыты теоретические и методологические основания концепций музыкального языка и музыкальной семантики в отечественной науке в сопоставлении с зарубежными исследованиями философии и антропологии музыки, музыкальной семиотики, лингвистики.

В первом параграфе – Представления о музыкальном языке в исторической ретроспективе – освещены этапы осознания явления с акцентом на речевой контекст зарождения понятия. Для теоретиков XVII–XVIII вв. родство музыки и речи проступало в синтаксической организации, формировании музыкальной лексики (типовых по значению музыкальных фигур в теории аффектов), в фонетической структуре слова и его мелодико-ритмического эквивалента. Четко и недвусмысленно определил «музыкальный язык» как совокупность музыкальных средств писатель, философ и композитор Жан-Жак Руссо. В «Музыкальном словаре» (1767) он пишет: «Мелодия, гармония, темы, выбор инструментов и голосов – все это элементы «музыкального языка»¹.

XIX в. отодвигает понятие музыкального языка и его теоретические разработки; в связи с практикой массового обучения музыке возникает потребность в дидактических материалах. На смену трактатам, «опытам», «компендиумам» приходят учебники - всеобщей теории музыки, гармонии, контрапункта, учебные пособия по форме, инструментовке. В них речевые подобию музыки и языка «забываются», правила и средства освещаются с точки зрения композиторского ремесла. В первой трети XX в. кристаллизуется лингвистическая проекция концепции Б. Асафьева (в книге «Музыкальная

¹ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. Шестаков. – М., 1972. – С. 434.

форма как процесс»). Согласно его теории звукокомплексы вызывают в массовом музыкальном сознании прочные ассоциации, аналогичные смысловой словесной семантике². Во второй половине столетия музыкальная наука неуклонно приближалась к понятию «музыкальный язык»: детальная разработка теории музыкальных средств с позиций механизмов их художественного воздействия (в трудах Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского, В. Медушевского и других).

Во *втором параграфе – Музыкальный язык в рефлексии композиторов XX века* – объект представлен в обзоре мнений и суждений композиторов, научно-теоретическая активность которых связана с расцветом музыкального авангардизма, когда в музыкальном творчестве намеренно манифестируется субъективизм композиторской техники.

Показательна своеобразная теоретико-эстетическая полемика между композиторами вокруг общепризнанной проблемы «язык ли музыка». Характерна установка А. Веберна: «Музыка – это язык. Человек выражает на этом языке мысли; но не такие, которые можно перевести на язык понятий, а музыкальные мысли»³. В 1944 г. один из духовных отцов «новой музыки» О. Мессиаан опубликовал теоретическое эссе «Техника моего музыкального языка», в котором описывает с большим количеством примеров свою ритмику, мелодику, гармонию. Достаточно назвать музыку языком, и, не вспоминая больше об этом тезисе, он занимается освещением особенностей композиторской технологии.

Резко дискутирует со своим учителем Ф. Б. Маш; получивший филологическое образование в Сорбонне, он стремится более точно интерпретировать понятие и является противником распространенного убеждения о музыке как языке. Алеаторические сочинения типа «мобиле» и «пространственная» музыка делают лингвистическую аналогию бессмысленной, что Маш демонстрирует в сочинении «Volumes» (1960). Но его общий вывод неожиданно парадоксален: «Музыка не является противоположностью языка, но *суперязыком, языком богов (выделено мной – Г. Т)*⁴.

Характерный пример альтернативы системы музыкальных средств языку – статья американского композитора Л. Хиллера и математика Л. Айзексона⁵. Они предпочитают компьютер, так как в установлении порядка среди бесконечных возможностей он не только руководствуется правилами

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. – М., 1971.

³ А. Веберн. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. – С. 61.

⁴ F.-B. Mache. Muzyka a jezyk // Res facta. – №2. – Warszawa: PWM, 1968. – 1971. – S. 61.

⁵ L.Hiller, L. Isaakson. Experimental Music-composition with an electronic computer // Res facta. – № 5. – Warszawa: PWM, 1971. – S. 5 – 44.

ми и техническими основами, но еще и избавляется от «слуховой впечатлительности» музыканта-творца. Коммуникативный аспект музыкальных средств, таким образом, выносится за скобки.

Аналогичную позицию представляет Я. Ксенакис с его «стохастической» музыкой и публицистически-популяризаторскими по тону статьями. По его мнению, уподобления типа «музыка – сообщение», «музыка – коммуникация», «музыка – язык» являются бесплодными схемами, ведущими к абсурду⁶.

Третий параграф первой главы – *Некоторые метаморфозы понятия музыкального языка в философии и эстетике XX века* – посвящен характеристике трансформаций понятия в зарубежных гуманитарных исследованиях от начала к концу XX в. Теоретические представления о языке музыки на Западе складывались в постоянной конфронтации трактовок природы музыки. Вопрос стоял следующим образом: музыка – язык и музыка – не язык.

Для философской науки, видящей в музыке особого рода язык, стало своего рода манифестом утверждение немецкого философа-неокантианца Э. Кассирера – одного из основоположников семантического направления в философии об искусстве как символическом языке⁷. Толкование искусства как специфического лингвистического объекта характерно и для известного английского эстетика А. Ричардса. Различая в своей знаменитой работе «Значение значения» (1936) референциальную и эмотивную функции слова, он неизбежно приходит к мысли о том, что поэзия, как и все виды искусства, особый вид эмотивного языка. Отождествляет искусство и язык (искусство как особый язык) и крупнейший итальянский философ Б. Кроче, считающий интуитивное «выражение» феноменом языка подлинного духовного общения, которое может быть обеспечено только искусством; он принципиально отрицает возможность интерпретации произведения искусства в категориях семиотики.

Необыкновенно популярными в научном мире до Второй мировой войны становятся идеи американского философа немецкого происхождения С. Лангер. Автор монографии «Философия в новом ключе», она находится в позиции жесткого сопротивления возможности лингвистической интерпретации музыки. Пытаться обнаружить аналогии грамматики, синтаксиса, словаря в музыке на уровне отдельных звуков, гармонической логики, тематического развития она считает бесполезными аллегориями, так как музыкальные звуки не имеют фиксированного коннотата или словаря значений.

⁶ I. Xenakis. W strone metamuzyki // Res facta. – № 4. – Warszawa, PWM. – 1970.

⁷ Э. Кассирер. Философия символических форм. – М–СПб.6 Университетская книга, 2002.

К началу 80-х гг. интерпретация проблемы по-прежнему балансирует на грани отрицания языковой природы музыки. Статья А. Кларк, «Язык ли музыка?» посвящена толкованию в критическом духе наиболее значительных семиотических и лингвистических концепций музыки⁸. Она обозначила симптомы воинствующе «асемантической» концепции в музыкальной эстетике начала 80-х гг., перекликаясь с мыслями композиторов, творящих музыку-природу, погружающую слушателя в содержательно незапланированный мистический экстаз. Здесь не только Ф. Б. Маш, Я. Ксенакис, но и Д. Кейдж с его «молчанием», «тишиной», «Докладом ни о чем» и Д. Лигети, П. Булез, К. Штокхаузен с принципиальной установкой на свободу и случай не только в формальной организации структуры музыки, но и в непредсказуемости восприятия, непреднамеренности смысла.

Для тех, кто рассматривает музыку в качестве знаковой системы, основные трудности связаны, как правило, с выбором понятийного звена «значение слова» в качестве парадигмы для интерпретации положений о смысле музыки. Максимально точно выражает эти полемические дефиниции известный американский лингвист Н. Хомский: «Является ли музыка, математика или система коммуникаций пчел, или система криков обезьян языком? Если под языком подразумевается человеческий язык, ответ будет во всех этих случаях тривиально негативным. Если под языком мы подразумеваем символическую систему – систему коммуникации – тогда все эти примеры являются языком, как и бесчисленное количество других систем»⁹.

Для тех, кто рассматривает музыку в качестве структуры символов или знаковой системы, основные трудности связаны, как правило, с выбором понятийного звена «значение слова» в качестве парадигмы для интерпретации положений о смысле музыки. В этом царстве знаков и обозначений вращаются ученые, отягощенные научно-теоретическим багажом Ф. Соссюра и Р. Якобсона. В параграфе подробно обзревается позиция итальянского музыковеда Э. Карапецца (автора статьи «Конституция новой музыки») и оригинальная лингвистическая концепция средств музыки, выдвинутая в конце 50-х гг. польским музыковедом Л. Белявским в статье «Музыка как фонологическая система». Рассмотрены также резко критические по отношению к зарубежной науке позиции отечественных представителей семантической философии музыки В. Лукьянова и Е. Басина.

⁸ А. Clark. Is music a language?// The Journal of Aesthetics and Art Criticism. - Baltimore, Winter, 1982. - Vol.41, N 2. – P. 195-204.

⁹ Цит. по: А. Clark. Is music a language? P. 200.

Теоретико-публицистическая деятельность зарубежных композиторов, музыковедов, философов, освещенная в параграфе, направлена на формирование установок безоглядного субъективизма, полной релятивности, переходящей в бессмысленность либо чувственное созерцание музыкальных символов-форм. Альтернативной идеологией в науке являлась семиотическая, получившая широкое распространение не только в филологии, но в различных разделах искусствознания и теории культуры. Без подробностей развития семиотики как целого «древа наук» следующий параграф посвящен изучению и описанию феномену музыкального знака в отечественном музыкознании.

Четвертый параграф первой главы – *Значение в музыке в свете категории музыкального знака* – содержит анализ семиотических концепций музыкального языка в отечественной музыкальной науке второй половины XX столетия. Здесь охарактеризованы полемические семиотические взгляды Ю. Кона, семиотизированная позиция А. Фарбштейна (в которой знак выделяется по координате традиционной теории, а не по значению), концепция А. Сохора, связанная с акцентированием в определении знака роли восприятия и декларацией невозможности описания средств в виде словаря. Семиотический подход отличает практически все работы В. Медушевского, задача которого – раскрыть смысл утверждения о невербальном музыкальном мышлении. Примечательно название одной из статей 70-х гг. – И. Земцовского¹⁰, в которой ставился вопрос об изучении асафьевской интонации как семантической единицы. С нею часто и отождествлялось (намеренно или бессознательно) понятие музыкального знака.

По мнению М. Арановского, основные семантические процессы, совершаются в музыке специфическими путями, и «система, выполняющая функции языка, не обладает уровнем знака»¹¹. Ни одна из структур не может быть названа знаком, так как не имеет денотата. Эта крайняя позиция – образование значения только в музыкальном произведении при помощи элементов, несемантических по существу – была слишком отвлеченно логической, ей сопротивлялась практика музыковедческого анализа, практика наблюдений за выразительными средствами музыки.

К концу 70-х – началу 80-х гг. понятие знака постепенно переставало будоражить воображение музыковедов – более целесообразным казалось уточнять и развивать асафьевское понятие интонации. Знаменательный при-

¹⁰ И. Земцовский. Нужна ли музыкознанию семасиология? – Сов. музыка. – 1971. – № 1. – С. 28–35.

¹¹ М. Арановский. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 104.

мер – статья В. Медушевского¹², в которой он выделяет различные типы интонационных знаков, описывает их способность нести в музыке информацию о человеке.

В **пятый параграфе – Понятие музыкального языка и теория средств музыки** – в отличие от семиотических ракурсов исследований, освещенных в четвертом параграфе, охарактеризованы достижения традиционной теории. Осознаваемая возможность музыкальных структур (аккордов, интервалов, ритмических рисунков и т. п.) нести от композитора слушателю некий смысл способствует постановке вопроса о природе восприятия. С выходом в психологию творчества, в социологию и эстетику музыковедение склоняется к теории художественной коммуникации, чтобы проанализировать механизм общения композитора и слушателя. Именно в этой сфере оно могло превратить традиционные выражения «средства музыки» и «музыкальная интонация» в более строгое по содержанию понятие «музыкальный язык». Этот процесс прослеживается в работах Л. Мазеля – автора фундаментальной теоретико-эстетической концепции музыкальных средств. В книге «Вопросы анализа музыки» идеи, разрабатывавшиеся еще в начале 60-х гг., оформляются в главу «К теории музыкального языка»¹³.

В параграфе рассмотрены еще несколько характерных исследований средств музыки на пути к объекту музыкального языка, музыкальной семантики. Но, если представление о музыкальном языке начало укореняться, то индивидуальность и субъективность контакта человека с музыкой была (да и пока еще остается в определенной мере) камнем преткновения для проникновения в среду музыкальных смыслов.

В последнем, **шестом параграфе** первой главы – **Общие вопросы музыкальной семантики в традиционных исследованиях** – рассматриваются методологически традиционные музыковедческие работы о выразительных средствах музыки. В русле аналитико-теоретической ориентации теоретического музыковедения накапливался интересный материал по проблемам значения в музыке, как, например, в монографии В. Цуккермана, посвященной изучению интонационного языка Чайковского¹⁴. Проблема значений в ней специально не поставлена, но это как раз пример литературы, которая закладывала прочный фундамент музыкально-семантических исследований.

Из работ традиционной методологической ориентации, способствовавших разработке теоретических проблем музыкального значения, освещена

¹² В. Медушевский. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. – 1980. – № 9.

¹³ Л. Мазель. Вопросы анализа музыки. – М., 1978.

¹⁴ В. Цуккерман. Выразительные средства лирики П. И. Чайковского. – М., 1971.

монография В. Конен «Театр и симфония»¹⁵, в которой серии интонационных «клише» демонстрируют примеры типового использования средств выразительности. Подбор интонационных формул обусловлен образно-смысловой типологией речевых интоном: описываются мотивы скорби, страха, героического славения, патетики, интонационные формулы вздоха, мольбы. В результате образуется некая хрестоматия музыкальной лексики определенного исторического периода.

В статье И. Барсовой работа с существующей интонацией иной эпохи рассматривается как преобразование некоего «генетического кода»¹⁶; по мнению музыковеда, композитор всегда обращается к смыслу, завещанному культурой, даже если это происходит бессознательно. Эта статья во многом близка концепции настоящей диссертации о конвенциях и метаморфозах музыкальной семантики.

Одной из ведущих идей работ Е. Назайкинского является содержательно-смысловое истолкование музыкальной коммуникации¹⁷. Самые разнообразные структурно-грамматические сферы и элементы музыки, от звука до композиции, рассматриваются в проекции их содержательного осознания на основе жизненного и культурного опыта. Поэтому вопросы музыкального значения «просвечивают» буквально во всех проблемах, поднятых в этих работах. Их задача, как и многих других статей автора – раскрыть исторически складывающийся механизм слышимого – переживаемого – осознаваемого содержания музыки. В «Логике музыкальной композиции» Назайкинский, по существу, излагает теорию звукоинтонации в историческом времени и в культурном пространстве музыкального произведения.

У истоков проблем музыкального значения находится психология понимания музыки, осмысленного ее переживания и осознания. И психологический подход обеспечивает дальнейшее продуктивное развитие методов традиционного музыкознания, в частности именно методов семантического анализа.

Вторая глава – Теоретические основания музыкальной семантики – представляет изложение методологических и теоретических подходов автора к дескриптивному анализу системы значений музыкального языка; она, как и первая, состоит из шести параграфов.

¹⁵ В. Конен. Театр и симфония. – М., 1974.

¹⁶ И. Барсова. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка.– 1985. – № 9.– С. 66.

¹⁷ Е. Назайкинский. Логика музыкальной композиции. – М., 1982; Звуковой мир музыки.– М., 1998

В *первом параграфе* второй главы – *Психология восприятия и язык музыки* – взгляды автора на семантику представлены в аспекте психологии восприятия.

Наблюдая и изучая психологические объекты (восприятие смыслов музыки, представления об отражаемом ею мире) в разных возрастных срезах, музыковедение тяжело в наведении «мостов» между культурными моделями восприятия языка музыки, достаточно медленно идет на органичные междисциплинарные контакты с социальной психологией, социальной лингвистикой.

Обстоятельство, тормозящее наблюдение за конкретными (субъективными, интимными) представлениями слушателей о значениях и смыслах в музыке – это несовершенство методики замеров. Установка на анкетирование, проводимое специалистом-музыковедом, «срабатывает» автоматически: припоминаются учебные лексические клише, приводятся стереотипные учебные формулировки. Хотя, по существу, они и есть *эталон*, «навязанные» культурой (книгами, учебниками, концепцией преподавания музыкальных и философских дисциплин, просветительскими формами комментариев к музыке и пр.).

Профессиональным музыкантам, студентам, аспирантам музыкальных учебных заведений¹⁸ были заданы в виде письменных анкет два вопроса о классике: что означает «люблю музыку» и «понимаю музыку». По результатам проведенных многочисленных опросов на тему восприятия смыслов в музыкальных текстах (звучащих и в нотной записи), приходится убеждаться в колоссальном расхождении моделей содержательной интерпретации музыки сегодня в различных поколениях: в понимании и значений средств музыкального языка – собственно, семантических музыкальных объектов. Для молодежи характерно плохое знание музыки, пассивность в контактах с ее звучанием и в концертной, и в запечатленной на дисках форме, неадекватность понимания, узость представлений об историческом и историко-художественном контексте музыки.

По итогам социологических, социопсихологических наблюдений видна жесткая зависимость падения культуры восприятия классической музыки от состояния ее теории. Музыковедение слишком долго было замкнуто на технологизм, тотальную грамматикализацию, в том числе определявшую стратегию обучения музыке. Причем совершенно очевидно, что современная кар-

¹⁸ Более 150 человек (Краснодарское и Сочинское музыкальные училища, Ростовская консерватория, музыкальный факультет Таганрогского пединститута, Уфимская академия искусств). Анкетирование проводилось по теме «Классическая музыка: место и роль в жизни».

тина в этом плане может стать отчетливой только в сопоставлении с культурно-историческими моделями.

Широкое, массовое восприятие классической музыки или, в более точной формулировке, музыки академической жанрово-стилевой традиции не получает пока убедительной научной интерпретации. Передача музыкой, музыкальным языком художественной информации, таким образом, становится научной проблемой конвенционального характера среды ее восприятия. Вместе с характеристикой конвенциональной сути системы значений наблюдения и обобщения требуют традиции трансляции и интерпретации представлений общества в музыкально-языковой коммуникации.

Социально-психологический аспект музыкально-семантических конвенций в историческом ракурсе – новый и достаточно принципиальный поворот музыкальной теории. Наука последних десятилетий проявляет огромный интерес к исторической психологии, что стимулирует новые темы в различных гуманитарных дисциплинах и искусствознании.

Второй параграф – Интерпретации музыкального смысла в информационной культуре. Сегодня фиксирование музыки на фоно и видеоносителях, электронные и дигитальные музыкальные инструменты, операционные возможности компьютера в любых видах работы со звуком (от корректировки звучания до сочинения) принципиально изменили многие параметры музыкальной культуры. Преобразилась сама жизнь музыки в обществе: музицирование, потребление, восприятие, предпочтения.

Информационная культура требует учета новых реалий в музыкальном искусстве – метаморфозы затрагивают системы явлений и представлений. Являясь своего рода экспериментальной базой экспертизы научных идей, «компьютерное творчество» определяет меру необходимости иного расчленения привычных явлений и объектов. Детально разработанной теоретической базы — теории средств музыки — оказалось недостаточно для модельной имитации художественного текста в его содержательной, эстетической глубине. Машина как отвлеченный от человека интеллект обнаружила неполноту знания природы художественного мышления, в силу чего и оказалась несостоятельной в области творческих открытий, в сотворении шедевров вместе с музыкантом (музыковедом или, тем более, ученым смежной научной дисциплины). Причина беспомощности компьютера как вспомогательного инструментария и заключена в этой неполноте знания, недостаточной ясности представления человеком коммуникативных возможностей, свойств, особенностей музыкального языка.

В параграфе анализируется также процесс неукоснительного сокращения числа «потребителей» классической музыки, она перестает быть для зна-

чительной части общества существенным компонентом духовной жизни, личной культуры, безусловной духовной ценностью. Парадоксально, но именно в эру неограниченных возможностей доступа человека к музыке через средства медиа, она подчас просто перестает существовать. Сегодня ведется поиск глобального подхода к описанию существа музыкальной коммуникации, способного интегрировать самые различные научные дисциплины и теории. Но он, как желателен, так и в принципе пока недостижим.

Третий параграф – Бытовая музыка и музыкально-языковой тезаурус – посвящен рассмотрению бытового пласта музыкальных жанров как основы формирования музыкально-слухового багажа для атрибуции музыкального значения.

Интереснейший спектр проблем раскрывается исследовательскому взору, если реалии жанров музыкального быта рассматриваются в психологическом аспекте, точнее, в аспекте психосоциальном. Тогда штампы, стереотипы, схемы оказываются своеобразными «портретами» историко-социальных типажей, слепками культурных и эстетических регламентов общества. В текстах бытовой музыкальной продукции отпечатывается этикет движений и речи – бытовая музыка как бы запечатлевает исторические схемы общественного поведения, мимики, интонирования. В простых, типизированных, бесконечно вариантно воспроизводимых текстах бытовых жанров отрабатываются не просто обороты, фактурные ячейки, синтаксические схемы, а отыскивается, отбирается, укореняется система музыкальных знаков. Танцами, напевами, наигрышами, всеми бытовыми обычаями и ритуалами люди общаются, и музыкальная семантика предстает участнику коммуникации в конкретном содержании жизненного действия. Музыкальное мышление начинает складываться в практике жизни, завязывая в тугий неразрывный узел значения семантической единицы – оценку фактов, действий бытия и музыкальный звук.

Очевидно, что музыкальное искусство всегда существовало и существует в двух разновидностях, определяемых практикой социального функционирования, иерархически соподчиненных: обиходных традициях и собственно искусстве высокохудожественных образцов. В первой максимально широко тиражируются и регламентируются музыкальные средства, приемы письма, семантические формулы – осваивается и стабилизируется в массовом, профессиональном и обыденном сознании не просто набор правил, а вся разветвленная система средств музыкального языка.

В высокохудожественных образцах искусства господствует установка на неповторимость синтеза средств, на художественное открытие. Это отражается, прежде всего, в уникальных смысловых и содержательных интерпре-

тациях стабилизированных обиходной практикой музыкально-языковых ресурсов. Если последовательностью звуков не управляет социально выработанный и усвоенный сознанием регламент, она хаотична и бессмысленна – коммуникация невозможна. Не было бы необходимости напоминать об этих общеизвестных истинах, если бы теоретическое музыкознание не фетишизировало формулировку «музыка – вид искусства».

Художественная литература возникла на основе языка, развитого и отшлифованного речевой практикой (потом она, в свою очередь, оказывает влияние на обогащение обиходной речи и, соответственно, языка). Музыкальное искусство тоже не рождается из хаоса первозданных звучаний реального мира – почву для «искусного» обращения с ресурсами звуковой материи создает специфическая музыкально-речевая деятельность в системе обиходных жанров. В данном параграфе акцентируется именно этот угол зрения: бытовая музыка – скарбница, сокровищница интонаций эпохи.

В четвертом параграфе второй главы – **Система музыкального языка в лингвистической проекции** – аргументируются возможности интерпретации музыкально семантических единиц с позиций языкознания.

Система музыкальных средств, складывающаяся в практическом функционировании музыкального искусства, дает множество реальных оснований для теоретического осмысления аналогий, глубинной связи с естественным языком в самых различных планах. Установлению этой связи препятствует мнение об отсутствии денотата какой-то произвольно выделяемой фигуры (мотива, фактурного рисунка, гармонического оборота или аккорда и т.п.), принимаемой метафорически за знак. А знак адепты музыкальной семиотики отождествляют исключительно со словом, что и делает просто невозможной интерпретацию средств музыки в аналогии с языком.

Сегодня филологи очень серьезно обосновывают текучесть существования человека в языковой стихии даже обыденной речи. Роль контекста, в котором мы встречали какое-либо слово, и аллюзии, всплывающие в памяти в связи с переживанием его значения, раскрыты в блестящей монографии Б. Гаспарова, которая так и названа «Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования»¹⁹.

Сходство системы средств, обеспечивающей музыкальную коммуникацию, с естественным языком само по себе интересно для науки – чем оно значительнее, тем более явно сходство психических процессов, тем сильнее проявляется единство и целостность мышления. Будучи одной из развитых систем невербальной коммуникации, музыка программирует и сохраняет ос-

¹⁹ Б. Гаспаров. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996.

новы речевых процессов, помогая становлению способности общаться на языке. Дети реагируют на музыку обобщенно-оценочно, как на речевую интонацию взрослых. С помощью музыки усваиваются не только в детском, но в любом возрасте важнейшие универсалии языка: словораздел, синтагматические ряды (их нормативная протяженность), типы синтаксических конструкций.

Для обоснования понятия музыкального языка в аналогии с вербальным необходимо учесть два основных момента. Первый из них связан с наблюдением за средствами музыки на фоне систем невербальной коммуникации как отражением важнейших психических процессов познания, деятельности, поведения. Второй – с рассмотрением различных типов и уровней сходства с системой естественного языка.

Если музыкальная грамматика достаточно прочно «кристаллизовалась» в учебниках и исследованиях как технологическая сущность музыкальной речи, то «измерение» значения и интонирования как системных объектов отстает потому, что они меньше всего воспринимаются как технологические. Здесь укоренившиеся музыковедческие представления допускают два противоположных заблуждения: абсолютизацию универсальности музыкально-грамматических конструкций и гипертрофию индивидуального, произвольного начала в системах смысловых (семантических) и интонационных ресурсов музыки.

Музыка по своей природе интонационна, но интонационные стереотипы вербальной речи она формирует в двух самостоятельно развитых системах: специфических *музыкально-лексических клише*, имеющих четко зафиксированные структуры, и в стереотипах собственно интонирования. Последние складываются в регламентирующие исполнительские системы преимущественно на основе устных (но достаточно жестких) предписаний, которые отличают национальные, региональные, индивидуальные исполнительские школы.

Если представить себе весь объем предметных граней такого сложного явления, как музыкальный язык, то потребуется целый ряд относительно самостоятельных научных дисциплин с разветвленными теоретическими разделами. В их общей направленности обнаружение сходства музыкального и естественного языков может сыграть положительную роль.

Без ущемления прав музыки на специфический характер ее средств и принципов можно представить себе сегодня существование музыкальной лингвистики. Ее основные разделы могут составить теория музыкальной грамматики (со своей морфологией и синтаксисом), музыкальная семантика (семасиология) со специальным разделом музыкальной лексикографии, тео-

рия интонации как теория музыкальной просодии или теория исполнительства. В каждом из них, безусловно, специальный предмет изучения составляет исторический аспект – историческая музыкальная грамматика, история музыкальной семантики, историческая эволюция традиций исполнения. Внутреннюю детализацию таких научных дисциплин можно сегодня представить с разной степенью подробности, и границы между самими дисциплинами и между их разделами могут быть не жесткими. Но расчленение предметных аспектов в исследовании музыкального языка представляется процедурой совершенно необходимой.

В *пятом параграфе* второй главы – *Семантика и содержание музыки в историко-культурной динамике* – рассмотрены отношения семантической интерпретации языковых структур с исследованиями содержания музыки в историко-культурной динамике. Строго говоря, музыкальное содержание вообще не может быть исчерпывающе освещено традиционным музыковедением – без взаимодействия с психологией, социологией или социальной, исторической психологией, теорией и историей культуры. Дефиниции музыкального содержания, формулировки его структурных пластов в современной научной литературе – это продукты саморефлексии музыкантов-ученых, рожденных определенным, конкретным слоем и типом культуры. Строй чувств и модели поведения, система оценок искусства и продуктов художественной деятельности, идеологические доктрины и многие иные факторы сокрыты за научным текстом как культурный контекст бытия (становления, развития) личности человека – исследователя содержательного пласта музыки. Этот контекст – тоже научный объект. Он может и должен изучаться, должен приниматься во внимание – как доказательство социально-психологической «локализации» содержательных представлений в принципиально неоднородном и сложном культурном пространстве.

Содержание музыки – как и всякая другая ее теоретическая реальность – может открываться фактически только в вербальных характеристиках, словесных «признаниях» и описаниях. Косвенно можно судить о «переживании» человеком содержания по поведению – волнению, эмоциональной ангажированности. Особой формой поведения, обнаруживающей наличие какого-то плана содержания музыки, можно считать ее исполнение, по степени выразительности которого можно косвенно регистрировать глубину и емкость содержательного потенциала. Но теоретическое его описание – опять субъективная интерпретация-реконструкция, субъективная рефлексия ученого (критика).

Глубинные содержательные слои музыки, таким образом, не могут быть доступны теоретическому изучению на материале самой музыки. Сила

воздействия музыки на подсознательные структуры, на глубокие слои психики очень велика. Сличение с разного рода эталонами, безусловно, позволяет человеку какие-то смыслы распознавать на чувственном уровне, запоминать их и даже извлекать при необходимости из глубин подсознания. Но воздействие невербального художественного текста все равно опирается на вербальный контекст. Он в значительной мере и есть мир музыкального содержания. Художественный текст гибко «облегает» человека, и именно это обеспечивает ему долгий период обращения в культуре, возможность жить, уходить на дальний план, умирать, возрождаться.

Можно перефразировать и таким способом: человек гибко конфигурирует содержание музыкального текста – не только исполнением, «произнесением», но и рефлексией. Он может к музыкальной материи, звукам, собранным по законам определенной системы кода смыслов, «прикреплять» смыслы совершенно иные, чем предусматривается этой системой. И это закон не только музыкального текста, текстов изобразительных искусств, но и всех видов и жанров литературы, где, казалось бы, слово обладает жесткой структурой значения. Понимание этого закона методологически принципиально для изучения музыкальной семантики – это определяющий фактор для расшифровки структур значения. Из неповторимой комбинации значений (семантики) разнопорядковых структур музыкального языка в произведении возникают смыслы, на основе которых и «конструируется» *содержание*. Чем более «причудливыми» становятся сочетания клише, тем скорее содержательно музыка отторгается на определенном этапе новаций. И тем энтузиастичнее принимается адептами – начинается медленный, но неуклонный процесс конституирования новых семантик в языке, пока только в форме текстовых смысловых подобиий и тождеств.

Самым важным представляется то, что контекстные конфигурации смыслов подвижны, менее жестки, чем собственно значения, то есть устоявшиеся семантические клише и формулы. Отношение семантики, смысла текстовых структур, содержания представляет необыкновенно сложную проблему при анализе музыкальных текстов-шедевров – высоких образцов индивидуального композиторского стиля. В них всегда предельно индивидуализированы и сложно составлены семантические структуры; это провоцирует свободу и многозначность смысловой и содержательной интерпретации, что создает иллюзию неповторимости языковых значений.

В последнем *шестом параграфе* второй главы – *Интонационные словари как проблема музыкальной науки* – рассматривается понятие Асафьева «интонационный словарь», освещается гипотетический принцип упорядочения музыкальных семантических структур.

Семантика – внеположенное тексту явление, она феномен языка – виртуальной системы, порождающей смыслы текстов. Мы понимаем смысл только и исключительно благодаря неосознаваемому слуховому багажу, запасам в памяти фигур музыкальных значений. Есть багаж – есть распознавание индивидуального и неповторимого смысла, недостает багажа – музыка кажется «асемантической». Надо со всей основательностью представить: проблема в действительности заключается в расширительном толковании понятия семантика, нерасчленимом «значении – смысле – содержании» музыки в конкретных аналитических описаниях. Между тем значение и смысл (не говоря уже о содержании) – разнопорядковые категории. Значение «оседает» как некий алгоритм множества подобных смыслов (естественно, разнообразных в нюансах), отмечаемых слуховым сознанием благодаря многократности повторений, четко рефлекслируемому сходству фигур текста.

Что касается словарного принципа упорядочения единиц и форм описания значений, то науке предстоит их искать. Это может быть принцип, по которому слух «отыскивает» алгоритмы смыслов в кладовых долговременной памяти – по содержательной координате. Значение в музыке – передача эмоционального тона речи, следовательно, выбор и идентификацию определяет тип эмоций: веселье, грусть, покой, гнев, их вариации. Парадигматические оси для группировки и систематизации музыкальной лексики могут располагаться в области типов речи (повествование и коммуникация – вопрос, утверждение, удивление, восклицание), в сферах эпох и стилей, жанрово-стилевых моделей и, конечно, в стихии символических образов музыки: Любовь, Радость, Смерть.

Алфавит для словаря музыкальных фигур, наверное, не подходящий принцип. Хотя, если исходить из сущности – вербальной характеристики значения – не исключен на каком-то этапе исследований и специфический алфавитный принцип. Может быть, более естественно исходить из самой музыкальной структуры, упорядоченной теорией – например, в вокальной музыке из ритмики поэтических текстов. И, конечно, серьезную проблему представляет выбор вербальной лексики и стилистики для описания значения: современной, стилизованной, рациональной, поэтизированной.

В данном исследовании проблема создания словаря не ставится – для этого необходим колоссальный массив дескриптивных анализов семантических единиц, выделенных из множества различных текстов.

Репрезентативное описание ряда формул составляет содержание *Второй части – Семантические формулы музыкального языка в тексте произведения*, которая состоит из двух глав (третьей и четвертой).

В пяти параграфах *третьей главы – Конвенции семантических фигур* – рассматриваются принципы образования повторяющихся устойчивых звукокомплексов, музыкальных формул значения.

В *первом параграфе – Интонации речи как модели семантических фигур музыкального языка* – декларируется необходимость опоры на слуховой механизм атрибуции, который действует по принципу идентификации с хранящимися в памяти образцами. Их значения «расшифровываются» на основе регистрируемых слухом-мышлением повторов смысла, тождества звуковых формул. Путь исследования музыкальной семантики один: сравнение большого количества музыкальных текстов «осмысленным» слухом, который должен быть оснащен культурным знанием, исторической и художественной информацией, выходящей за пределы произведения и вообще музыки.

Импульсы пониманию смысла дают те формулы, которые обеспечивают принципиальное сходство эмоциональных реакций – типических актов восприятия. Распознавание эмоциональных модальностей музыки (радостная, скорбная, спокойная, взволнованная и т. п.) опирается на объективные значения комплексов средств, многократно повторяющихся и закрепляющихся в памяти как базовый «интонационный словарь».

Взаимопонимание композитора и слушателя – конвенция, негласное «соглашение» о механизмах общения: процесс восприятия должен опираться на недвусмысленно общие основания. Эти основания составляют *речевые интонации* как выражения и стимулы эмоционального бытия человека; они мощнее, чем мимика, позы, жесты, движения сигнализируют об эмоциональном состоянии человека в коммуникации. «Значащие» фигуры в музыкальном языке конструируются исключительно из *интонационных* систем речи. По своей условности и эфемерности все реалии этой системы языка на порядки превосходят семантику вербальной лексики – ее знаки практически совершенно не привязаны к форме слова, только к его эмоциональному произнесению.

Интонационные клише музыкальных стилей не просто обеспечивают музыкальную коммуникацию, распознавание слушателем эмоциональных модусов музыкального текста. Их «историческая миссия» состоит и в том, чтобы общественный человек усваивал эмоциональные формулы речи как «знаки» чувств и поведения. В психолингвистической проекции эта функция музыки значительно существеннее, чем оформление досуга и создание стихии развлечения. Было бы преувеличением утверждать, что своей психологической культурой европейское общество последних четырех столетий обязано только музыке с ее развитием и углублением ресурсов музыкального языка, но, несомненно, она играла колоссальную роль в этом процессе.

Интонационные формулы как носители информации об эмоциональной стороне речи в параграфе проиллюстрированы анализом романсов М. Глинки – музыки отдаленной эпохи, речевая традиция которой еще не чужда и понятна современному русскоговорящему слушателю.

Во *втором параграфе – Интонация скорби и семантические клише в эпоху барокко* – рассмотрены характерные мотивные формулы на примерах арий и инструментальных сочинений композиторов XVII–XVIII вв. В мадригалах и ариях К. Монтеверди они демонстрируют поиски эпохи с целью выражения психической энергии через ее мощнейший канал – аффекты речевого интонирования.

В западноевропейском барокко с его интересом к взволнованному строю речи возникла новая, характерная для культуры тема: скорбное страдание в предчувствии смерти-возмездия за грех. Она нашла отражение в жанре арии *lamento*, чрезвычайно выразительной по звуковым средствам, сохранившим свою актуальность до наших дней. В связи с символикой смерти сложилась разветвленная система интонационных знаков страдания – сходные звукокомплексы встречаются сотни раз в опере XVII в.: у К. Монтеверди, А. Кальдары, А. Скарлатти, Г. Перселла и других композиторов в разных вариантах. В XVIII в. интонационные фигуры «мольбы в скорби» многократно запечатлены в операх и в инструментальных сочинениях А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, К. Глюка, вокально-инструментальных жанрах И. С. Баха и его инструментальной музыке.

Музыкальные интонационно-речевые формулы в этой образной сфере иногда просто поражают своим однообразием; особенно, если обращать внимание не только на шедевры, которые «отжаты» временем истории, но и привлекать к анализу второстепенные образцы. Это и естественно – формируется музыкальная лексика, значения «лексем» должны усваиваться партнерами художественной коммуникации. Прежде чем будут счастливо найдены удачные, замечательные приемы, сочинены неповторимые по красоте арии, в многочисленных опусах кочуют из одного в другой интонационные клише.

Они проанализированы на примере «*lamento*» К. Глюка из опер «Альцеста», «Орфей», «Ифигения в Авлиде», Я. Пери «Эвридика»: в разных по эмоциональной модальности мотивах скорби подробно рассматриваются инварианты средств и контекстные нюансы смысла.

В параграфе также поднят вопрос «расшифровки» семантики в инструментальной музыке. Музыкальный язык един, а понимание инструментальной интонации, восприятие ее семантики опирается, естественно, на вокальные ассоциации. Многократное употребление сходных по смыслу вербальных текстов служит своеобразным «ключом» значений для музыки, образы

которой – отражение вокальных, да еще и зачастую театральных. Они просто «заимствованы» из нее, что проиллюстрировано на примерах из сочинений И. С. Баха, К. Глюка, Ф.-Э. Баха, В. Моцарта.

Барокко – поворотный пункт в формировании музыкального мышления и новой системы музыкального языка, отличающейся новым взглядом на природу музыки, бывшей долгие столетия «космогонией» и «архитектурой». Изобретение оперы – глобальный прорыв к светской интонации, светским речевым этикетам. Одновременно это скачок в развитии психологии, культивировании чувств – личных, ярко выраженных, а не подавляемых этикетом смирения и кротости в религиозном ритуале. Новый «строй» в эмоциональной культуре европейских стран рождает новые модальности речи, новые нормы произнесения, а с ними жестов, мимики. Это и провоцирует взлет театра как реальности, отражающей и насаждающей эти «моды» речи и поведения.

В *третьем параграфе* третьей главы – *Интонационный эмфазис и фигура задержания* – освещено важнейшее средство выразительности речи и способ отражения его в музыкальных формулах скорби-страдания

Закономерности речевого интонирования соблюдаются в музыке неукоснительно; хотя следует заметить, что сама речь допускает разнообразные вариации, связанные с логическим выделением важных для смысла слов. Это явление в теории языка широко известно (хотя далеко не так хорошо изучено в интонационном аспекте) под названием «эмфаза». Понятием эмфазы (*эмфазис* греч. – выразительность) филологи обозначают эмоциональную экспрессивную речь в поэтической декламации. Я. Друскин в своей книге «О риторических фигурах в музыке И. С. Баха»²⁰ упоминает, что авторитетный теоретик XVIII в. И. Маттезон хотел создать «эмфатику» как особое учение о подчеркивании в музыке мыслей и звуков. Друскин вторую главу своего труда называет «Эмфазис», рассматривая в ней различные примеры выделения звуков в мелодических голосах баховских сочинений.

В монологах барочных оперных либретто встречаются многочисленные поэтические штампы, словесные формулы типа *lasciatemi morire* («пошли мне смерть»). Естественно, что их музыкальное выражение как воплощение штампов театральной декламации поражает сходством. Эмфазис как логическое и экспрессивное выделение нисходящим полутоновым задержанием важного значащего слова в описанных сходных звукокомплексах скорби, образует самостоятельный мотив.

²⁰ Я. Друскин. О риторических фигурах в музыке И. С. Баха. – СПб.: «Северный олень», 1995. Книга была издана на украинском языке в 1972 г. Спустя 15 лет после смерти музыканта его братом в архивах был найден русский текст и подготовлен к публикации, на которую мы ссылаемся.

Выделение мотивов с задержанием из совокупности речевых фигур в барочных ариях позволяет отметить инновационный характер этого явления в музыкальном языке эпохи. Семантика формул задержания сохраняется долго в музыкальном языке – до разрушения традиционной гармонии ладотональности. На протяжении четырех веков можно наблюдать в различных стилях – национальных и индивидуальных – огромное разнообразие повторяющихся «горестных» и «умоляющих» звуковых комплексов. Причем, они фигурируют в образных сферах и скорби-страдания, и любовных мечтаний-дифирамбов, и в модусах радости – от галантного изящества до восторгов экстаза. Множество вариантов позволяет, абсолютно доказательно относить их к текстовым реалиям, имеющим устойчивое значение.

Четвертый параграф назван *Мотив как базовая единица в системе семантики*; в нем фигура музыкального мотива определена как органичная структура в вербальном генезисе барочной жанрово-стилевой системы.

Системообразующей единицей теории музыкальной семантики должна быть «текстообразующая» структура, пусть несколько метафорически, но подобная слову. Ведь она складывается в вокальной музыке и органично связана интонационной структурой со словом, переплетена с ним в *речевой фигуре*. В сложившемся в музыковедении ореоле понятия «мотив» преобладает мелодическая координата, но – и это принципиально важно – мотив является комплексным единством мелодической линии, гармонического оборота и метроритма. Не стоит упускать из виду и то обстоятельство, что именно мотив для музыканта обладает четкими границами в тексте и определенным смыслом.

Величину мотива как единицы значения (и его ритмическую структуру – по теории поэзии «стопу») определяет ритмическая формула слова или синтагмы (неделимой интонационно-речевой группы слов). В вокальной музыке Нового времени главной заботой композитора, работающего со стихами либретто, является реализация поэтической стопы системы стихосложения. Силлаботоническая поэтическая ритмика с ее урегулированным чередованием ударного и безударного слогов заставила композиторов в вокальных жанрах гомофонной эпохи точно прислушиваться к акцентной структуре слов и их слитных сочетаний. Музыкальные мотивы – семантические единицы – вокальной музыки обусловлены словесным материалом, интонированием ритмической структуры слов. Это надо понять точно и верно – не *значением* слова, а его *произнесением*.

Предложением известного и достаточно широко употребляемого термина «мотив» в диссертации подчеркивается смысловой фактор, определение мотива как *семантемы*, что максимально приближает его к слову. Мотив (в

отличие от интервала, аккорда, аккордового оборота) – одно из немногих понятий традиционной теории может быть выделено и как грамматическая, и как семантическая единица. В вокальной музыке в семантической проекции – это звукокомплекс, воплощающий неделимую по смыслу вербальную единицу. Это может быть одно слово, но чаще не одно слово, а синтагма, совпадающая со стихом (стихотворной строкой). Она может содержать несколько ударений и, следовательно, несколько сильных и относительно сильных долей. В конкретном воплощении ритмической структуры слов и эмфазиса может образоваться мотив-семантема двухтактный или даже трехтактный. Это обусловлено количеством ударений в строке, в том числе эмфатических, количеством стоп в стихе (строке).

Разнообразные по величине фигуры мотивов проанализированы в параграфе на материале барочно-классических арий, романсов и песен.

Последний, *пятый параграф* третьей главы – *Семантические единицы: взаимоотношения и субординации*. Это изложение эскиза системы музыкальной семантики в ракурсе типологии разномасштабных формул музыкального значения.

Эмпирически очевидно, что значащие единицы, определяемые по принципу тождества (благодаря повторам), имеют не просто различную величину, структурный облик, но и неоднозначно соотносятся друг с другом. Нюансы, детали, варьируемые части фигур сами могут состоять в таких тождественных отношениях друг к другу, которые образуют устойчивые инварианты.

Чтобы не путаться каждый раз в метафорических выражениях «фигура», «формула», «интонация», «интонационное клише», представляется целесообразным именно выражение эмфатического акцента обозначить понятием «*интонемы*». Это подчеркивает его интонационную природу, позволяет сосредоточить внимание не на грамматической величине, а музыкальной семантике как феномене смысла произнесения. Интонема – неделимый инвариант значения, окрашивающий собой многообразные варианты мотивов, и в этом смысле вполне допустимо ее сравнение с лингвистической структурой «морфа».

Интонема централизует некое множество синонимичных смысловых образований, которые образуют группу мотивов единого семантического наклонения, как это было показано на барочных фигурах скорби. Это явление можно назвать семантическим «мотивным гнездом»; определение его полностью зависит от выделения и определения основного «морфа», которым является интонема «мольбы». Статистически более распространенные мотивы и все мотивы семантического гнезда мы можем обозначить специальным понятием «семантемы», которое позволит теоретически отграничиться от более

многозначного для современного музыканта понятия «мотив». Условно, до определенных границ можно употреблять их оба – мотив и семантема – для определения текстовых музыкальных единиц значения как специфические синонимы.

Можно было бы не беспокоиться о теоретическом обосновании этих реалий, если бы не воспроизведение музыкального текста, его интонирование-исполнение. В этих нюансах теоретического разграничения морфов-интоном, мотивов-семантем и не однотоктных, составных мотивов-синтагм таится «ключ» произнесения вокального текста и артикуляционных «разметок» текста инструментального. В параграфе проанализирован ряд вокальных образцов русской музыки; в анализе вокальных сочинений западноевропейских композиторов (Скарлатти, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шумана) уделено внимание тексту оригинала и «несуразицам» эквиритмичных переводов, нарушающих органичное расчленение музыкального текста.

Описание типов семантических единиц и их взаимоотношений, позволяет перейти к самой важной проблеме – их дескриптивному анализу в историческом времени культуры с ее представлениями, мифами и символами, что составляет содержание следующей главы второй части – четвертой.

Глава четвертая носит название *Музыкальная лексика: традиции и интерпретации*. В ее пяти параграфах рассмотрены примеры различных семантических формул, их смысловые интерпретации композиторами и символические истолкования рефлексией современного музыканта. Внимание сосредоточено на преобразовании устойчивых интоном, семантем и мотивов в характерных для искусства образных сферах Смерти и Любви.

В *первом параграфе – Символы в музыке и их роль в дескриптивном анализе семантики* – освещены принципы расшифровки и описания семантических структур в вербальных интерпретациях. Характеристика символического контекста позволяет приблизиться к решению проблемы вербального описания семантики – символ дает основание выделять смысловые единицы, образующие «гнезда» семантических музыкальных структур. Озаряемые его многозначным светом, они образуют однородный «семантический репертуар» музыкальных средств.

Многозначный, веками известный культуре символ Смерти в облике Возмездия-Скорби-Страдания входит в музыку с началом барокко и «изобретением» оперы – вместе с революционным переломом характера эмоций. Вся церковная музыка до возникновения «второй практики» в XVII в. не знает этой образной сферы в таком преломлении – выражении субъективной эмоциональной реакции человека на Смерть во всем многообразии ее облика: страха перед наказанием за грех, тревоги перед фатальной неотвратимостью

расплаты, ужасом мучений, глубокой печали утраты. Баховского «героя» Т. Ливанова, например, видит буквально как распятого Христа, символизирующего скованное, страдающее человечество²¹.

Религиозная символика проступает для эрудированного культурного слуха в произведениях классицизма, романтизма, рубежа XIX–XX вв. с их мистическим символизмом – в музыке, родственной христианскому миропониманию, только в более космологических масштабах: Душа, Дьявол, Любовь, Утешение, Земля Обетованная и т. п. Музыка с ее исторически и социально-психологически детерминированной, подвижной семантикой способна направить воображение в определенную сторону благодаря тончайшим аллюзиям к евангельским мотивам в театре, кинематографии. Например, для слушателя музыки А. Шнитке в кинофильме Л. Шепитько «Восхождение» образуется обширное и напряженное семантическое поле звучаний, адресующее слух и воображение к жанру «страстей».

В самом начале эпохи, названной впоследствии «барокко», возникает и постепенно формируется специфический художественный феномен: новое эмоционально-психологическое отношение к известным, прочно укорененным в культуре и сознании христианским мотивам, образам, сюжетам, и выражению их теперь служит оперный театр. Исследователи сегодня видят в театре барокко неисчислимы префигурации Христа в сюжетной коллизии жертвы-искупления. Это могли быть и Исаак, и Прометей, и Геркулес, и Авель.

Для изучения же системы музыкальной символики важно осознать сам принцип: в XVII в. не просто совершалась «секуляризация» церковных культовых жанров, но в значениях музыкального языка в жанрах принципиально светских оставалась в качестве глубинной морфологической основы «сакральная» образно-идейная система. Потому, кстати, они и шли столь быстро к слиянию – возникновению в церкви кантаты, оратории, сонаты *da' chiesa*, концерта. Многие из того, что было воспринято в музыке последующими эпохами, подхвачено, развито и переосмыслено ими, является историческими рефлексиями над барокко и позднейшими эстетико-теоретическими реконструкциями. Экспрессивно-патетический тон на все последующие эпохи стал своеобразным символом, знаком барокко – в генетическом его истоке лежит образ муки Христа; он не мог не стать центральным и ключевым символом новой мировоззренческой системы. Этот смысловой ореол окутывает инто-

²¹ Т. Ливанова. Музыкальная драматургия И.С.Баха и ее исторические связи. – М.; Л., 1948. – С. 221

национные значения; с той оговоркой, что слух должен быть оснащен культурным – художественным, духовным – багажом.

Что касается специфического символа в музыкальном языке, в следующих двух параграфах охарактеризованы некоторые семантические фигуры, расшифровка значений которых позволяет использовать символические интерпретации.

Во втором параграфе – *Символика семантических фигур в сфере образа Смерти* – анализируется и описывается использование формул эпохи барокко, отнесенных к семантической конвенции в трансформациях композиторов классицизма и романтизма. Это мотив мольбы, представленный арией Г. Перселла и его «префигурацией» в Патетической сонате Л. Бетховена, песнях Р. Шумана, «Пиковой даме» П. Чайковского, сочинениях Ф. Шопена, А. Лядова. Он возникает в образной сфере типичной антиномии Любовь–Смерть. Символической расшифровке подвергается и семантическая единица малого масштаба – интонация задержания с предъемом. Этот своеобразный интонационный морф пронизывает множество лексических образований (семантем и мотивов). В вокальных жанрах символика отсвечивает благодаря сюжету – как в ариях Н. Йомелли или В. Моцарта. В инструментальных сочинениях она может быть истолкована исключительно как интерпретация в историко-культурном контексте.

В этом параграфе предпринята попытка рассмотреть и глубинный «морфологический» символ – конкретную ладовую структуру минора как своеобразный тоновый модус. Лад в онтогенезе – система попевок, мелодических фигур в напеве, и его звуки организованы отношениями субординации. Во всех приведенных примерах отмечены важные для его эмоциональной модальности экспрессивные интонации, связанные со сферой страдания-смерти-муки. Называя ее ладовой, необходимо уточнить, что это ладоинтонирование, не абстрактный теоретический звукоряд (гаммообразный в «школьной» теории ладов). Это тот самый лад-модус, который, у Е. Назайкинского, – образ и смысловая психологическая настройка²².

Эпоха барокко собирала по крупницам средства для выражения символа страдания. Память-слух фиксируя содержание музыки, идентифицирует «восхождение» восприятия музыкальной семантики скорби, печали, мольбы, страдания к барочному архетипу «страстей» как движения на смерть-муку. Выражение «восхождение» не просто метафорично, оно из той сферы языка, где всякое шествие к страданию осмысливается как духовное вознесение над

²² Е. Назайкинский. Взаимосвязь интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха // Воспитание музыкального слуха. – М., 1977.

конформизмом и пустотой прозябания. И музыкальный язык Нового времени, сложившись в непосредственной близости к религиозному культу и культуре вербального текста, отражает систему значений, связанных с мифом о Христе. Через детальный анализ семантических слоев и напластований можно начертить любопытную картину происхождения, трансформации, переосмысления значительнейших художественных идей. И в бесконечном разнообразии уловить завораживающее сходство, обозначить истоки.

Третий параграф четвертой главы – **Семантический репертуар в любовной лирике**. В нем анализируется ряд характерных семантических формул в иной образной сфере – сфере Любви. Она обнаруживает себя в поэтическом отражении в тех эмоциональных проекциях, которые особенно важны для синтеза с музыкой. Это разнообразная и обширная сфера любовных рефлексий: зарождение первых признаков влечения-волнения, бурные восторги разделенной страсти, сомнения и горестное отчаяние разлуки (измены, разрыва, смерти). Особый «исповедальный» характер в воплощении любовной темы рождает специфический эмоционально-образный модус – любовное признание: от интимной мечты до пламенного дифирамба. Любовные признания – восторженные речевые формулы – чрезвычайно многолики в песнях и во всех инструментальных жанрах романтизма. Это трепетные, взволнованные, чувственные, экстатические темы этюдов, интермеццо, симфоний, симфонических поэм, инструментальных концертов, оперных и балетных вступлений и антрактов.

В параграфе рассмотрены и описаны разнообразные семантические единицы, которые группируются, благодаря сходству, в своеобразные клише, а точнее, формулы выражения интонационных профилей любовных исповедей-признаний и признаний-дифирамбов. Особенностью эпохи является глубоко индивидуализированный язык отдельных композиторов, у которых тоже можно наблюдать излюбленный лексический репертуар.

На большом количестве примеров из текстов рассматриваются и описываются эмфатические фигуры у В. Беллини, М. Глинки, Д. Верди, П. Чайковского, А. Бородина, Р. Вагнера, Ш. Гуно, Ж. Массне, Ф. Листа, Д. Пуччини, К. Шимановского. Восприятие эмоциональных модальностей любовной страсти у Моцарта сквозь призму слухового багажа из сочинений Шумана, Вагнера, Малера, Чайковского и даже Рахманинова и Скрябина может показаться парадоксальным, но это естественный психологический процесс, известный по дискуссиям сравнительно недалеким (полувековой давности) о романтизме позднего Бетховена. Все определяется мифологическими установками, принятыми в образовательной сфере и концертной практике со всем ее критико-публицистическим сопровождением.

В четвертом параграфе – Исполнительская интерпретация и система семантики исполнительских средств – характеризуется семантический потенциал музыкальных средств, относимых теорией к сфере собственно интонирования текста исполнителем.

Как бы ни были актуальны дальнейшие теоретические исследования музыкальной семантики, огромный пласт вопросов связан с исполнительской практикой, ее традициями воспроизведения смысла музыкально-языковых структур и интерпретациями. В параграфе намечены подходы к анализу интонационного осмысления и переосмысления «интонационных» знаков музыкального языка. Исполнительские средства – особые интонационные «знаки», которые при всей свободе, спонтанности и затрудненности вербальных характеристик образуют определенного рода систему.

Стать аналитическим объектом исполнительская интерпретация смогла сравнительно недавно – когда появилась надежная возможность неоднократно возвращаться к одному и тому же звуковому воплощению музыкального произведения на аналоговых и цифровых носителях. Эмпирический слух музыканта не в состоянии уловить в реальном исполнении всю информацию, то есть зафиксировать *все* нюансы динамики, темпа, темброво-колористической организации ткани и т. п. Они буквально обрушиваются своим многообразием и кажущейся непредсказуемостью, необъяснимостью, невозможностью учета.

Не только и не столько сама звукозапись, сколько еще и возможность подбора множества исполнителей для сравнения позволяют анализировать семантику музыкального языка, смыслы тем и содержание произведения в ином ракурсе. В качестве иллюстрации в диссертации изложен анализ и дана отсылка к демонстрационному диску в книге автора «Компьютер и инновации в музыкальной педагогике»²³, где представлена подборка: четыре звукозаписи финала клавирной Сонаты В. Моцарта A-dur K 331, разрезанные для убедительности на эпизоды. С. Рахманинов, Г. Гульд, М. Пиреш и А. Штайер (последний – на аутентичном инструменте 1795 г.) играют буквально «различные» произведения.

Выражение «музыкальное интонирование» не случайно имеет этот синоним: исполнение музыки – это *произнесение* разного рода музыкальных единиц во всех слоях ткани, и оно в узком смысле слова связано преимущественно с речевыми моделями. *Темп* музыки, *краска* голоса (человека и инструмента), *громкостная динамика* и *артикуляция* (логика членения на мотивы) управляются и подсознательно, и рационально психологическими меха-

²³ Г.Тараева. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. – М.: Классика XXI, 2007.

низмами отождествления с эталонами речи. Такое отождествление происходит в большинстве случаев даже с исполнением текстов или их фрагментов, в которых музыкальная лексика представляет модели полностью изобразительной природы.

В. Горовиц в юности придавал огромное значение изучению вокального искусства, стараясь перенести его особенности на фортепиано. Бесконечное разнообразие красок поющего голоса, как инструмент, который непрерывно меняет свой звук, привлекало его больше, чем искусство современных виртуозов. Обретенная этим несравненным Мастером выразительность исполнения выделила его из среды современников-виртуозов, заставив и слушателя «вырасти» до предпочтения интонационной выразительности как эстетической нормы нового времени.

Бесчисленное множество воспроизведений одних и тех же текстов в минувшем столетии сформировало иные слушательские установки: требование оригинальной, самостоятельной, неповторимой звуковой формы произведения. В этом же веке потребовалась и переориентация педагогики с индивидуальной профессиональной техники на индивидуальность «прочтения» музыкального текста. Интонационные средства стали не просто осознаваться, но развиваться, расширяться, разветвляться, детализироваться. Восприятие их семантического ореола излагается в опоре на опросы, анкетирование, обсуждения, проведенные автором диссертации в музыкантской среде.

На примерах конкретных серий интерпретаций мотивов, семантем, интоном со ссылкой на демодиск из упомянутой монографии автора широко иллюстрируются различные аспекты исполнительских средств – тембра, темпа, динамики, артикуляции.

Последнему средству специально посвящен *пятый параграф – Инструментальная артикуляция и семантика*. Поскольку понятие артикуляция заимствовано из лингвистики, по отношению к музыкальной «речи» оно требует специального разъяснения специфики объекта. Лингвистическая фонетика изучает различие типов речевых звуков по способу их образования и общему характерологическому результату. В фонетическом описании важна типология гласных и согласных, дифференциация мышечных действий органов, которые и называются собственно органами артикуляции, акустическая «картина» звука. Совершенно очевидно, что в музыке может быть выделен «фонетический» объект артикуляции как способ инструментального образования звука. В школах игры нередко с невероятной дотошностью описывается пальцевая техника, механизм кисти, плеча, корпуса, что и позволяет переносить лингвистический термин «артикуляция», что называется, «изо рта на руки». В таком значении выражение «музыкальная артикуляция» может

употребляться для характеристики туше, штрихов, специальных звуковых эффектов, технических средств любого инструмента.

В другом значении для исполнителя-инструменталиста понятие обозначает операцию расчленения нотного текста на мотивы. Применительно к музыке XVII–XVIII вв. эта операция порой превращается просто в загадку: отсутствуют темповые обозначения, универсальны гармонические средства, фактурные и ритмические фигуры. Тогда артикуляционная задача инструменталиста состоит в расчленении мелодических линий – расчлененная мелодика (в собственно мелодии и во всех мелодических голосах) и реализует сходство музыки с речью, обнажает ее интонационную природу.

«Интонационный слух» инструменталиста сегодня, наконец, перестает быть метафорическим выражением, точная и выразительная, убедительная интонация становится в исполнении музыки любого стиля и главной целью, и мерилom эстетической оценки исполнения. Одно обстоятельство, важное для расшифровки логики и эмоциональной выразительности инструментального сочинения – это специфическая поэзия, оперные либретто и тексты песен, кантат и других вокальных жанров (вплоть до месс на латыни). Названные обстоятельства для современного музыканта могут и должны существовать только в конкретно-чувственном слуховом единстве. Знание и любовь к опере, яркое представление о ней – персонажах и коллизиях, типичных средствах воплощения характеров и ситуаций – это фундамент для обретения профессионального подхода.

Практические решения интонационного плана в реализации звукового образа сочинения по нотной записи связаны с анализом музыкальной ткани, конкретики связей и параллелей инструментального и вокального тематизма. Задача исполнительского интонирования – «разгадка», определение точного театрального прообраза инструментальной темы. Исходя из характера персонажа, его эмоций, выраженных типом речи, и формируется артикуляционный рельеф. С точки зрения характеристичности, верности его речевому портрету это не просто синтаксическое членение, а разделение *мелодических линий* на подразумеваемые «слова» некоего инварианта поэтического текста.

Современная модификация культуры воспитания музыканта вне бытовых интересов к поэзии и песне приводит к схематизации правил мотивного расчленения инструментального текста. Гибкие, подвижные границы мотивов-семантем не идентифицируются слухом в проекции системы интонационных формул национального поэтического языка. Не может вызывать сомнения необходимость разъяснения принципов инструментальной артикуляции из более точного соотнесения с принципами декламации текстов, создавшими оперные и вокальные стили Западной Европы Нового времени.

В свете этих соображений последний, *шестой параграф* четвертой главы назван *Исполнительство как музыкально-речевая экзистенция*; он раскрывает механизм существования в той музыкально-речевой стихии, которой является исполнительская интерпретация.

Когда исполнитель, прочитав нотную запись, осуществляет ее в реальном звучании, он стремится максимально точно воспроизвести все указания композитора и «произнести» застывшие, «отвердевшие» интонации. Получается парадоксальная тавтология: исполнение как интонационная интерпретация интонации. В воспроизведении исполнителем графической схемы, которой является нотная запись, сфера возможностей «произнесения» конституировалась традициями школ обучения вокалу и игре на инструменте только в самых общих чертах, причем всегда и по сей день, преимущественно, в устной форме. По сути же, интонирование человеком, владеющим музыкальным языком, представляло и представляет собой безграничный континуум личного бытия в сложных эмоциональных смыслах. Это бытие артиста (и сопряженного с ним слушателя) в эфемерной и заманчивой, но недостижимой для исследователя среде – в субъективных, глубоко индивидуальных ассоциативно-контекстных аурах – управляется, тем не менее, вполне обнаружимыми в культуре знаками.

Музыкально-лингвистическая экзистенция – существование человека в стихии семантических конвенций, традиций и интерпретаций. Поэтому в заключительном, параграфе изложены соображения о происходящих на наших глазах метаморфозах в исполнительской стихии. В наше время все чаще стали раздаваться голоса о молодых музыкантах, играющих технически совершенно, но неинтересно. Большая часть обвинений достается пианистам: их просто стали всех по умолчанию называть *пианистами-виртуозами*. Скорость и безупречное качество являются нередко альтернативой серьезному и глубокому исполнению.

Конечно, требования, приоритеты в области исполнительской культуры формируют позиции концертной публики, слушатели и их установки создают и определяют идеологию и стилистику артистов. Отношение общества к исполнителю подвергалось метаморфозам неоднократно. На протяжении трех последних столетий, когда в культуре окончательно формируется нотная запись и возможность ее «отчуждения» от автора, исполнитель постепенно и последовательно «вычленяется» из синкретической фигуры композитора-исполнителя-педагога, профессионализируясь в одной из ее ипостасей. Лавина отчужденных от авторов текстов нарастает в XIX в., чтобы в XX многократно воспроизводимые артистами и любителями тексты произведений-шедевров сформировали культуру исполнителя-интерпретатора. На ру-

беже XX–XXI вв. в культуре происходит очередная метаморфоза: оценка исполнительства – вдохновенной глубины выражения смысла, тонкости воплощения текста – сменяется требованиями технического перфекционизма.

Культура инструментального интонирования является моделированием интонирования вокально-речевого. Обнаружение, воспроизведение интонационного смысла теснейшим образом связано с традициями интерпретации вокального текста, в свою очередь, обусловленными нормами речевых систем. Их смены продемонстрированы анализом речевых этикетов на материале кинофильмов, дикторской речи и искусства актерской поэтической декламации. Они сопоставлены с исполнением В. Горовица, М. Аргерих, Д. Башкирова, А. Рубинштейна. Исполнительская стилистика поколения артистов послевоенного десятилетия, в частности, В. Софроницкого и Г. Нейгауза рассматривается в проекции интонационно-речевого стиля А. Вертинского, пение которого, в свою очередь, сравнивается с исполнением его песен Б. Гребенщиковым и современным бардом М. Кривошеевым.

Удаление с историко-культурной сцены современности поэзии в форме театральной декламации образует дефицит культуры речевого – не бытового, возвышенного, приподнятого интонирования. Глубина чувств и тонкость интерпретации, которых слушатели определенного репрезентативного слоя ждут от виртуозов, изумляющих качеством техники, не может существовать в музыке изолированно от поэтической и вообще театральной декламации. Музыка как вид искусства, онтологически обусловленный «интонированным» словом, никогда не порвет с ним – это может оказаться губительным для его сути. Поэтому все метаморфозы в музыкальном исполнительстве – общие для поэзии и песни. Изучение этой колоссального культурного пласта с неизбежностью ждет ученых.

В *Заключении* сформулированы выводы и освещены перспективы дальнейшего изучения феномена музыкальной семантики.

Только бесконечное множество текстов, освоенных слухом и осевших в памяти человека «музицирующего», способно обеспечить полноценную коммуникацию. Устная педагогика обучения исполнителя далеко зашла в своей основанной на подражании имитации музыкальной речи в отдельных, катастрофически малочисленных «произносимых» текстах. Кризис понимания, полноценного переживания музыки и творческого мышления у молодого поколения связан с неполноценным существованием внутри музыкального языка, скромными представлениями о семантике и символической. Это характерный признак современной эпохи – дефицит окультуренного слуха, дефицит слухового тезауруса.

Семантика формул музыкального языка – актуальный объект научного наблюдения. Дескриптивный анализ значений, их вербальная интерпретация, несмотря на громоздкость и масштабные объемы, представляют перспективы не только для самой теории музыкального языка как культурного коммуникативного кода, но открывают перспективные направления для музыковедческой науки в целом в ее контактах с другими научными дисциплинами.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

Монографии:

1. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 1–3. Ил., CD. – М.: Изд. Дом «Классика-XXI», 2007. – 380 с. (23 п. л.).
2. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. – М.: Арт-транзит, 2012. – 240 с. (15 п. л.).

Статьи в журналах по списку ВАК:

3. Информационные технологии и музыкальная педагогика // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2008. – № 2 (2). – С. 214–220 (0,6 п. л.).
4. Музыкальное образование в контексте современной модели музыкальной культуры // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2008. – № 2 (3) – С. 251–257 (0,6 п. л.).
5. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2009. – № 2 (5). – С. 170–174 (0,5 п. л.).
6. К теории музыкальной семантики: значение, смысл, символ. Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 1. – С. 9–13 (0,5 п. л.).
7. Музыкально-речевые системы как объект теории музыкальной семантики // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 1 (32). – С. 39–41 (0,6 п. л.).
8. Музыкальный язык как коммуникативный культурный код // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 2. – Краснодар: Изд. дом «Хорс», 2012 (0,4 п. л.).
9. Семантические фигуры скорби в языке европейской музыки XVII–XIX вв. // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1 (10). – С. 49–54 (0,8 п. л.).

Статьи в сборниках материалов международных и всероссийских конференций:

10. Христианская символика в музыкальном языке // Музыкальное искусство и религия : материалы Всерос. науч. конф. – М.: ГМПИ им. Гнесиных ; РГК им. С. В. Рахманинова, 1994. – С. 129–148 (0,9 п. л.).
11. Бытовая музыка и семантический тезаурус эпохи // Музыка быта в прошлом и настоящем. – Ростов н/Д: РГПИ, 1996. – С. 46–60 (0,8 п. л.).
12. Потенциал отечественной теории музыкальной семантики на пороге нового столетия // Искусство на рубежах веков. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1999. – С. 311–326 (0,8 п. л.).
13. О перспективах информационного подхода в изучении системы музыкального языка //Динамика процессов в природе, обществе и технике: информационные аспекты: материалы междунар. науч. конф. Ч. 1. – Таганрог: ТРГУ, 2003. – С. 83–87 (0,4 п. л.).
14. Новые аспекты слуховой культуры студентов в цикле музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – С. 20–33 (0,7 п. л.).
15. Музыкальный язык в свете теоретических проблем музыкальной коммуникации // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. статей. / науч. ред. Г. Тараева, Т. Шак. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 102–141 (1 п. л.).
16. Артикуляция в инструментальной музыке // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 101–118 (1 п. л.).
17. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация //Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 8–22 (0,8 п. л.).
18. Содержательный анализ интерпретации и система семантики исполнительских средств // Музыкальное содержание: наука и педагогика : материалы III Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. – Уфа: РИЦ УГАИ. – С. 157–185 (1 п. л.).
19. Содержание музыки и музыкальная семантика в историко-культурной динамике // Музыкальное содержание: наука и педагогика:

материалы III Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. – Уфа: РИЦ УГАИ. – С. 26–49 (1 п. л.).

20. Интерпретации музыкального содержания: конвенции культуры и интерпретации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 46–71 (1 п. л.).

21. Теория музыкальной семантики: актуальные подходы // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: междунар. науч. конф. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 71–77 (0,5 п. л.).

22. Инерция традиции или экспериментальный экстрим (Инновационные стратегии в музыкальном вузе) // Инновационные технологии образовательного пространства художественного вуза: материалы междунар. науч. конф. 30 октября 2008 г., г. Саратов / Под ред. Е. А. Александровой. Д. И. Варламова. – М.: Экшэн, 2008. – С. 127–136 (0,7 п. л.).

23. Теория анализа интерпретации: современные подходы // III Междунар. конф. «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европе в XXI веке. Состояние и перспективы». 25–27 окт. 2007 г. – СПб.: СПб. гос. конс., 2008. – С. 278–291 (0,7 п. л.).

Учебные пособия:

24. Теория и история музыки. Раздел 3 // История искусств. Учебное пособие для студ. высш. учеб. зав. по гуманит. спец. и направл. – М.: «Кнорус», 2010. – С. 412–534 (7 п. л.).

Другие публикации:

25. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка. – Вып. 1. – М.: НИО Информкультура, 1988. – 36 с. (2,25 п. л.)

26. Проблемы теории музыкальной семантики. – М.: НИО Информкультура, 1988. – 24 с. (1,5 п. л.)

27. Интерпретация как учебная дисциплина в музыкальном ВУЗе // Сов. музыка, 1982. – № 7. – С. 63–68 (0,5 п. л.)

28. Интерпретация как учебная дисциплина в ВУЗе // Музыкальные горизонты. – 1984. – № 2. – София, 1982. – С. 34–49 (0,5 п. л.).

29. Образ новой науки (О научных исследованиях Е. В. Назайкинского) // Сов. музыка. – 1986. – № 11. – С. 89–90 (0,3 п. л.).

30. Музыкально-эстетическая деятельность и воспитание музыкально-речевой культуры // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки: межвуз. сб. науч. трудов. – Ростов н/Д: РГПИ, 1987. – С. 3–15 (0,5 п. л.).
31. О соотношении грамматической и семантической ориентации обучения в классе специального инструмента // Проблемы музыкального воспитания: межвуз. сб. науч. трудов. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 1989. – С. 94–107 (0,5 п.л.).
32. О построении теории музыкального языка // Музыкальный язык в контексте культуры: сб. трудов. Вып. 106. – М.: МГМПИ им. Гнесиных, 1989. – С. 5–22 (1 п. л.).
33. Историко-стилевая ориентация курса анализа музыкальных произведений // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте: сб. трудов, вып. 120. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. – С. 16–28 (0,7 п. л.).
34. Сведения или навыки? (методические заметки о курсе анализа) // Музыкальная педагогика в идеях и лицах: сб. ст. – Ростов н/Д: РГПИ, 1992. – С. 120–135 (0,8 п.л.).
35. Интонация – образ, стиль, эпоха // 30 лет консерваторской науки: тезисы докл. науч.-практ. конф. педагогов и выпускников РГК. 1967–1997. – Ростов н/Д: Терра, 2000. – С. 3-6 (0,3 п. л.)
36. Инновационные направления в музыкально-теоретическом обучении // Южно-российский музыкальный альманах, 2004. – Ростов н/Д: РГК им. С. В Рахманинова, 2005. – С. 211–221 (1 п. л.).
37. Компьютер в тестировании и тренировке музыкального слуха // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. Сб. ст. / Сост. О. Берак, М. Карасева. – М.: Классика–XXI, 2006. – С.34–51 (1 п.л.).
38. Музыкальный слух как научный и дидактический объект (инновационные поиски в практической методике) // Памяти М. А. Этингера: сб. науч. статей, вып. 2 /ред.-сост. О. Петров. – Астрахань: изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 193–212 (1,2 п.л.).
39. Тараева Г. Исполнитель в современной культуре: смена парадигмы восприятия // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой: сб. статей / сост. А. В. Крылова, ред. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. – С. 18–36 (1.п. л.).