

Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.68.072

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА****(О РАЗРАБОТКАХ ПРОБЛЕМНОЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
ЛАБОРАТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ)**

В 2001 году в Уфимской государственной академии искусств открылась научно-исследовательская Лаборатория музыкальной семантики (научный руководитель — зав. лабораторией, доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова). Сотрудники лаборатории — профессора и преподаватели кафедр теории музыки, специального фортепиано, камерного и концертмейстерского искусства, общего фортепиано — ведут теоретические и прикладные разработки проблемы «Музыкальный текст и исполнитель». Результаты исследований — технологии содержательного анализа и способы творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом — докладывались на четырех Всероссийских научно-практических конференциях (Москва, 2001; Астрахань, 2002; Уфа, 2004; Ростов-на-Дону, 2006), на Международной конференции Ассоциации «Word and Music» (Берлин, 2003). С грифом Лаборатории музыкальной семантики в русле соответствующих методологий под руководством зав. лабораторией изданы 9 монографий, 20 сборников статей, 23 учебных пособия, отмеченных федеральными министерствами, 14 изданий серии «В помощь слушателям ФПК». Авторские программы «Основы музыкального интонирования», «Поэтика и семантика музыкального текста», «Современные музыкально-педагогические системы», «Методика преподавания композиции и импровизации», «Детская фортепианная музыка» и их учебно-методическое обеспечение успешно применяются в различных регионах России и зарубежных странах.

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

Значительную часть теории музыкального содержания составляют проблемы анализа музыкального текста, механизмы и закономерности смысловой организации которого часто не тождественны композиционной логике, формообразую-

щим процессам и семантике сочинения. Известно, что музыкальный текст — удивительный феномен, раскрытие глубин и таинств которого объективно требует самых разнообразных подходов к его изучению, порой взаимоисключающих. Насколько сложно устроен сам текст, настолько же сложны и противоречивы подходы и инструменты его анализа. Здесь музыкознание уже давно ведет поиск на перекрестке точного и гуманитарного знания, на стыке технологии и эстетики.

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

**СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД
И ЕГО КОНКРЕТИЗАЦИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОМ АНАЛИЗЕ**

Проблемы музыкальной семантики относятся к числу актуальных, но недостаточно глубоко изученных в музыкознании. До сих пор доказательству подлежит сам факт существования музыкальной семантики, непосредственным предметом изучения которой является область музыкальной лексикографии, или теории музыкальных значений. Последняя формируется на основе механизмов, идентичных или, по крайней мере, близких тем, что свойственны знаковым системам. К сожалению, этот факт признается далеко не всеми. Между тем, без такого доказательства невозможно сколько-нибудь успешно продвинуться в изучении проблем содержания музыки и, в частности, семантических процессов. Пути же доказательства могут быть различными. Один пролегает через приложение общих положений семиотики, достижения лингвистики, культурологии к явлениям музыкального искусства, то есть являет со-

бой движение от общего к частному. Он, бесспорно, необходим, но всегда сопряжен с опасностью навязывания музыке свойств, присущих другим явлениям человеческой культуры. Другой путь — от частного к общему, который позволяет делать выводы на основе изучения семантических процессов в *конкретных* музыкальных текстах, и этим достигать непротиворечивости теоретических обобщений. Именно такой путь был избран в исследованиях, положенных в основу предлагаемой концепции.

Исследование музыки с точки зрения теории языка и музыкально-речевой деятельности с определенного времени приобрело характер устойчивой и постоянно развивающейся традиции. В начале XX столетия импульсом к формированию такой позиции послужили идеи многих зарубежных и отечественных ученых. Это разработки семиотиков и лингвистов — Ч. Пирса и Ф. де Соссюра, представителей Пражского лингвистического кружка, исследования Р. Барта, А. Греймаса, К. Леви-Строса. Широко известна семиотическая школа структурной лингвистики Тартуского университета Ю. Лотмана. Отечественное музыковедение признанием статуса музыки как языка и речи во многом обязано научным инициативам Б. В. Асафьева, провозгласившего этот вид художественной и мыслительной деятельности человека «искусством интонируемого смысла». В его работах впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина. В близком значении несколько ранее рассматривал понятие музыкальной речи и Б. Л. Яворский.

Исследователи проблем смысловой организации музыки и сейчас опираются на известную позицию рассмотрения музыки как интеллектуального процесса, основу которого составляют триады «композитор — исполнитель — слушатель» и «язык — речь — мышление»¹. Однако, как показало время, сложными музыкальной науке оказались отнюдь не формально-конструктивная (материальная) часть языка и речи и исследование норм и правил грамматики, синтаксических уровней музыкального языка (здесь музыкознание достигло значительных и неоспоримых успехов). Трудным оказалось преодоление множества проблем в изучении процессов мышления, особенностей работы художественного сознания, восприятия содержания музыкального текста и закодированной в нем информации. Содержание музыки в практической работе исполнителя с текстом по причине отставания технологии смысловой рабо-

ты с текстом по-прежнему осваивается интуитивно, а в работе музыковеда традиционно преобладают формально-грамматические либо словесно-ассоциативные характеристики. К примеру, во всех классических определениях тематизма, которые фиксируют свойства темы как целостного композиционного образования, нашел отражение именно синтаксический аспект. Механизмы семантизации — связи темы с музыкальным образом, истоки и способы формирования ее смысловых структур долгое время оставались за пределами понимания.

Парадоксально, что при явной и четко осознаваемой тенденции к вербализации музыкально-языковых свойств, границы в тексте таких важных его составляющих, как *образ, сюжет, герой, персонаж*, а также — *эмоция, настроение, состояние, переживание*, оказываются неопределенными. Их описания остаются на грани свободных трактовок и описаний субъективных результатов восприятия. Это приводит к подмене содержания музыкального текста содержанием восприятия слушателя либо формирует поток свободных ассоциаций, ничего общего с наукой не имеющих. В исследовании тематизма — самой «содержательной» категории музыкального искусства — исключительно преобладают либо грамматико-синтаксический (рациональный), либо интуитивно-чувственный подход.

Иначе говоря, категории художественного мышления, в том числе все перечисленные выше категории музыкальной поэтики, включая музыкальный образ, в отличие от формы, фактически не признаются структурными категориями и относятся к области идеального как не поддающегося текстовому анализу. Эта позиция также укрепляет узкограмматическую ориентацию в исследованиях связи идеальной и материальной составляющих текста.

Однако теория значений и ее практическое применение вряд ли могли бы состояться без предварительного количественного накопления и описания «общезначимых» интонаций, а также без анализа источников и механизма их образования. И здесь вполне результативным показал себя семантический анализ. Кроме того, можно с уверенностью утверждать, что семиотический подход (рассмотрение музыки как «языка — речи — мышления») ныне до конца не исчерпал свои теоретические и практические возможности. Он позволяет на сегодняшний день решать многие задачи в направлении исследования коммуникатив-

ных отношений «текст — произведение», «текст — исполнитель».

Здесь сразу следовало бы оговориться, что хотя с определенного времени семантика и стала объектом внимания ученых и практиков, невозможно согласиться с ситуацией предельно широкой трактовки явления, когда к семантике относят всю область содержания в музыке, но не идут в этом утверждении дальше способов интуитивно-чувственного познания. Под семантикой мы имеем в виду прежде всего применение к музыкальному тексту достаточно строгой аналитической процедуры — *метода семантического анализа*. Подход к музыкальному языку в этом случае подразумевает наличие в нем устойчивых *смысловых структур* музыкального текста — интонационных оборотов с закрепленными значениями — *лексем, семантических фигур*, в совокупности образующих *интонационную лексику*, репрезентирующую предметный мир и образы искусства. Многие из них приобретают статус *мигрирующих интонационных формул*, кочующих из текста в текст в музыке разных жанров и сохраняющих исходные значения. В процессе миграции формулы могут приобретать и новые значения, трансформируясь в контексте композиторских сочинений различных эпох и стилей. Прямые предметно-образные (внетекстовые) и переносные художественные (первичные и вторичные) значения мигрирующих интонационных формул и их взаимодействия в контексте музыкального произведения определяют связь темы с музыкальным образом.

Преимущество такого подхода заключается в том, что музыкальная тема — важнейший смыслообразующий участок произведения — соотносится с *образом* не декларативно (или интуитивно), но демонстрирует устойчивые механизмы этой связи — *знаковый и метафорический*. Семантические фигуры организуют прямую связь знака со значением и образом (представлением о предметном мире, человеке, конкретной ситуации действия). Вступая во взаимодействие друг с другом в контексте, мигрирующие интонационные формулы совмещают смыслы и рожают множество новых (метафорических) значений. Анализ интонационно-лексического состава темы позволяет, таким образом, освободиться от субъективной трактовки и стихийно рождающихся в интерпретации произведения ассоциаций, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно композиторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно *структурны* и формализуются так же, как и на-

полняющие текст грамматические элементы. Следовательно, они могут подвергаться специальному семантическому анализу и расшифровке свернутой в знаки и воспринимаемой человеческим интеллектом информации.

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

Коротко основные результаты исследования и положения концепции сводятся к следующему:

1. В музыке функционируют лексические структуры (мигрирующие интонационные формулы), обладающие относительно устойчивыми значениями. В исследовании и подготовленных на его основе изданиях описано несколько групп знаковых структур в связи с их генетическими источниками. Среди них: 1) звуковые сигналы, 2) речь, 3) движение и пластика в элементах музыкальной речи, 4) музыкальные инструменты, 5) бытовая музыка, 6) музыкально-риторические фигуры².

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

3. Разработана техника семантического анализа, позволяющего раскрывать механизмы образования музыкальных значений — прямых, переносных (первичных, вторичных, метафорических и т.д.) и их расшифровки в музыкальных текстах.

4. Функции мигрирующих интонационных формул и процессы преобразования значений были исследованы в ситуациях их взаимодействия с контекстом музыкальной темы. Разработана типология знаковых ситуаций, возникающих в контексте музыкальной темы³.

5. В ряде изданий описаны художественные возможности *общих форм движения*, сочетающих образно-визуальные и эмоционально-аффективные значения, процессы кристаллизации на их основе интонационных формул⁴.

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

7. Семантический анализ музыкальной темы в целом служит серьезным основанием для дальнейшего изучения одного из важнейших универсальных механизмов художественного мышления — *знаково-метафорического*, осуществляющего материализацию образных представлений, опредмечивание музыкальной интонации через активное привнесение внемusicalного в музыку (функция изображения).

На основе анализа большого числа музыкальных тем (более четырех тысяч образцов) были выявлены и систематизированы интонационные структуры, обладающие относительно устойчивыми значениями, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени в западноевропейской и русской музыке XVI—XIX веков. Легко узнаваемые благодаря многочисленным повторам, они обрели постоянную связь с реальными явлениями, речью, словом, поэтическими идеями, образами, движением, театральными, живописными сюжетами, отражая важную тенденцию музыки к ассимиляции экстрамузыкальных компонентов. Ряд исследований сотрудников Лаборатории музыкальной семантики УГАИ продолжили разработку этой идеи⁵.

Вопреки попыткам отрицательных оценок семиотического подхода как «неспецифического» для музыковедения, он показал себя на практике и в теории достаточно продуктивно. В подтверждение сказанному назовем имена М. Арановского, В. Медушевского, В. Холоповой, И. Волковой-Стогний, М. Бонфельда, Г. Тараевой, Л. Казанцевой и др. В исследованиях этих ученых разрабаты-

ваются «неспецифическими методами» многие перспективные идеи из области поэтики и структурной лингвистики, а также конкретизируются на музыкальном материале немusicalные категории «идея», «тема», «сюжет», «герой», «знак», «образ», «символ».

Сопоставление музыки и языка известно давно, нетрадиционным по-прежнему считается лишь распространение этой аналогии на семантический уровень. Вместе с тем, аналогия оказалась весьма перспективной: музыкознание успело разработать на ее основе не только узкоспециальные, в том числе, и «специфические» методы (к примеру, целостный анализ), но и решить ряд серьезных проблем в области синтаксиса, а впоследствии и музыкальной семантики. Осмыслить музыку системно как средство коммуникации, с дифференциацией ее составляющих, аналогично языковым компонентам (фонетика, грамматика, синтаксис, семантика), в немалой степени помог семиотический подход. И хотя исследование музыкальных категорий специфическими методами может и впредь считаться основным, в отношении междисциплинарных методов важно отметить, что возможности их конкретизации на музыкальном материале до конца не исчерпаны. Аналитические опыты, в которых применяется указанный подход, широко распространены в практике анализа и интерпретации музыкального произведения и дают интересные результаты наблюдений над семантическими процессами, прежде всего — на уровне музыкальной темы.

При всей неповторимости акта композиторского творчества семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, подчиняются неким объективным законам взаимодействия интонационной формулы и контекста. В ходе этого взаимодействия, которое имеет разнообразные и, к тому же, весьма сложные формы, и рождается уникальное художественное содержание.

Наиболее существенными в этом процессе представляются следующие обстоятельства:

1. Феномен мигрирующей интонационной формулы, являющийся реальным фактором художественной, музыкально-речевой деятельности, обладает широким историческим диапазоном активности и обнаруживает себя в стилях разных эпох.

2. Механизм образования мигрирующих интонаций сложен, имеет много уровней, но его конечный результат — формирование стереотипа звуковых связей. Стереотипизация пронизывает му-

зыку многих эпох, вырабатывая готовые «музыкальные лексемы».

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

4. Мигрирующая интонационная формула складывается в процессе музыкально-исторической практики под влиянием различных факторов и, не в последнюю очередь, имеющих внемузыкальные корни.

5. В процессах миграций внемузыкальное (как исток) становится музыкальным, обретает статус специфического для данного вида искусства. Прямые значения заслоняются переносными — первичными, вторичными, которые наслаиваются друг на друга, пока исходные, «корневые» не утрачивают своей семантической актуальности. В этом случае интонация воспринимается чаще со стороны своей общемузыкальной выразительности.

6. Но в пору своей активной семантической жизни интонации формульного типа способны формировать четкую связь с художественно-образными представлениями: инвариант этой связи обеспечивает узнаваемость интонаций при переходе их из текста в текст. Характерная общепотребительная лексика «кочующих образов» и воплощенных через них идей, тем, сюжетов — раскрывает свои семантические возможности в конкретных художественных текстах.

7. Формируется определенная логика этапов функционирования подобных связей в музыке. Помимо описанного процесса рождения прямых, переносных — художественно-первичных, вторичных и иных контекстных значений, судьбу мигрирующей формулы можно обобщенно представить в виде четырех основных стадий ее жизнедеятельности:

1) стадия денотации, или первичной семантизации, формирование внетекстовых (прямых) значений в бытовой музицирующей среде;

2) стадия вторичной и последующей семантизации — формирование первичных, вторичных значений в художественном контексте музыкальной темы;

3) стадия частичной десемантизации — переход формул на уровень общестилевых стереотипов в результате девальвации (от долгого употребления) и «стирания» первичных и вторичных значений и обретения общемузыкальной выразительности;

4) стадия актуализации угасших прямых (внетекстовых) и переносных (контекстных) значений в новом авторском тексте.

Исследование маршрутов миграции соответствующих семантических превращений устойчивых интонационных формул способно, как показывают наблюдения, содействовать более глубокому пониманию взаимоотношений между произведением и художественной, а также музыкально-бытовой, средой, процессов стилиобразования, специфики музыкального языка и музыкальной речи.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБОРАТОРИИ

Изложенная выше концепция и созданные на ее основе многочисленные исследования и практические методики работы с музыкальным текстом дают возможность подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у исполнителей необходимые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики.

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

Не секрет, что теория исполнительства, наиболее близкая к процедуре интерпретации текста, по-прежнему ориентируется на *нотный текст*, с его внешне-графическими реалиями, хотя проблема адекватности в расшифровке авторского замысла ставилась здесь всерьез и неоднократно (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, И. Браудо, С. Савшинский, А. Гольденвейзер и др.).

Трудности отчетливо сфокусированы в самой академической традиции: узкограмматический, морфологический, синтаксический анализ, как уже упоминалось, характерен для системы обучения музыкальному языку на всех его этапах. Все это находится в серьезном противоречии не только с исполнительскими традициями выразительного произнесения (интонирования, артикуляции)

авторского текста, но и с новейшими методологическими установками в области теоретического музыкознания. Уже давно принятые во многих музыковедческих трудах системные представления о музыкальном языке настоятельно требуют утверждения статуса семантического уровня и в практике исполнительства, и в обучении, поскольку он приобретен в результате исследования смысловых механизмов текста музыкального произведения. Во имя тех же позиций приверженности требованиям системы необходимы усилия по созданию традиций понимания текста с точки зрения поэтики, семантики и стилистики, а не только с позиций фонетики, грамматики и синтаксиса.

Как одну из важнейших теоретических задач на определенном этапе мы определили изучение художественных возможностей мигрирующих интонационных формул в их связи с образом на конкретном материале «регламентированных стилей» XVII—XVIII веков с целью накопления базы данных в области музыкальных значений. Предложенная мною (и изложенная в монографиях) техника семантического анализа применяется в работе сотрудников нашей Лаборатории.

ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В диссертации *И. В. Алексеевой «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко»* (2002) и в монографии с тем же названием (Уфа, 2005), а также в докторской диссертации (2006) на материале большого числа органических и клавирных пассакалий, чакон и граундов благодаря семантическому анализу удалось опровергнуть устоявшиеся представления о «застылости» и «неподвижности» бассо-остинатной темы, раскрыть сложность, противоречивость и активность семантических процессов, происходящих внутри барочного тематизма и в самой мигрирующей модели текста бассо-остинато. Как показало исследование, мигрирующая модель бассо-остинато отличается неоднородностью лексического состава. Расширение внутреннего пространства темы связано с постепенным ее лексическим наполнением, с процессом контекстной конкретизации, который выражается в замещении хоральной природы тона лексикой предметно-образных представлений. В работе показано параллельное действие синтаксических и семантических процессов, оформляющих тему в самостоятельное художественное образование путем мотивной дифференциации внутренне однородного ранее прост-

ранства. Особую роль играют наблюдения над самим процессом качественного преобразования лексемы в семантическую фигуру и обратный процесс — десемантизации семантических фигур и превращения их в орнамент и клише общих форм движения.

Идея исследования мигрирующих интонационных формул в инструментальных сочинениях XVII—XVIII веков осуществлена и в диссертациях *П. В. Кириченко, А. И. Асфандьяровой, Н. М. Кузнецовой. В диссертации П. В. Кириченко «Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII—XVIII веков)»* (2002) анализ мигрирующих интонационных формул и их систематизация представлены на материале репертуара начинающих пианистов — учащихся ДМШ (разделы программы «Пьесы в форме старинных танцев», «Сонатная форма»). На большом количестве примеров из сочинений для клавира Баха, Генделя, Кригера, Марпурга, Монна, Граупнера, Перселла, Рамо, Лебега и многих других выявлена и описана лексикография наиболее часто встречающихся «ключевых» интонаций барокко: танцевальных ритмоформул риторических фигур и их различных метафорических сочетаний. Большое значение для интерпретации содержания пьес имели наблюдения за «кочующими» из текста в текст и из жанра в жанр, но сохраняющими свои внетекстовые значения ситуативными знаками неклавирного происхождения: *tutti-solo* и *continuo-solo* с их различными смысловыми и структурными модификациями. Они, как и другие диалогические модели, описаны в диссертации на материале сонат Гайдна и Моцарта, получили статус смысловых структур музыкального текста, играющих, наряду с мигрирующими интонационными формулами (семантическими фигурами), ведущую роль в формировании сюжета и содержательной логики инструментальных произведений.

Подобные наблюдения и обобщения, выполненные на конкретном музыкальном материале, открыли реальные возможности для дальнейшего развития идей практической семантики — науки, адаптированной к учебной и исполнительской деятельности и позволяющей овладеть ключом к расшифровке смысловой полифонии музыкального текста.

Семантический анализ мигрирующих интонационных формул позволил исследовать и такое трудно поддающееся аналитическим действиям явление, как образы пасторали в инструментальной музыкальной теме классической клавирной сона-

ты. В диссертации А. И. Асфандьяровой «*Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна*» (2003) был выявлен ряд новых мигрирующих интонационных формул: галантная фигура (знак пластического происхождения), знак пасторали (параллелизм секст и терций) — символ дуэта двух свирелей (пастух и пастушка), различные смысловые и структурные модификации роговых сигналов, фигура томления (нисходящее хроматическое украшения каданса), бурдонный бас как атрибут сельской идиллии и многое другое. Их причудливые сочетания рожают эффекты пасторалей различного рода — *сельской, меланхолической, созерцательной, драматической* и др., эквивалентных образам литературы, живописи. Анализ пасторали и свойственной ей интонационной лексики также позволил выявить 5 различных сюжетных способов воплощения менуэта в клавирной сонате Й. Гайдна: 1) *пластический* (изображение танца), 2) *театральный* (диалоги персонажей), 3) *музыкальный* (сцены и сюжеты музицирования), 4) *картинно-живописный* (созерцательная пастораль), 5) *орнаментальный* (менуэт как скрытая структура). Все указанные наблюдения имеют непосредственное отношение к проблеме исполнительского интонирования на интонационно-образной основе, где смысловые детали расшифровки знаковых единиц музыкального текста способны обеспечить нужную стилистику и адекватную авторскому замыслу интерпретацию.

В диссертации Н. М. Кузнецовой «*Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха)*» (2005) ставится проблема вариантного переинтонирования первоначальных текстов (уртекстов) в зависимости от регламента музицирующих действий, принятых в бытовой музыке Германии XVII—XVIII веков. Автор анализирует лексикографию инструктивных сочинений И.-С. Баха («Инвенции», «Нотные тетради», пьесы для клавира, предназначенные для домашнего музицирования) и выявляет роль сюжетно-ситуативных знаков и семанических фигур в формировании содержания сочинений. Композиционные приемы, зафиксированные Бахом в уртексте, служат «школой музицирования» для пианиста-исполнителя, работающего над переизложением текста в процессе вариантных преобразований. Результаты исследования свойств старинного уртекста получили в Лаборатории дальнейшую адаптацию через технологию ролевых игр, применяемых в классе фортепиано.

С помощью метода семантического анализа в исследованиях Лаборатории удалось также выявить некоторые закономерности организации общих форм движения. Традиционно их считают нейтральным в содержательном отношении (асемантическим) элементом текста, что приводит к соответствующей трактовке их исполнителями. Однако с развитием инструментализма как сферы творчества во многих стилях фигурационный материал обнаружил широкие художественные возможности и сложные семантические механизмы, обладающие семантикой скрытых значений. Например, в статье Л. Н. Шаймухаметовой «*Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)*» и в главе II книги Л. Н. Шаймухаметовой и Н. Г. Селиванец «*Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти*» показана роль общих форм движения (ОФД) в образно-предметном воплощении физического мира и в изображении различных видов механических движений. Так, художественные возможности «сферического» движения (возврат к первоначальной точке — импульсу в каждой новой фазе экспонирования) раскрыты на примере Инвенции Баха *F dur*, «ламинарный» вид (повтор одного звука) — на примере анализа сонат Д. Скарлатти № 40 и № 81 (нумерация по венгерскому изданию *urtext'* а в 4-х томах), «ступенчатое» (графическая проекция ломаной восходящей и нисходящей линий) — в сонатах № 88, 116, 153, 194 и др. Эти и иные виды клише инструментальной природы обнаруживают своеобразные сочетания образно-предметных представлений со значениями эмоционально-аффективной направленности.

Исследование семантических процессов сонат Скарлатти привело к ряду наблюдений и выводов, касающихся специфики организации смысла в тематизме общих форм движения. Они возникли благодаря последовательному рассмотрению семантических преобразований ОФД, процессов формирования контекстных значений, перехода ОФД в интонации с закрепленными значениями и обратного процесса десемантизации формул.

В изучении общих форм движения с точки зрения наполняющей их интонационной лексики наиболее важным оказалось раскрытие эмоционально-экспрессивного механизма трансформации. В одном случае — это непосредственное изображение, так как фигуры аффектов наиболее риторичны: они направлены к внешне-театральному (патетика, пафос, риторика), условному отражению. В другом — передача экспрессии через моторно-двигательные механизмы и динамику процессу-

альности посредством клише инструментальной природы. При этом общие формы движения, сохраняя свой родовой признак — неиндивидуализированность, неконкретность, нерельефность (фоновость) — часто выступают в функции темы. Это происходит тогда, когда они ставятся в условия сильной синтаксической позиции, претендуя на роль главного смыслового сегмента текста, являющегося импульсом развития.

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

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

Среди тематических образований такого рода особое место занимают *орнаментальные структуры*. Орнамент мы относим к смысловым структурам с противоположными свойствами, сформированными в контексте общих форм движения. Относительно орнамента и исследования его проявлений в музыкальном тексте мною сформулирована аналитическая позиция, близкая взглядам лингвистов, согласно которой мы разделяем орнамент на два вида: внешний (мелизмы) и внутренний (диминуции, фигурации). Последние, выступая в функции орнамента, являются не основным, а «прибавочным» (Д. Лихачев) элементом текста. Осознание дефиниций «основной элемент — прибавочный элемент» формирует навыки поиска основных и фоновых смысловых структур музыкального текста, помогает звуковой режиссуре произведения: смысловой дифференциации материала, распределению динамических планов, разделению тематических функций «рельеф и фон».

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

мер: Н. Тухватуллина, П. Кириченко «Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна» (2002), упомянутые ранее кандидатская диссертация и монография И. Алексеевой.

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

Так, лирическая протяжная песня (озон-кюй) создала ряд ключевых интонаций, сущность которых концентрируется вокруг центральной лексики — интонации-инварианта «протяжного тона». «Протяжный тон» оформился в ряд семантических фигур, развертываемых в текстах фортепианных произведений горизонтально и вертикально. Это мигрирующие формулы «курайного разбега», «курайной синкопы», «акцентного тона», «курайного вибрато» (в их горизонтальном развертывании) и различные ритмические версии «курайного бурдона» (в вертикальной позиции). В контексте медленных темпов происходит частая смена — «перетекание» одной лексики в другую внутри однородной смысловой структуры «протяжного тона», направленных к созданию лирико-созерцательных и медитативных состояний.

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

Исследование имеет существенное значение для правильной, адекватной авторскому замыслу

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

ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ СМЫСЛОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Отдельная группа работ Лаборатории посвящена *методологии анализа вокальных произведений*, в которых исследовались такие категории музыкальной поэтики, как герой, сюжет, персонаж. Они рассматривались через идею противопоставления двух художественных систем: музыкальной и поэтической, причем, поэтический первоисточник анализировался как гетерогенное образование, включающее в свои структуры элементы внеречевой природы. Так, в исследовании Л. Н. Шаймухаметовой «Семантика мигрирующих интонационных формул в контексте вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины»» раскрывается роль семантического анализа в раскрытии механизма связи интонации с музыкальным образом, а также обосновывается самостоятельность и автономность логики проявления значений в смысловых структурах музыкального текста.

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

Определить реальные контуры смысловых структур в музыкальном слое вокального произведения порой оказывается трудным ввиду отсутствия четкого представления о специфических образных возможностях музыкального искусства. Здесь неопределимую услугу оказывает взаимосвязь музыковедческих исследований со смежными научными областями — стиховедением, поэтикой, семантикой. В стиховедении для анализа образ-

ных значений выделен целый ряд понятий, позволяющих непосредственно выводить тот или иной конструктивный анализ на уровень содержания. К таким специфическим образным приемам словесного искусства относятся аллегория, метонимия с ее разновидностями — гиперболой, синекдохой, литотой и, наконец, самый распространенный прием образного мышления — метафора. Имея много общего с названными приемами, метафора обладает в сравнении с ними наибольшей емкостью содержательных значений ввиду предельной концентрации выражения мысли. «В мгновенном поэтическом переживании совмещаются эпохи и пространства», — так характеризует художественные возможности метафоры М. Эткинд. Благодаря переносу значений слов с одного предмета на другой происходит установление общих связей между явлениями. В процессе познания одного явления через другое обобщаются жизненные впечатления. Содержательная емкость, высокая степень концентрации переносных значений позволили стиховедам выделить названные приемы в отдельный ряд категорий, возвышающихся над конструктивно-логическими приемами организации словесного искусства. В анализе поэтического произведения, как и в музыке, рассматривается конструктивно-логическая сторона: взаимосвязь отдельных моментов — типового размера, логико-синтаксического ритма, композиции слов и т.д. Но как бы ни был глубок и детален анализ тех или иных компонентов стиха, исследователь делает акцент на анализе художественных обобщений — то есть категорий поэтики, осуществляющих непосредственную связь с образным строем поэтической речи.

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

Музыкально-поэтический строй вокального произведения немислим без категории *лирического*. В вокальном сочинении лирика является доминирующим, обязательным, а чаще — почти единственным модусом в художественной организации текста. Музыка вообще обладает исключительными возможностями в передаче эмоций и чувств человека, его психических состояний. По словам В. Медушевского, она способна «не просто описать ситуацию чувства, но как бы изнутри воспроизвести его»⁶.

В исследовании *лирического* как категории музыкального содержания в разработках мы опираемся на следующие позиции. Лирический способ видения мира и его художественное воплощение заключается в особой значимости субъективного начала и формулируется в эстетике и искусствознании как проблема индивидуальной «точки зрения». Если в эпосе автор противопоставляет изображаемому как наблюдатель или рассказчик, а в драме «скрыт» за своими персонажами, то в лирике осуществляется такое соотношение субъективного и объективного, при котором в центре действия помещается авторское «я», а само изображаемое событие дается сквозь призму переживания. Лирическое в музыке — это своеобразный мир, существо структуры которого составляют две стороны человеческого сознания: эмоционально-аффективная и интеллектуальная, хотя в наибольшей степени лирическая организация связана с выражением аффективных состояний.

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

Одной из характерных ситуаций раскрытия лирического героя является тема любви. Ее воплощению в вокальном цикле посвящена работа Л. Н. Шаймухаметовой и Г. М. Зильевой «Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности»⁷.

Специфическими музыкальными способами воплощения лирического героя в этом цикле являются эмоционально-аффективные состояния, с одной стороны, и образно-интеллектуальные пред-

ставления, — с другой, как отражение двух видов «внутренней» деятельности человека — эмоционально-чувственной и рационально-логической. Воспроизведение эмоционально-аффективных состояний основано на механизме художественного моделирования эмоций в музыке, который заключается в ее возможностях воспроизводить внутреннюю структуру чувства.

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

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

Проблеме анализа вокального произведения посвящены диссертация (2003) и монография (2005) И. М. Кривошей «Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова)». В работе обосновывается концепция, суть которой определяют два важнейших момента: 1. Признание за поэтическим первоисточником статуса гетерофонного образования, в котором, наряду с вербальной знаковой системой, существуют и другие знаковые системы, формально выражающиеся средствами языка: система хронотопов, «кинетическая речь» (М. Бахтин), язык жестов, пространственность, визуальность, живописность, пластичность (М. Гаспаров, Ж. Деррида), метафорическая «система лабиринтов человеческой культуры» (У. Эко), «множественность культурных голозов» (Р. Барт); 2. Композиторский текст автономен и самостоятелен в трактовке первоисточника и в логике развертывания событий, имеет собственную структуру музыкального содержания, в которой присутствуют внемузыкальные компоненты — носители различных художественных систем, активно привлекающие внетекстовую информацию. Автор определяет образно-смысловую роль механизмов действия каждого из внемузыкальных компонентов — живописи, ре-

чи, пластики, театра — в авторском тексте романсов С. Рахманинова и конкретизирует их роль в организации художественного текста. Таким образом, немзыкальные компоненты позволили выявить константы художественного мира романсов С. Рахманинова (образы пространства, музыкальные портреты, образы речи и театральные компоненты), а также «механизм семантического перевода» поэзии в музыку внутри текста вокального произведения.

ПРАКТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И КРЕАТИВНОЕ ОБУЧЕНИЕ

Естественным продолжением теоретических поисков Лаборатории явились разработки научно-методической литературы для ДМШ, средних учебных заведений и ВУЗов. Лаборатория проводит адаптацию научных результатов к учебной практике, что и вызвало к жизни отдельную ветвь прикладной науки — практической семантики. Семантический метод во многом может служить естественной базой для разработки креативных форм обучения в классе фортепиано, сольфеджио, основой авторских программ и новых творческих методик. Покажем это на некоторых примерах.

Исследование свойств старинного клавирного уртекста на материале музыки западноевропейских композиторов XVII—XVIII веков и эпохи барокко позволило создать условия для организации ролевых игр, имитирующих обстановку и традиции музицирования того времени. Исполняя фрагмент текста как интонационный этюд, мы неизменно опираемся на типичные повторяющиеся ситуации и сюжеты («текст в тексте»), удобные и вполне корректные для воплощения проблемной ситуации «А как бы это прозвучало в исполнении старинного оркестра?» При распределении основных функций — *continuo* (инвариант) и *solo* (вариант) между участниками ансамбля-диалога в музыке барокко, к примеру, возникает воображаемая картина бытового музицирования, что дает возможность приобретения навыков преобразования текста в рамках регламента и традиций построения старинного уртекста.

В музицировании обычно участвуют один, два, три и более исполнителей разного возраста и даже уровня фортепианной подготовки. Участие в ролевой игре в ансамбле обеспечивает полную адаптацию к музыкальному целому, поскольку звучащая «партитура» дает возможность участия в исполнении как целостных партий (*continuo* —

solo), так и реплик отдельных *quasi*-оркестровых инструментов. Материалом для интонационных этюдов служат фрагменты из произведений немецких, итальянских, французских и английских композиторов, содержащих признаки барочных текстов.

Дидактическая система диалогов-этюдов в других стилях выстраивается на наиболее распространенных в музыкальном языке универсалиях — «кочующих» сюжетах и образах западноевропейской и русской музыкальной классики, воплощенных в музыкальной теме или экспозиционных частях произведений разных стилей. К ним относится ряд типовых сюжетных оппозиций: «театральный диалог» — сюжетные действия с участием героев и персонажей, «тембровый диалог» — имитации звучаний музыкальных инструментов в сюжетных «сценах «музицирования», «концертный диалог» — сюжетное воплощение диалогических оппозиций в концертном и бытовом музицировании XVII—XVIII вв., «динамический диалог» — сюжетное воплощение и создание иллюзии пространственных эффектов.

Основным инструментом анализа смысловой стороны музыкальной интонации в обучающей системе диалогов-этюдов также является семантический анализ. Методика становится универсальной при условии использования ее в анализе образно-сюжетных типов текста. В этом случае ставится конкретная задача объяснения связи темы с музыкальным образом путем определения: а) интонационно-лексического состава музыкальной темы (семантических фигур и мигрирующих интонационных формул); б) сюжетно-ситуативных знаков в музыкальной теме (на основе изученной типологии). Затем следует объяснение художественного результата взаимодействия интонаций с закрепленными значениями в контексте музыкальной темы. Подобным образом включенная в деятельность информация дает возможность в короткое время овладеть интонационным словарем большинства классических стилей⁸.

В работе над интонационными этюдами на основе авторского (композиторского) текста, помимо определения интонационной лексики музыкальной темы и художественного результата взаимодействия ее с контекстом, перед партнерами выдвигается исполнительская задача *вариантного произнесения текста*. В зависимости от режиссерских задач, поставленных первоначально педагогом, а впоследствии и самим учеником (проблемные ситуации «А если бы редактором

был я...», «А если бы режиссером был я...»), материал реплик распределяется между двумя участниками диалога-этюда и переинтонируется в связи с вариативно меняющимися ситуациями — «предлагаемыми обстоятельствами» (К. Станиславский)⁹.

Наиболее актуальной видится внедрение практической семантики в начальных звеньях музыкального образования и в сфере общеобразовательной школы. Ряд изданий Лаборатории, основанных на семантическом методе, содержит образцы применения инновационных технологий, ориентированных на освоение смысловых структур музыкального текста, изучение интонационной лексики, общезыкового словаря музыкальных значений¹⁰. Это «Музыкальный букварь», «Семантическая азбука пианиста», «Музыкальная риторика», «Аранжировка в классе фортепиано», «Играем вместе с учителем» (нетрадиционные формы ансамблевого музицирования в классе фортепиано), «Веселое сольфеджио» (работа с ключевыми интонациями произведения — семантическими фигурами), методические разработки «Стихи на уроках сольфеджио», «Семантика на уроках сольфеджио», «Звук и смысл», «Если хочешь стать волшебником», «Пластика в элементах музыкальной речи», «Мелодия и орнамент», «Идет репетиция старинного оркестра...» и др., а также серия тематических рабочих тетрадей развивающего обучения.

Существенными компонентами инновационных технологий являются внемузыкальные факторы и смысловые структуры музыкального текста. Внемузыкальное (театр, стихи, пластика, речь) в разработках Лаборатории направлено к овладению семантическими представлениями о музыкальных интонациях с закрепленными значениями. Научиться пользоваться «общезначимыми интонациями» (Б. Асафьев), включать их в свобод-

ное музицирование и импровизацию — одна из главных задач обучения музыкальному языку и устной музыкальной речи. Ключевой эмблемой подобной установки становится известное высказывание Б. Яворского: «Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей».

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. одно из последних изданий ГИИ: Музыка как форма интеллектуальной деятельности / отв. ред.-сост. М. Г. Арановский. — М., 2007.

² См.: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999; Она же. Семантический анализ музыкальной темы. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998 и др.

³ См. указ. изд.

⁴ Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко / УГАИ. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005; Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998; Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. — Уфа: Лабора-

рия музыкальной семантики, 2002. — (В помощь слушателям ФПК).

⁵ См. аннотированный библиографический указатель: Лаборатория музыкальной семантики / Научная библиотека УГАИ. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Уфа, 2004; 2007.

⁶ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976. — С. 61.

⁷ Шаймухаметова Л. Н., Зиляева Г. М. Модификация темы любви как способ раскрытия образа лирического героя в вокальном цикле Э. Денисова «Страдания юности» // Смысловые структуры в музыкальном тексте: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных, УГИИ. — М., 1998. — Вып. 150.

⁸ Подробная информация по этой проблеме содержится в авторской программе: Шаймухаметова Л. Н. Основы музыкального интонирования: программа для фортепианных отде-

лений музыкальных вузов. — 2-е изд. — Уфа, 2003. См. также статью «Семантический анализ в работе исполнителя» в сб.: Музыкальный текст и исполнитель. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2004. — С. 3—16.

⁹ Подобную идею высказывал в своей теоретической концепции С. Савшинский, ссылаясь на известные принципы системы К. Станиславского. Однако многие моменты аналогий с театральной режиссурой остались невостребованными теорией исполнительства и не получили дальнейшего развития.

¹⁰ Информация отражена и обобщена также в авторской программе: Шаймухаметова Л. Н. Современные музыкально-педагогические системы: программа для музыкальных отделений музыкальных вузов. — Уфа, 2003.

Шаймухаметова Людмила Николаевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

