

Брель Л. И.

**КОНСТАНТНОСТЬ ИНТОНАЦИОННО - ОБРАЗНОЙ СЕМАНТИКИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX В.**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/10.html](http://www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/10.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. II. С. 40-42. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2008/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

## КОНСТАНТНОСТЬ ИНТОНАЦИОННО - ОБРАЗНОЙ СЕМАНТИКИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX В.

Брель Л. И.

УО «Брестский музыкальный колледж» им. Г. Ширмы, Беларусь

Проблема понимания образного строя музыкального произведения, его семантической организации – одна из наиболее актуальных и, одновременно, дискуссионных в музыковедении. Полемика возникает по поводу содержательности музыкального языка и закреплённости за музыкально-выразительными средствами постоянных значений.

Суждения исследователей часто расходятся, иногда диаметрально противоположно. Лидирует мнение, что в контексте каждого конкретного произведения элементы музыкального языка вступают в новые, уникальные смысловые взаимоотношения, т.е. не существует универсальной системы музыкальной семантики, и основные музыкальные средства не имеют раз и навсегда зафиксированных смысловых значений. Неоднократные попытки создания словаря значений музыкального языка объявлены несостоятельными.

Сторонники противоположной точки зрения замечают, что в лексических словарях вербального языка зафиксированы также не все многочисленные значения слов, а только типовые.

В музыкальном языке совершенно определено можно говорить о различных уровнях устойчивости и типологии: эволюционируя и закрепляясь в художественной практике, каждое средство приобретает свой круг выразительных возможностей, которые сложились в процессе развития музыкального искусства. Возникает парадокс – индивидуально-неповторимое выражается через типовое, а любое музыкальное произведение есть результат процесса семантического отбора композитором выразительных и «выражающих» элементов музыкального языка. Без этого существование искусства становится невозможным.

В этой связи наиболее исчерпывающим представляется определение семантики, предложенное Е.И.Чигаревой: «Мы понимаем музыкальную семантику как содержательный план в музыкальном искусстве, который опирается на расшифровываемые в культурно-историческом и музыкальном контексте устойчивые значения музыкально-языковых формул» [7, 12].

Пути раскрытия музыкального содержания через анализ музыкального языка и его семантических значений, искали многие выдающиеся исследователи XX века: Б. Асафьев [2], М. Арановский [1], Б. Акопян, Л. Мазель [3], В. Медушевский [4], Е. Назайкинский [5], В. Цуккерман, В. Холопова [6], Е. Чигарева [7] и др. Их труды стали основополагающими в русскоязычном музыковедении и определили пути для дальнейших исследований в области семантики музыкального языка.

Известно, что музыкальное искусство семантивно по природе своей. Музыкальная семантика - явление многоуровневое, охватывающее все слои музыкального текста: элементы музыкального языка, систему их отношений, семантический синтаксис, взаимодействие языка и контекста. Художественный образ формируется из семантических представлений каждого элемента музыкальной ткани. Эти представления обретают определенность в каждый момент музыкального развития, в связи с общим контекстом произведения, стилем данного композитора, стилевой эпохи.

Все семантические уровни и знаки можно разделить на устойчивые — стабильные и мобильные, что диктуется историей бытования и применением средств выразительности. Существенное отличие музыкального языка от вербального состоит в том, что он не имеет готового набора значащих единиц. Его материальная сторона складывается из ряда – интервалов, аккордов, ступеней лада. Свое значение эти элементы приобретают только в условиях сопоставления друг с другом: диссонанс с консонансом, неустой с устойчивым, мажор с минором и т.д.

В эпоху барокко и в эпоху классицизма в музыкальной практике доминировало стремление к типологизации, стабильности содержательных значений. В искусстве композиторов-романтиков начинает действовать другая тенденция: стремление к индивидуально-неповторимому.

В каждом произведении образуются уникальные связи всех элементов языка, сложная структура на различных уровнях: от отдельных интонаций до композиционных особенностей конкретного произведения. Тем не менее, в музыкальном искусстве XIX века, в свою очередь, появляются условия для возникновения устойчивых семантических стереотипов, свои константы в соотношении излюбленных сюжетов, образов и музыкально-выразительных средств. Это, прежде всего,

- преемственные связи с музыкальной культурой барокко (применение широкого спектра музыкально-риторических фигур, с их семантической константой);

- со стилистикой классицизма (творчество Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Дж. Россини и др.);

- формирование собственно-романтического интонационного лексикона. Рамки небольшой статьи не позволяют рассмотреть явление во всем масштабе романтического искусства. Обратимся к нескольким примерам.

*Элементы музыкального языка.* Длительный путь семантизации и закрепления за конкретными эмоционально-образными сферами прошли некоторые *тональности*. Изначально, например, в эпоху барокко, их семантика объяснялась, в основном, возможностями инструментов оркестра. Музыканты XVIII века уже обратили внимание на то, что каждая тональность обладает характером, определенными образными возможностями. В XIX столетии появился ряд утвердительных мнений исследователей и композиторов (Н.

Римский-Корсаков, А. Скрябин, Б. Асафьев, позже - К. Сараджев), что тональности обладают собственной семантикой, характерностью, «краской». Причин для такого рода выводов несколько: у многих композиторов существуют определенные предпочтения в применении отдельных тональностей, например, в творчестве Л. Бетховена часто встречается *c-moll*, *d-moll*, в произведениях П. Чайковского – *e-moll* и *h-moll* (*e-moll* играет большую роль в операх «Евгений Онегин», «Пиковая дама», в симфониях № 5 и № 6).

Можно говорить и об «исторической памяти» на тональности. Примером может служить *d-moll* в средневековой секвенции «Диез *igaе*» (Реквием В. А. Моцарта); «пасторальная» краска тональности *F-dur* – в творчестве Л. Бетховена, Г. Берлиоза и др. За тональностью *b-moll* «закрепились» образы смерти (Ф. Шопен, С. Прокофьев), за *es-moll* – скорби, мрака (Ф. Шопен, Р. Шуман, С. Рахманинов).

В эпоху романтизма возрастает также роль *гармонии* как важнейшего средства образной характеристики, усиливается значение экспрессии. Например, для создания эффекта длительного напряжения используется прием временного исключения консонансов и отсутствия разрешений диссонансов (опера «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, симфония «Фауст» Ф. Листа, симфония № 6 П. Чайковского и др.).

Из ярких в образно-эмоциональном плане можно назвать также малый септаккорд VII ступени, который часто используется как средство создания чувства томления, страстной тоски или взволнованности: в произведениях Ф. Шопена, в «Долине Обермана» Ф. Листа, в опере «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (который, можно сказать, «открыл» для европейской музыки выразительные возможности этой гармонии), чувственной мечтательности (французские композиторы второй половины XIX века, ранний К. Дебюсси, Э. Григ).

В русской музыке этот аккорд получил также трактовку как средство образов фантастики, острого драматизма и томящей лирики: заключение в Персидском хоре, вступление к каватине Гориславы из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки; хор красных девиц из Подводного царства в опере «Садко»; звучание аккорда подчеркивает томную чувствительность и вздох любовной тоски Татьяны во 2 картине, и в конце арии Ленского из 5 картины оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского.

Появляется новое качество – индивидуальная трактовка музыкальных средств и прочная закреплённость выразительного комплекса за определенным кругом образов. В сферу семантических характеристик вовлекаются оркестровые тембры (особенно ярко в творчестве П. И. Чайковского), жанры, фактура, регистры.

Так, в творчестве Р. Вагнера тембры деревянных духовых и струнных инструментов в высоком регистре, жанровые черты хорала, диатонические гармонии семантически тесно связаны с образами чистоты, веры, святости; а неустойчивость, низкие регистры, диссонансы – с образами темных сил, безумия, чувственности.

Свободное применение диссонанса, характерное для музыки XX, тесно связано с образным строем стиля экспрессионизма, но уже в период позднего романтизма в творчестве Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Малера, Р. Штрауса, А. Скрябина, М. Мусоргского и др. появляется любование мягкими диссонансами или диссонантность становится средством создания темной атмосферы безумия, чувственности, страсти.

Наряду с уникальными творческими решениями, в искусстве романтиков появляются и типизируются музыкально-выразительные комплексы и приемы, связанные с различным кругом образов. Это образы рока, лирика, героика, шутка, гротеск.

*Лирика* как наиболее характерная образная сфера в музыкальном искусстве XIX в. очерчена своим комплексом средств: вокальная природа ведущего голоса (даже в инструментальных произведениях), пластичная мелодическая кантилена, интонации сексты, мягкая закругленность фраз.

Тесно связана с лирикой романса секста (секстовость), впитавшая семантику жанра. В этом статусе, благодаря своей мягкости, консонантности, мечтательности она влияет на характер многих инструментальных пьес композиторов-романтиков (Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, П. Чайковский и др.). Даже втора в параллельную терцию и сексту стала неотъемлемой частью мелодического стиля ранних романтиков, особенно в лирических жанрах ноктюрна, песни без слов, инструментального романса.

Весьма прочно связан определенный круг лирических эмоций и настроений с некоторыми тональностями. Так, в музыке XIX века *Des-dur* часто связан с восторженной лирикой и светлой гимничностью: Утешение № 3 Ф. Листа; Ноктюрн ор. 27, № 2, Соната № 2 и Прелюдия 15, ор. 28, Ф. Шопена; кода в вокальном цикле «Любовь поэта» Р. Шумана. В этой тональности звучат: ария Хозе из оперы «Кармен» Ж. Бизе, III ч. симфонии № 1 Г. Малера, кульминация в сцене письма Татьяны и III увертюры «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, тема любви Снегурочки в опере Н. Римского-Корсакова и др. Во всех перечисленных примерах тональность *Des-dur* сочетается с мелодическим движением по звукам тонического квартсекстаккорда или с тоническим трезвучием в мелодическом положении терции. Количество примеров такого рода исчисляется десятками, что исключает момент случайного совпадения и переходит в ранг «объективной музыкальной реальности».

Образы *рока*, судьбы, фатума, образы зла занимают особое место в искусстве XIX века. Генетически они связаны с музыкальным театром эпохи классицизма, произведениями Л. Бетховена, но глубоко раскрыты только в творчестве романтиков.

Чрезвычайно различно художественное воплощение этой образной сферы в симфониях Ф. Шуберта, П. Чайковского, С. Танеева, операх Дж. Верди («Риголетто», «Аида»), Р. Вагнера, Ж. Бизе, П. Чайковского и др. Однако, независимо от творческой индивидуальности, времени создания и национальной принадлежности композитора, семантический комплекс «образов рока» и «образов зла» отличается стабильностью фактурных (октавные унисоны), гармонических, метроритмических (императив, ямб, маршевость), тембровых (низкие струнные, «медь») и регистровых решений.

Характеристика *героических* образов опирается на средства и приемы, закрепленные еще в классическом искусстве за данной образной сферой: мажор, мелодика фанфарного типа, императив ритмоинтонаций. Передача сильных страстей использует лексику, отражающую волевое начало и включает энергичную моторику, яркие мелодические ходы на широкие интервалы, тираты. Такой семантический комплекс – от торжественно-радостного ликования до драматической патетики – можно встретить в произведениях многих композиторов – романтиков.

Таким образом, осмысление вопросов, связанных с семантикой музыкального искусства, всегда остается актуальной, в рамках любого исторического стиля. Эта проблема неотделима от проблем содержания произведений, шире – музыкального искусства. Музыкальный язык и его значения могут быть глубоко понятыми в контексте своего времени, индивидуального стиля. Опора на семантические качества многих музыкально-выразительных средств должна стать основой для объективного научного анализа музыкальных произведений. Изучение семантики музыкального языка на уровнях отдельного выразительного средства, комплекса средств и их значений в различных контекстных условиях открывает путь к постижению музыкального содержания научным методом.

#### *Список литературы*

1. **Арановский М.** Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Ред. М. Арановского. - М.: Музыка, 1974. - С. 90 - 127.
2. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс: Кн.1 и 2. - Л.: Музыка, 1971. - 2-е изд. – 365 с.
3. **Мазель Л.** О системе музыкальных средств // Вопросы анализа музыки: Сб. ст. - М.: Советский композитор, 1993. - С. 94-136.
4. **Медушевский В.** К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. ст. / Сост. С. С. Зив. - М.: Советский композитор, 1984. - Вып. № 5. - С. 5-17.
5. **Назайкинский Е. В.** Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: Сб. ст. / Сост. В. Н. Максимов. - М.: Музыка, 1980. - С. 91-111.
6. **Холопова В. Н.** Музыка как вид искусства: Учебное пособие. - СПб.: Изд-во «Лань», 2000. - 320 с.
7. **Чигарева Е.** Семантика музыкального языка Моцарта: к постановке проблемы // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства: Сб. науч. трудов МГК. - М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. - Вып. 22.

### ОСВОЕНИЕ СЕМАНТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ПОСРЕДСТВОМ СТИЛЕВЫХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

*Брель Л. И.*

*УО «Брестский музыкальный колледж» им. Г. Ширмы, Беларусь*

Музыкальное искусство в своем становлении и развитии насчитывает несколько тысяч лет. За этот период, отражая мир в интегрированной форме, запечатлевая присущее различным эпохам мировоззрение и мироощущение, музыка вырабатывала свой «словарь». Чем сложнее становилась музыкальная деятельность, тем больше усложнялась система музыкального языка. Причем, на каждом из этапов эволюции, в рамках различных стилей, утверждались свои приоритеты в области музыкальных выразительных средств.

Современному музыканту для успешной деятельности необходимо глубокое понимание произведений профессионального искусства, независимо от времени их создания и стилевых особенностей. Понимание музыки — сложный процесс, включающий и первоначальное восприятие, и многократное повторение, и изучение текста. Полноценное восприятие, кроме слуха, требует высокого уровня интеллектуального развития, богатой эмоциональной культуры, творческого воображения. Оно связано с переживанием и осознанием содержательного богатства конкретного произведения. Однако, освоение семантики музыкального языка в процессе обучения музыкантов, встречается с рядом проблем, одна из которых – отсутствие гармонично развивающей ребенка звуковой окружающей среды. Реалии современного мира таковы, что вкусы учащихся зачастую формируются под воздействием далекого от совершенства бытового музицирования. В этих условиях, для формирования высоких эстетических эталонов и художественного вкуса, решающую роль играет деятельность преподавателей.

Во второй половине XX века проблема освоения семантики музыкального языка привлекла внимание специалистов в области психологии, музыкальной педагогики, музыковедов, исполнителей.

Наиболее значительными в этой области стали работы Е. Назайкинского, М. Арановского, В. Медушевского, В. Холоповой, А. Готсдинера и др.

Процесс освоения знаковой системы любого искусства во многом похож на овладение речью. В этом процессе необходимо формирование понятийного аппарата, возможно более полного первоначального опыта; накопления стилевых представлений, запаса ассоциаций, образов. Создание благоприятных условий для обучения музыкантов в ДМШ и ССУЗах может обеспечиваться комплексным подходом, где должны быть объединены задачи ряда предметов специального цикла (сольфеджио, гармония, анализ музыкальных про-