

Г. Р. ТАРАЕВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.036

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ СКОРБИ В ЯЗЫКЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ XVII–XIX ВВ.

Сложности описания семантики в музыкальном языке обусловлены многими обстоятельствами. Одно из них связано с необходимостью разграничения значения и смысла, символики, содержания; второе – с опорой на адекватное слуховое восприятие. Не только и не столько методологическая вооружённость, сколько культивированный слух музыканта может служить ориентиром для восприятия повторов в разнообразных текстах. Основанием для вычленения структур, обладающих сходством значений, является объёмный багаж музыкальной памяти (слуховые аналогии, ассоциации) и интонационно-речевой опыт. Что же касается дескриптивного анализа семантики, то для него важен ореол многозначных смыслов, окружающих музыкальный текст как продукт культуры и, естественно, отражающихся в языке.

Споры о музыкальной семантике были весьма острыми во времена ассимиляции семиотических идей музыковедением – больше всего пугала возможная жёсткость коннотаций музыкальных знаков¹. И сегодня вербальные «расшифровки» представляют проблему в плане объяснения глубины воздействия музыки. Описание алгоритмов значений может быть самостоятельной целью в изучении музыкального языка – в упорядочении

средств, их классификации, определения принципов образования и т. п. Но музыкальная коммуникация, музыкально-языковая экзистенция человека – иная область. В музыкальном языке как коммуникативном культурном коде нераздельно слиты собственно семантики средств и различные смысловые и символические культурные наслоения, обладающие удивительными качествами и постоянства, и мобильности, изменчивости – об этом писали, в частности, М. Арановский, Г. Орлов, Е. Назайкинский и мн. другие авторы².

В предлагаемой читателю статье речь пойдёт не просто о семантических фигурах музыкального языка, но о *музыкальной символике*, которая складывается в культуре настолько близко к музыке, что концентрирует вокруг себя множество семантических формул. Их значение трудно определять однозначно, но именно этого и не стоит делать, чтобы грубый прагматизм понятий не разрушал чувственный ореол, которым музыка окутывает свои эфемерные образы. Ведь именно вербальное описание, а не конкретное живое слуховое восприятие составляет методологическую проблему музыкальной семиологии. Характеристика символического контекста позволит приблизиться к решению этой проблемы.

Природа музыкальной семантической фигуры двойственна, она предстаёт восприятию в форме непосредственного отображения эмоции и обязательно нерасторжимо связана с разнообразными сложными представлениями о мире. В силу того, что при реальном контакте с музыкой слух-мышление возбуждает самые разные слои психики человека и его культурного багажа, поле воздействия её огромно и безбрежно. Даже реакция на один и тот же текст никогда не может быть одинаковой, из тезауруса памяти всплывает в совершенно случайных комбинациях неисчислимо множество ассоциативных образов, представлений; неуправляемо мелькают и «проносятся» вербально оформленные факты – соображения, суждения (в редуцированных, разумеется, речевых формах).

Символы в музыке, упрощённые по форме и мерцающие бесконечно множасьими деталями значений,

образуются культурными кодами, обеспечивающими безграничный потенциал музыкального языка в его реальных формах создания художественных текстов и их произнесения-исполнения. В данной статье мы пробуем осветить механизм формирования семантических формул не просто на примерах повторяющегося алгоритма связи средств в комплекс для отражения скорби, страдания, а в символическом образном пространстве. Семантические фигуры скорби рассматриваются как реалии языка европейской музыки XVII–XIX вв., которые формировались стихией вокальной имитации выразительной речи в сфере поэтических текстов оперных либретто, осенённые образом Смерти.

Для начала попробуем воссоздать слухом живое звучание знаменитого оперного *lamento* – арии Дидоны Г. Пёрселла из оперы «Дидона и Эней» (пример № 1).

Пример № 1

Г. Пёрселл. Ария Дидоны

When I am laid, am laid in earth, May my wrongs cre - ate

Её мелодия «преисполнена» экспрессивными интонациями речи, выражающими сложные и противоречивые чувства. Мы не привыкли так говорить о музыке барокко, которую наука относит к практике отражения не чувств, а «аффектов»³. Но современное восприятие этого шедевра конца XVII в. можно попытаться выразить набором вербальных характеристик именно сложных чувств Дидоны. *Тревога и страх. Страдание и скорбь. Страстное любовное заклинание. Горечь причиняемой возлюбленному боли. И одновременно светлый восторг. Безумная тоска. Безмерная печаль...*

Значит ли это, что в тексте Пёрселла потенциально заключена экспрессия такого рода, выражены тончайшие оттенки душевных движений? Или наша культура экстраполирует на текст четырёхвековой давности свой психологический опыт? Эти вопросы в данном случае нами вынесены за скобки.

Пытаясь понять механизм воздействия музыки на слушателя, можно прибегнуть к «спасительной» барочной теории аффектов, вспомнить риторические рекомендации для композиторов об использовании патетических фигур. Они здесь есть: *catabasis* на словах «лечь в землю», *circulatio* (символ «вечности»), *interrogatio* (восклицания), *duriusculus* («жестковатости» диссонансов), *arosiopesis* (генеральная пауза, изображавшая «смерть», «вечность»). Правда, слухом, по большому счёту, мы сегодня не помним этих конвенциональных установок давней музыкальной теории. Да и не можем предположить, как следовал им английский композитор: по теоретическим трактатам Италии, устным профессиональным рецептам Германии или ещё какими неизвестными путями. Но, остро реагируя на способность певицы подражать эмоциональным модальностям речевой интонации, он собрал соответственные средства нового музыкального языка в звуковые комплексы. На одном из них можно ярко продемонстрировать, что такое «асафьевская» интонация, создающая словарь эпохи, и как вообще образуется семантика в музыкальном языке.

Начальный мелодический мотив – то, что обычно воспринимается и запоминается, а потому в музыке Нового времени обладает яркой характеристичностью. Это пять звуков на жутких словах «When I am laid (in earth)». В, казалось бы, исключительно простой фигуре смоделированы два выразительных акцента: восходящий и нисходящий полутоны, образованные II-й и III-й ступенями лада. Звук a^1 в движении вверх представляет собой типичный *duriusculus*; будучи относительно сильной

долей в размере 3/2, на тонической гармонии он звучит восходящим задержанием. Не просто «жестковатый» ход, но весьма жёсткий, а, главное, очень напряжённый за счёт диссонанса с сопровождением – секунды g^1-a^1 . Что касается второй пары тонов b^1-a^1 , то этот нисходящий полутон – задержание к аккорду D на первой сильной доле – образует очень резкий диссонанс ум. 4 (через октаву, $fis-b^1$) с басовым голосом.

Полутоны, которые мы детально рассмотрели, а точнее, в которые внимательно вслушались современными ладотональным слухом, образуют имитацию речевого *эмфазиса* – так называется в акцентологии (разделе лингвистики, изучающем интонирование) эмоциональное выделение слова, точнее, его ударного гласного. Пёрселл находит комплекс звуковых средств, чтобы выразить эмфатические интонационные «нажимы» в ключевых словах. Они создаются новой гармонией (с её стремлением диссонанса к разрешению) и метроритмом, способным усиливать положением доли экспрессивную энергию гармонического тяготения. Звуки, которые поёт Дидона, – это всплывшие из недр гармонических созвучий и их тяготений вершины, мерцающие красочностью аккорда и его напряжением. Гармоническая и метрическая нагрузка на тоны мелодии естественно образует звукокомплекс, в котором всё слито воедино в *мотив*, единицу музыкального текста.

В трудах по риторике *duriusculus* связывались со словами «боль», «слёзы», «страдание», «скорбь» – здесь нет ни одного из этих слов. Но полутоновые ходы в начальном мотиве – очень сильные по «жесткости» задержания. «Придуманные» Пёрселлом мелодические ходы неумолимо и абсолютно распрощались с мелодикой Ренессанса, рождаемой следованием за ритмической структурой слова в одноафектной стихии (светлой радости, веселья или суровой собранности, серьёзности). В удивительно изысканно сотворённом мотиве Дидоны мы обнаруживаем, может быть, один из ранних случаев парадоксального несовпадения вербального текста и речевой интонации. Слова «When I am laid» как будто требуют повествовательной интонации, но эти слова уже находятся в эмоциональном модусе мольбы, которая будет звучать дальше как крик души: «Remember me! But... forget my fate!» – «Помни меня! Но забудь мою судьбу».

Самая главная «инновация» в системе языка эпохи барокко – найденная, «открытая» экспрессия задержания, то есть несовпадения тона мелодии с аккордом. Весь XVII в. итальянские композиторы со своей «изобретённой» оперой, реформаторскими одноголосными мадригалами и песнями проводят в освоении выразительных возможностей монодии, то есть мелодии в новой системе музыкального языка. В первой половине происходит осознание красоты верхнего голоса аккорда за счёт потенции его устойчивости-неустойчивости, его тяготения; к началу нового XVIII столетия обнаружены силы полутоновых несовпадений, расхождений мелодии с аккордом – задержаний. Потому теория и называла их «жестковатыми *ходами*», что они появлялись постепенно, как *проходящие*

звуки; а saltus (скачки), конечно, поначалу и довольно долго были перемещениями на ум 4, ум 5, ум 7, но на аккордовые тоны. Задержание скачком появится несколько веков спустя (Р. Шуман «Die schönere Stern» op. 101, начало Adagio из «Лебединого озера» П. Чайковского).

Почти так же известно, как ария Дидоны Пёрселла, *lamento* Ариадны К. Монтеверди из утерянной оперы (1608) (в примере № 2 приводится текст по венецианскому изданию 1623 г.).

Пример № 2 К. Монтеверди. Плач Ариадны

В этой музыке тоже много чувства, её нельзя объяснить прямолинейным «аффектом»: здесь и мольба, и боль, и печаль, и суровая сдержанность скорби. Если проинтонировать эту мелодию, её эмфатические тоны окажутся действительно не очень сильными диссонансами, «жестковатыми». Например, saltus duriusculus b^1-f^1 во втором такте: скачок на ч 4, которая является септимой S_7 (мягкого малого минорного септаккорда); в конце пятого такта этот мягко диссонансирующий аккорд повторен в скачке d^2-f^2 . А первый восходящий полутоном V-VI ступени, впоследствии ставший одной из характерных семантем барокко, в первом такте и вовсе гармонизован двумя трезвучиями.

Минорный лад в XVII в. (как и тональности *d moll*, *e moll*, *g moll*) сам является «символической» структурой с достаточно жёстко закреплёнными связями отношений тонов-ступеней, образующих характерные мотивы, «попевки»⁴. Самыми главными из них являются диатонические полутоны II–III и V–VI ступеней. В вариантах метрических положений – как вспомогательные или задержания – они активно используются всеми композиторами, фигурируют практически в каждом *lamento*. Ария А. Скарлатти в следующем примере (пример № 3) демонстрирует интонацию, ставшую музыкально-речевым клише на долгие столетия (можно привести хрестоматийные образцы в Прелюдии Шопена *e moll*, главной партии Четвёртой симфонии Чайковского).

Пример № 3 А. Скарлатти. Ария «O cessate di piagarmi»

Это вариант мотива мольбы Пёрселла: сходство для слуха проступает именно благодаря ладовым семантемам полутонов – здесь это другой возможный вариант ступеней. Характерность мотива снова образуют обе полутоновые фигуры степеня, восходящая и нисходящая. То, что восходящий, в отличие от арии Дидоны, размещён фактически на слабой доле, принципиально не меняет его семантики, поскольку он звучит с начала такта речитирующей репетицией. Эмфазис мольбы образуется ярко и явно; тем более, что нисходящий полутоном в начале второго и третьего такта уже оказывается задержанием. Обратим внимание на поэтическое клише – повторяющиеся многократно слова «*lasciatemi morir*». Они звучали в *lamento* Монтеверди – «Дай мне умереть!», у Скарлатти – вариант: «О, прекрати мои страдания или дай (пошли) мне смерть».

Приведённые примеры демонстрируют, что мелодические ходы риторических теорий, на самом деле, были очень разными. Главным с точки зрения экспрессии в мелодическом тоне было гармоническое значение и метрическое положение, которое создавало подобие эмфазису речевой интонации, то есть непосредственному отражению эмоции в музыке. И именно здесь возникали формулы, по сути, интонационно-речевые, которые оказывались своеобразными алгоритмами значений, «семантемами». Не надо забывать, что ария в XVII в. – манифестируемое новое искусство театрального представления человека с его чувствами, в стиле «*rapresentativo*» и «*concitato*», намеренная декларация возвращения к греческой монодии. Слово здесь господствует, на него нацелено всё мастерство композитора – на передачу смыслов, в том числе, символических но, прежде всего, на выражение эмоционального тонуса речевого интонирования. И вот в этой эфемерной сфере и «располагается» семантика, собственно «значение», которое является асафьевской «интонацией» в *непереносном* смысле этого слова. Система языка музыкального искусства Нового времени создаёт обширный «компендиум» интонационно-речевых модусов «произнесения» слова, и эти мотивные формулы оказываются гораздо более сильными знаками, нежели топоры, символы, эмблемы и прочие утерянные слухом риторические конвенции эпохи.

Набор определений характера арии Пёрселла, приведённый в начале статьи – это попытка вербализовать то, что А. Лосев называл «разумным ощущением»⁵. Это «содержание» музыки Пёрселла. Не феноменологический теоретический объект, отражённый в нотной записи или в звучащей материи музыки. Нет, содержание музыки – это воображение, разбуженная звуками фантазия, неизмеримый культурный тезаурус, память человека, живущего одновременно в текущем пространстве слова и невербальных культурных кодов. Вербальные тексты, символы, образы культуры наслаиваются на «семантемы», которые позволяют «понимать» музыку и спонтанно реагировать на её эмоциональные модусы, выраженные ладом, мотивами, аккордами, жанровыми знаками.

Начальный мотив арии Дидоны становится своеобразным музыкально-речевым «клише» – широко используется многими композиторами в течение нескольких веков, воспроизводится с настойчивым сходством и не устаревает, как сама тема мольбы о любви в предчувствии смерти. И важно не столько то, что мы мгновенно распознаём в подобных задержаниях мольбу как эмоцию интонации – это теоретическая проблема речевого генезиса единиц музыкального языка Нового времени и проблема объективных психофизиологических предпосылок восприятия средств музыки. Важно другое: оборот, мотив вбирает смыслы, которые культура конвенционально наслаивает, «приклеивает» к нему, и они становятся многосмысленными, дорастая до символа.

Чтобы все эти рассуждения не были голословными, а вместе с тем не заставили погрузиться в пучины семиотических или прагмалингвистических методологий, обратимся вновь слухом к музыке.

Многие мелодии Чайковского не просто выразительны и прекрасны. Они – чистейшее выражение музыкального романтизма с его главным образом, образом Любви. Упоительной красоты темы восторженного любовного признания, однако, нередко предвещают трагическую развязку. Романтическая идея Любви-Смерти, обречённости и торжества этого высокого чувства, конечно, зародилась в барочной опере. Неудивительно, что мы находим у Чайковского знакомый «мотив мольбы». Через двести лет после Пёрселла Чайковский создаст свой шедевр – оперу «Пиковая дама». Ариозо Германа из второй картины оперы станет её лейтмотивом, основой концепции.

Если в слуховой памяти ещё остались следы слёзной мольбы Дидоны, то мы сразу фиксируем сходство! Это и есть работа оперативной памяти со слуховым тезаурусом музыканта, сличение с имеющимися в долговременной памяти образцами: создаётся впечатление, что начальный мотив просто заимствован Чайковским у Пёрселла. Те же ладовые ступени, также оформлено задержание (с предъёмом). Слова о любви и смерти прочно связаны – почти, как барочная антиномия: «Дай умереть, тебя благословляя». Мы спонтанно атрибутируем семантику «мотива мольбы», ощущаем эмфатические акценты и восходящей секунды, и нисходящего задержания с предъёмом. Но это восторженное любовное признание, и контекстные средства – совершенно иные, чем в арии XVII в. Здесь мажор, движение в объёме тонической терции гармонизовано D, взволнованным тремоло органного пункта, никаких catabasis, только дифирамбическое восхождение, пятикратная трансляция мотива с преодолением мольбы в последнем проведении гимническим возгласом. Слова смерти звучат в лирическом ключе – поэтическое преувеличение любовной клятвы. Но символическое значение музыкальной семантемы живёт в её этимологии – как предчувствие роковой развязки; тем более что уже мелодия ариозо прозвучала в Интродукции к опере (пример № 4) – после катастрофического тремоло литавр на *ff* с сохранением этого тревожного зловещего фактурного рисунка в экспозиции «лейтмотива любви».

Пример № 4 П. Чайковский. Опера «Пиковая дама». Интродукция

А в заключительной сцене на речитативных репликах умирающего Германа, его обращении к Лизе мотив, звучит контрапунктом: мольба о любви, обернувшейся смертью (пример № 5).

Пример № 5 П. Чайковский. Опера «Пиковая дама». Заключительная сцена

В свете этих подробностей работы с оборотом как лейтмотивом в трагической коллизии оперы, конечно, представляется недостаточным охарактеризовать семантему без её символического ореола. Смысл выбора Чайковским данного мелодического мотива – в этих намёках и аллюзиях, а не только в эмоциональной модальности эмфазиса просьбы. У многих композиторов XVIII–XIX вв. тяготения полутонов будут варьироваться гармоническими средствами, но память о символе Смерти каждый раз будет окрашивать в трагические тона мольбу о любви.

Вернёмся от Чайковского на полвека назад, в вокальное творчество Р. Шумана, чтобы сформулировать эмоциональную модальность мелодического мотива и его смысл. В песне 1849 г. из цикла на стихи И. Гёте из «Вильгельма Майстера» (пример № 6) звучит дословно знакомая интонация мольбы.

Пример № 6 Р. Шуман. Песня на сл. И. Гёте
«Kennst du das Land»



После вопроса «Kennst du das Land» («Знаешь ты край») на словах «лимоны там цветут», то есть, на вполне интонационно повествовательной синтагме, воспроизведён барочный мотив мольбы-страдания. Здесь, как и в арии Пёрселла, несовпадение эмоциональных модальностей: уже с самого начала вокальной «декламации» этого поэтического выражения раздвоенности романтической души мы предчувствуем трагический крик отчаяния о бегстве в край обетованный. Он последует дальше: «Туда, туда, умчимся мы с тобой!»... Семантика начального мотива в контексте окрашена намёком на трагическую кульминацию, если помнить о его символическом ореоле угрозы смерти. Трагическая судьба Миньон у Гёте, ощущаемая Шуманом в контексте стремления в край обетованный как избавления от тягот жизни, вызывает к жизни подобную семантическую формулу не только как знак речевой эмоции мольбы, но вместе с её барочным оттенком угрозы смерти. Это своеобразная символическая «расшифровка» идеального края, которого нет на земле.

Тема мечты и презрения к жизни земной с её жестокой прозой, печальями, невзгодами в этом же 1849 г. прозвучит у Шумана ещё раз – в песне «Die schönere Stern» на сл. Ф. Рюккерта ор. 101. «Моя прекрасная звезда, я молю тебя» – первая строка строфы; интересующий нас мотив звучит на словах «Ich bitte dich» («Прошу тебя») в усечённой форме, точнее, в ином интонационном решении (пример № 7). В ариозо Германа семантика мольбы была представлена в коммуникативном эмфазисе, но его обращение к возлюбленной носило несколько ритуально-риторический характер – как поэтическая формула. В песне Шумана, конечно, тоже конвенциональное поэтическое обращение, но это восклицание решено композитором как страстный взглас – двумя восходящими задержаниями скачком, после которых мы слышим как бы осколок мотива мольбы (так же метрически оформленное задержание с предъёмом). Эта фигура имеет самостоятельную семантику настойчивой просьбы, часто употребляется в этом виде и, несомненно, образует с описанным мотивом мольбы семантическое «гнездо». Здесь она возбуждает ассоциации с барочной символикой Любви-Смерти, как бы несёт за собой её смысловой шлейф. Важно не то, что звучат буквально слова просьбы, важен подтекст трагический аллюзии: обращение к звезде, дивный свет которой на земле умрёт. Она на небесах, чистая и безгрешная, смерть – угроза наказания на земле, исполненной греха. Отсюда невыразимая печаль и скорбная патетика песни.

Пример № 7 Р. Шуман. «Любовные песни»
на сл. Ф. Рюккерта



Продемонстрировав значение семантической формулы и её символический смысл вокальными образцами, где мольба выражена в вербальном тексте, обратимся к инструментальной музыке Л. Бетховена. Вторая тема вступления I-й ч. в Сонате Бетховена ор. 13 («Патетической») – светлая и одновременно трагическая мелодия – очень характерное для стиля композитора инструментальное воплощение барочного *lamento* (пример № 8). После галантного стиля одного из своих учителей, Й. Гайдна и непосредственного предшественника В. Моцарта, Бетховен отказывается от музыкального языка и, соответственно, образного мира оперы *buffa*, оборачиваясь вспять, к барочной опере в поисках высокого стиля. Его лирика обязательно должна быть возвышенной! При всей своей глубине, трогательности и утонченности.

Пример № 8 Л. Бетховен. Соната ор. 13
 («Патетическая»). I ч.



В нотную запись надо не всматриваться, а вслушиваться – тогда проступят контуры мотива Пёрселла. Сходство поражает слух. Несмотря на то, что у Бетховена звучит мажор (как, кстати, у Чайковского), задержание сделано более острым гармоническим тяготением (терцовый тон *g* является перечашей септимой большого мажорного *S₇*). Вместо скупого аккордового фактурного рисунка у английского композитора взволновано, почти страстно звучит ритмическая фигурация в аккомпанементе. Такое впечатление, что Бетховен пишет вариацию (в традиции своего времени) на тему арии Дидоны. Высокий стиль поэтического обращения к возлюбленной, светлая и страстная мольба о любви, которая с самого начала звучит трагически после зловещих аккордовых мотивов в символическом низком регистре, – воплощения фатальной зловещей силы.

Бетховен мотивными метаморфозами как раз и способствует превращению семантики в символику: художественное чудо состоит в том, что «мотив мольбы» в *Es dur* – оборотная сторона грозного начального взгласа в *c moll*, который и есть сама угроза смерти, типичный символ барочной оперы и вообще барочной эпохи (пример № 9). Так об этом недвусмысленно

и свидетельствует заголовок Сонаты «Патетическая». Именно в эпоху барокко в сознании музыкантов прочно господствовали средства риторика для отражения одного из самых распространённых образов скорби; они были конституированы в теории аффектов.

Пример № 9

Л. Бетховен. Соната ор. 13
(«Патетическая»). I ч.



А в мажорном варианте темы этого вступления, как у Чайковского использована секвенция, трансляция мотива, когда его мелодические тоны оказываются в «путах» уменьшённого септаккорда. Точнее, конечно, это у Чайковского, как у Бетховена! Просто мы сначала рассматривали музыку, где доказательством семантики служат слова поэтического текста. Важно ли, утверждать, что у высоко чтимого в XIX в. Бетховена русский композитор «позаимствовал» мотив, да ещё вместе с семантикой и символикой? Не в этом смысл данной статьи, которая нацелена на характеристику того, как семантемы и образы живут в культурном сознании, в восприятии, в ассоциативных фантазиях. И как вообще мы существуем в пространстве музыкальных смыслов – как их понимаем, воплощаем в звучании, интерпретируем.

Ещё один образец из инструментальной музыки: начальный мотив знаменитого «Революционного» этюда Ф. Шопена *c moll* (ор.10, № 12) – без нотного примера в расчёте на слух-память. Никогда у этого композитора

инструментальный тематизм и не был связан со словом, как, например, у Ф. Листа, И. Брамса, П. Чайковского, Г. Малера. Но генезис интонации многих его скорбно-патетических сочинений через Л. Бетховена восходит к барочной семантике-символике. В этюде, конечно, это творческое преломление конвенции, интерпретация: диалогическая структура гневной мольбы и скорбного стелания воспроизводит оба возможных полутона минорного лада, показанных выше у барочных композиторов.

Кто-то этого не «помнит» своим слухом, нет в кладовых памяти актуализируемых при восприятии аналогичных образцов. Или почему-то при конкретной встрече с музыкой, память молчит, не «запускается» операция сличения, идентификации – причём, не стоит упускать из виду, что она вообще запускается в редуцированных формах, преимущественно, бессознательно. Но это не означает ничего, кроме того, что наша экзистенция в музыкально-лингвистическом пространстве многообразна и переменчива.

Ассоциативные мерцания смысла нельзя отделять от феномена семантики, хотя она подлежит нормальным дистриктивным и дескриптивным операциям. И может, и должна быть предметом изучения, в том числе и упорядочивающего (типа словарного). Но более увлекательна и перспективна кропотливая работа по отслеживанию жизни формул, в которых семантика и символика, тесно переплетаясь, существуют в различных фактах музыкального языка. При всём органичном вокально-речевом генезисе рассматриваемых здесь формул скорби, мотивов мольбы их происхождение связано с символом Смерти в барочной интерпретации, сохранившимся в культуре на протяжении длительного периода – вплоть до наших дней.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. – М., Музыка, 1967; Сохор А. Н. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1981; Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. композитор, 1979; Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования. – Вологда, 1999.

² См.: Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998; Орлов Г. А. Древо музыки. – Вашингтон: Н. Л. Frager & Co; СПб.: Сов. композитор, 1992; Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1998.

³ Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. Первой Рос. науч.-практ. конф. 4–5 декабря 2000 г., Москва. – М.; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55.

⁴ Тараева Г. Р. Христианская символика в музыкальном языке // Музыкальное искусство и религия: матер. Всесоюзной науч. конф. / ГМПИ им. Гнесиных, РГК им. С. В. Рахманинова. – М., 1994.

⁵ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.

Тараева Галина Рубеновна

кандидат искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой инновационной педагогики
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова.

