

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.072.2; 781.1

## ОСНОВЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЗНАКА (Часть 2)

*Мальцев С. М.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 219000, Россия.

В статье развиваются положения, изложенные в предыдущей работе автора (см.: «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», 2020, № 2). Уточняется понятие программности лирической музыки. Автором показано, что голос в музыке действует как персонаж. Программность рассматривается с точки зрения ситуации, в которой находится лирический герой. Анализируются различные средства, которыми может быть реализована программа музыкального произведения, в том числе: обозначение через жанр; условные знаки; звукоподражание; лейтмотив и цитата; музыкальная метафора и метонимия.

**Ключевые слова:** знак, икон, программная музыка, голос, лейтмотив, семиотический анализ, соозначение.

## FUNDAMENTALS OF THE THEORY OF MUSICAL SIGN (Part 2)

*Maltsev S. M.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., Saint Petersburg, 219000, Russian Federation.

This paper develops the statements set out in the author's previous work (see Vaganova Ballet Academy Bulletin, 2020, no. 2). The concept of programness of lyric music is clarified; it is proved that the voice in music acts as a character. Programness is considered from the point of view of the situation in which the persona is located. Various means by which the program of a musical work can be implemented are analyzed, including: designation through genre; conventional

signs; onomatopoeia; leitmotif and quotation; musical metaphor and metonymy.

**Keywords:** sign, icon, program music, voice, leitmotif, semiotic analysis, co-designation.

Как уже было сказано в первой статье на данную тему (см. предыдущий номер журнала), особое значение при распознавании симптомов эмоции имеет знание ситуации, в которой находится человек. В равной степени это касается как обыденных эмоций, так и эмоций художественных. В обыденной жизни это в пояснениях не нуждается, а в области искусства характеристика ситуации происходит обычно путем программы или ее отдельных компонентов внутри музыкального текста.

Суть программной музыки очень точно определил П. И. Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Что такое программная музыка? Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то, с нашей *широкой точки зрения*, всякая музыка есть программная. Но в *тесном смысле* под этим выражением разумеется такая симфоническая или вообще инструментальная музыка, которая иллюстрирует известный, предлагаемый публике в программе, сюжет и носит название этого сюжета... Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима... Во всяком случае, с моей точки зрения, оба рода имеют совершенно одинаковые права на существование...» [1, с. 530–531].

Близкие мысли о программности высказывал и Д. Д. Шостакович: «Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения... У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки». И далее: «Лично я отождествляю программность и содержательность» [2, с. 146].

Полностью принимая эти авторитетные суждения выдающихся композиторов, считаю нужным все-таки их дополнить более детальным анализом лирической музыки и конкретизировать тем самым понятие программности в широком смысле слова как синонима содержательности музыки.

### Голос как персонаж

Голос в эпоху барокко понимался не просто формально как одна из мелодических линий, входящих в многоголосную фактуру в качестве компонента: семантическим прообразом голоса в многоголосии был всегда *реальный голос певца* (или же хоровая партия, исполняемая в унисон), и это значение всегда явно или неявно присутствовало для музыкантов эпохи барокко уже в самом понятии голос. И. Г. Вальтер (1732) дает следующее симптоматическое определение понятия голос: «певческий голос, певческие голоса (Vose, pl. Voci [ital.] Voix [gall.])» [3, S. 640]. Совокупность мелодизированных голосов-«персонажей» образовывала многоголосную фактуру, а характер их движения формировал тот или иной тип голосоведения. При этом для музыкантов эпохи барокко выраженный семантико-семиотический смысл имели обычно и само устойчивое *число* голосов или же *изменение их количества*. Вот характерный пример: С. Шейдт в сочинении “Cantiones sacrae” часть под названием “Duo seraphim” (два серафима) начинает двухголосно, а в фрагменте на слова “et hi tres unus sunt”, где речь идет о *триединстве*, на начальные слова “et hi tres” переходит к трехголосию, а далее сразу же, для того чтобы подчеркнуть второй корень слова «*триединство*», переходит к одноголосию [4, S. 37]. Тем самым количество персонажей не только моделируется количеством голосов фактуры пьесы, но и то, и другое оказывается синхронно-точно увязано со смысловой разверткой словесного текста. Голоса полифонической фактуры для музыкантов эпохи барокко были не какими-то абстрактными линиями некой абсолютной музыки, как это стали понимать впоследствии Ганслик и его адепты, а персонажами, действующими лицами, входящими в определенные отношения друг с другом. Приведу некоторые свидетельства и факты, подтверждающие такое понимание. Согласно рассказу И. Маттезона (1739), И. Я. Фробергер однажды превосходно передал игрой на клавире некую историю с изображением лиц, присутствовавших тогда и принимавших в ней участие. Гамбургскому органисту М. Векману однажды удалось настолько выразительно сочинить и исполнить музыку на слова из 63-й главы книги Исаяи, что, по уверению одного из слушателей, Мессия в вокальном басу был изображен так ясно, как будто бы он был наяву [5, S. 130-131]. Для И. С. Баха, по свидетельству его сыновей, голоса были «как бы живыми людьми, беседующими между собой в тесном кругу. Если в общей сложности было, допустим, три голоса, то каждый из них мог на какое-то время умолкнуть, с тем чтобы послушать, что скажут другие, а затем — когда ему будет что сказать, когда и сам он сможет вставить что-то путное — вновь вступить в разговор» [6, с. 42]. В полном соответствии с баховским пониманием голоса читаем в первом кратком варианте (1708) словаря И. Г. Вальтера (зятя

И. С. Баха): «Dialogo (ital.) Dialogus, пропеваемый разговор» [7, S. 45]<sup>1</sup>. Это же понимание голоса находим и в центральном теоретическом труде И. Маттезона (1739): «Если два голоса ведут пением разговор, то музыканты называют это не дуэтом, а диалогом» [8, с. 245]. В фундаментальной энциклопедии И. Г. Цедлера (1732–1754) читаем: «Dialogus в музыке это композиция, по меньшей мере, из двух голосов или такого же количества инструментов, которые попеременно дают возможность себя слушать...» [9]. Свойственное гомофонно-гармоническому складу выделение одного из голосов в качестве *главного* (обычно сопрано) и *подчиненный* характер остальных трактовались в эпоху барокко также не просто чисто музыкально, но обычно еще и семантически — как отношения между действующими лицами-персонажами, характеризующиеся *главенством* одного и *подчиненностью* другого. М. Мерсенн (1637) пишет, что «князья и вельможи, стоящие между королем и народом, могут быть уподоблены средним голосам, расположенным между басом и дискантом. <...> Бас и самые длинные отрезки струн находятся ближе всего к покою и безмолвию, т. е. к представлению о высшей власти на земле и даже о Боге, и заключают в себе более короткие струны и верхние голоса, как Бог содержит в себе всё сущее» [8, с. 377–378.]. Г. А. Зорге (1745) развивает такое же понимание: «Гармония производит на свет дитя, это дитя — мелодия. Последняя является только королевой и правительницей, которая может держать или не держать вокруг себя своих советников, т. е. полноту остальных голосов» [10, S. 420]. И. Маттезон (1739) говорит о подчинении баса мелодии, как о подчинении слуги господину или служанки — госпоже [5, S. 186]. С другой стороны, самостоятельность голосов и свойственное полифоническому складу относительное их равноправие трактовались как *равноправие действующих лиц, персонажей*. И. Н. Форкель (1802) в биографии И. С. Баха, написанной со слов его сыновей В. Фридемана и К. Ф. Э. Бахов, отмечал: «Со всем другое дело (по сравнению с гомофонией. — С. М.), когда две мелодии так переплетаются между собой, что создается впечатление, будто мы слышим двух собеседников, принадлежащих к одному сословию и не уступающих друг другу в смысле образованности» [6, с. 28]. Показательно, что авторитетнейшие музыканты XVII и XVIII веков — М. Мерсенн, Г. А. Зорге, И. Маттезон, И. С. Бах и его сыновья К. Ф. Э. Бах, В. Ф. Бах и И. Н. Форкель, говоря о самостоятельности голосов, в сходных ситуациях и независимо друг от друга прибегли к характеристике голосов-персонажей по *сословному* признаку — самому существенному и показательному для эпохи абсолютизма. Понимание

<sup>1</sup> Не исключено, что Вальтер отталкивался в цитированном определении от близкого определения Преториуса (1618): «Слово “диалог” означает разговор, как будто один спрашивает, а другой отвечает. В музыкальном диалоге происходит переключка хоров, может быть также использован приём эха» [8, с. 162].

инструментальных голосов как персонажей свойственно и А. Гретри (1789), что видно из следующего его замечания: «Все же мотивы, поочередно повторенные гобоем и фаготом, — эти взаимные жалобы, — как мне кажется, удачны и очень чувствительны. Гобой говорит за детей, фагот — за мать, упавшую в обморок» [11, с. 223]. Как видим, музыканты барокко понимали голос всегда *образно*. Именно так понимаемые голос, голоса и голосоведение приобретают существенное значение для формирования большинства музыкально-риторических фигур, а для многих из них являются определяющим и характеризующим семантическим признаком. Если упустить из виду такое понимание, то многие фигуры предстанут сухой теоретической абстракцией, что и имеет место в ряде теоретических аналитических работ о фигурах, написанных уже в наше время.

### *О программности лирической музыки*

Барочное понимание голоса как персонажа было практически в полной мере унаследовано и музыкой последующих эпох. Встает вопрос: отображается ли в этом случае в музыке *ситуация*, в которой находится лирический герой или герои? Рассмотрим в качестве примеров для анализа любую миниатюру с лирическим высказыванием — скажем, прелюдии Шопена e-moll, h-moll, или прелюдии Скрябина op. 11 e-moll, D-dur и подобные им лирические пьесы.

Так, в прелюдии Скрябина op. 11 D-dur мы без труда распознаем два самостоятельных голоса, являющихся участниками диалога. Верхний голос размещен в диапазоне женского голоса, он двигается медленно и противопоставлен фигурационному движению нижнего голоса, размещенного в диапазоне мужского голоса. Нежные мужские «уговаривающие» виолончельные фигуры красивейшим образом оттеняют медленное движение женского голоса. Налицо лирический диалог любящей пары, имеющий свою драматургию.

В прелюдии Шопена e-moll без труда распознаются плачущий жалующийся женский голос, которому противопоставлена группа из трех сочувствующих и поочередно вздыхающих (интонемы вздохов) мужских голосов.

Лирические высказывания голосов-персонажей, которые мы без труда распознаем в подобных пьесах (по регистру голоса или голосов, по характеру интонирования и т. п.), по сути дела, **исключают** ситуации бега, погони, насилия, драки и т. п. Это означает, что характер лирических высказываний косвенно (как бы «от противного») обозначает и ситуации, в которых такие высказывания были бы возможны, т. е. ситуации одиночества, лирического объяснения, размышления, медленной прогулки и т. п. Следовательно, нельзя говорить о том, что лирическая музыка таких миниатюр вообще не отображает ситуаций, в которых такие высказывания были бы возможны: мож-

но говорить лишь о том, что лирическая музыка отображает разные ситуации по-разному — одну группу ситуаций вообще напрочь исключает, другую группу отграничивает, предлагая вероятностные возможные субъективные варианты образных интерпретаций.

Продолжая тему программности как содержательности музыки, отметим, что программа музыкального произведения может быть передана разными средствами. Кратко перечислим их, раскрывая по мере надобности.

*а) Литературная словесная программа*

Такая программа может быть более или менее полной, что в пояснениях не нуждается.

*б) Принцип обозначения через жанр*

Семантический принцип обозначения через жанр освещается во многих музыковедческих работах<sup>2</sup>: жанровые элементы музыки, будучи обычно сведены к компактному комплексу необходимых для узнавания признаков (танцевальная ритмоформула, тип фактуры, характер акцентуации и др.), оказываются в состоянии репрезентировать значительные реалии музыкального содержания: конкретную ситуацию, социально-культурную среду, в которой данная ситуация возможна и типична, и, косвенно, даже историческую эпоху (например: похоронный марш — похороны — смерть; хорал — церковь — Бог; бальный танец — бал; пасодобль — испанская коррида; сарабанда — придворный танец в Испании эпохи барокко; мазурка, в основе которой лежит куявяк, — Куявия, мазурка, в основе которой лежит мазур, — Мазовия и т. п.).

Семиотическим принципом, с помощью которого здесь передается информация, является принцип метонимической смежности. Музыкальный жанр в таких случаях рассматривается как компонент некоторого более крупного целого — как часть типовой внемusical ситуации со всеми ее типовыми реальными аксессуарами. Тем самым признаки жанра представляют в музыке ситуацию, в которой находится человек, во-первых, по принципу смежности, а во-вторых — метонимически, как часть представляет целое (синекдоха). Это имеет место не только в случаях применения бытовых музыкальных жанров, но и в случаях тонкого моделирования в музыке распространенных в определенной социальной среде песенно-декламационных интонаций, как, например, в случае преднамеренного использования блатной одесской или тюремной лирики (ср. фильм «Мы из джаза» К. Шахназарова, Мосфильм, 1983).

Характер связи жанрового знака с его денотатом, предполагающий обычно «соприсутствие» своего денотативно-ситуационного контекста, является

---

<sup>2</sup> См., например: [12; 13; 14; 15; 16; 17; 18] и др.

признаком индекса<sup>3</sup>. Вместе с тем связь жанрового знака с типовой ситуацией основана на привычной для всех в данном социуме конвенциональной ситуации<sup>4</sup>, что позволяет нам видеть в жанровом знаке одновременно и черты условного знака. Отсюда семантика жанрового знака предполагает единство противоположностей условного и индексного принципов обозначения и является своего рода «игрой» одного и другого аспектов связи.

Сущность такой классификации жанрового знака не ограничивается сказанным. Как верно замечает Б. М. Гаспаров, «...метонимический эффект в музыке никогда не выступает изолированно: он сочетается и коррелируется с некоторыми иконическими моментами» [19, с. 132]. Это в принципе верно, хотя и сформулировано, с моей точки зрения, недостаточно определенно. Усиливая эту мысль, можно сказать, что всякий жанровый знак, будучи выразительным *безотносительно* к ситуативному контексту, к которому он отсылает, *всегда* существует на иконической основе, поскольку он *всегда* моделирует (изображает, воспроизводит в подобной форме) интонацией и ритмом те или иные симптомы человеческих эмоций. Тем самым жанровый знак, будучи иконом (в силу непосредственной ритмоинтонационной выразительности), одновременно является еще и индексом (в силу отсылки к типовой ситуации). Можно сформулировать это диалектично и еще более точно: жанровый знак является иконом постольку, поскольку жанровые признаки трактованы в нем индивидуально, своеобразно, единично; индексом же знак является в той мере, в какой он несет на себе жанровые признаки как норматив, как типовую общность. Таким образом, иконический принцип музыкального знака всегда оказывается более всеобщим и фундаментальным принципом музыкальной семантики, нежели принцип жанрового индекса: ритмоинтонация всегда является *основой любого жанра*, тогда как жанровый слой значений представляет собою своего рода как бы необязательную «надстройку» над иконом. Но сам жанр как индекс приобретает еще один семантический слой значений в дополнение к тем, которые имеет (или имел бы) икон: если икон был трехсложен, был *метаметазнаком*, то жанр как индекс становится уже четырехсложным, *метаметаметазнаком*.

#### в) Условные знаки, криптограммы

К наиболее «чистым» примерам условного знака в западноевропейской музыке относятся:

– круг в мензуральной нотации, обозначающий *tempus perfectus* как знак божественного триединства;

<sup>3</sup> См. аналогичную точку зрения: [19, с. 132].

<sup>4</sup> На это указывает, в частности, Ф. Генрих: [20, S. 82].

- изображение дня и ночи с помощью белых и черных нот, соответственно;
- нотная запись пьесы в форме сердца<sup>5</sup>;
- так называемая музыка для глаз: темы, графическое изображение которых на нотном стане похоже на крест (например, тема фуги *cis-moll* и *gis-moll* из 1-го тома ХТК И. С. Баха, его же тема на слова “Kreuzige” в «Страстях по Иоанну», тема на слова “Kyrie eleison” в первом хоре мессы *h-moll* и т. п.);
- разнообразная числовая символика, например, числовой алфавит (А = 1, В = 2, С = 3 и т. д.), так что, например ВАСН = 14. 14 звуков имеет первая строфа мелодии в хорале И. С. Баха «Перед троном твоим стою, Господи» (“Vor deinen Thron tret` ich hiermit...”) BWV 668 (41 звук = J. S. ВАСН содержит вся мелодия). 158 звуков JOHANN SEBASTIAN ВАСН содержит мелодия хорала “Wenn wir höchsten Noten sein” BWV 841 и т. п. В христианском учении число 12 ассоциируется с двенадцатью апостолами и символизирует церковь. 12 хоралов содержится в «Страстях по Матфею» И. С. Баха. Число 15 символизирует церковь и Святую троицу. 15 хоралов содержится в «Страстях по Иоанну». Сюда же нужно отнести музыкальные криптограммы, обозначение слов через буквенные названия звуков (темы ВАСН у самого Баха, затем у многих композиторов, DСНН — Д. Шостакович в его Восьмом квартете и в Десятой симфонии, АВЕГГ в одноименных вариациях Шумана, «Сфинксы» в его Карнавале и т. п.)<sup>6</sup>.

Мы осознаем, правда, что многие из приведенных примеров несут на себе черты не простого условного знака, а символа (различие между этими типами знаков было определено выше) с характерной именно для последнего несоразмерностью компактного означающего и огромной емкости означаемого (ср., напр., тему «креста» — христианство; число 12 — церковь). Однако здесь есть тонкость: во всех этих примерах символ является **внешним** по отношению к музыке конструктом; он заимствуется из внемузыкальной сферы как **уже сформировавшееся явление** и самым примитивным образом а posteriori обозначается с помощью тех или иных музыкальных реалий, связь с которыми у него носит совершенно условный и произвольный характер. Как отмечает Ю. М. Лотман, это является отличительным свойством всякого символа, который обычно «...существует до данного текста и вне зависимости от него» [23, с. 14]. Иными словами, здесь имеет место двуслойное обозначение, то есть метазнак: «готовый», сформированный уже и сам по себе сложный (это важно!) внемузыкальный символ служит планом содержания примитивно устроенного условного знака, планом выражения

<sup>5</sup> См.: [21, S. 482].

<sup>6</sup> Примеры применения числового алфавита частично заимствованы из статьи Г. Эггебрехта [22].

которого является та или иная музыкальная или околomuзыкальная реалия (конфигурация нотного письма, количество звуков, тактов, частей и т. п.).

К иным примерам условных знаков в музыке нужно отнести широко распространенное и канонизированное в западноевропейской музыке обозначение пространственного перемещения вверх с помощью звуковвысоты и, соответственно, вниз с помощью понижения. Такое обозначение в течение сотен лет внедрялось в западноевропейскую музыкальную практику через широкое использование изобразительных риторических фигур, и прежде всего — фигуры *anabasis* (восхождение), для которой типично мелодическое движение вверх, и *catabasis* (нисхождение), для которой типично мелодическое движение вниз. Ярким примером последовательного применения этих двух риторических фигур может послужить заглавный хор кантаты И. С. Баха № 47 [24; 25, с. 362-363]. Но Бах был далеко не первым, кто применил это. Огромное количество таких фигур содержится в добаховском русском партесном барочном концерте (В. Титов, Н. Дилецкий и др.) (см.: [26]). Несмотря на то, что такая ассоциация основана на некоторых иконических предпосылках [14, с. 166-168], все же доля условности здесь слишком велика. С условностью обозначения пространственного перемещения с помощью музыкальной звуковвысоты тесно связана еще и ассоциация некоторых абстрактных концепций, тем или иным образом связанных в нашем представлении с высоким или низким, с звуковвысотным движением музыкальной ткани вниз или вверх, например: небо и земля, Бог и дьявол, вознесение и смерть и т. п. [13, р. 561].

Примером условного знака нужно, по-видимому, считать так называемую «символику тональности»: известную классификацию тональностей по связи с присущим им образным смыслом у И. Маттезона [27], тональную символику Малера [28, с. 267-268], Римского-Корсакова, Скрябина и т. д. С одной стороны, как будто бы, это не «чистый» условный знак, так как обозначение определенных аффектов в некоторой степени мотивировано музыкально-выразительными свойствами тональности и совокупностью всех пьес, написанных и исполняемых в данной тональности. Но, с другой стороны, такая мотивация у разных композиторов сильно различается и, будучи композиторски-субъективной, приобретает произвольный характер. К тому же, как известно, абсолютная высота звука *ля* первой октавы исторически с течением времени сильно менялась.

### г) Звукоподражание

Иконический знаковый смысл звукоподражания или, как это принято называть в немецкоязычных работах, «музыкальной живописи» [29], очевиден. Однако, в отличие от обычного музыкального икона, простое звукоподражание имеет **однослойный** денотат: реальные шумы или звуки окружающего

мира. Семиотическая структура его такова:

1. Внешняя звуковая форма звукоподражания музыкальными ритмоинтонационными или шумовыми средствами.

2. Явление реальной действительности (или предмет, процесс и т. п.), выступающее как денотат звукоподражания. Здесь, как правило, нет промежуточной отсылки к симптомам эмоции.

Можно выделить, по меньшей мере, четыре группы явлений, которые могут служить объектами звукоподражания.

1. Изображение музыкальными средствами пространственных характеристик места сюжетного действия путем воспроизведения эффекта гулкости помещения. Это достигается обычно с помощью имитации в гармоническом голосоведении некоторых характерных обертонов: октавы, квинты через октаву, терции через две октавы [14, с. 136-137]. Музыкальными примерами здесь могут служить многие симфонические партитуры Брамса, фактуры его фортепианных концертов, имитирующие его оркестровку; третья и последняя вариации из третьей части бетховенской сонаты № 30, финал сонаты № 32, речитативы (исполняемые на одной педали!) в первой части его же сонаты № 17, Прелюд, хорал и fuga Франка, Фантазия-экспромт, прелюдия *fis-moll*, этюды *op. 10* № 1, *op. 25* № 1 и № 12 Шопена, этюд Листа *Des-dur* и его же соната «После прочтения Данте» и многое другое.

2. Изображение явлений природы, например, раскатов грома в третьем разделе медленной части Фантастической симфонии Берлиоза. Семантика других известных примеров грозы (скажем, во «Временах года» Вивальди, в симфонии № 6 Бетховена, в последней песне из «Песен об умирающих детях» Малера и т. п.) намного сложнее. Здесь семантика выходит за рамки простого звукоподражания и должна рассматриваться в разделе о музыкальной метафоре. Строгий же отбор примеров именно к данному разделу статьи должен был бы удовлетворять одному требованию: это изображение должно быть *натуралистичным*.

3. Изображение криков и шумов, производимых животными. Таковы многочисленные примеры воспроизведения в музыке птичьего пения («Курица» Рамо, «Кукушка» Дакена, «Сказки венского леса» И. Штрауса, пьесы Мессиана из его «Каталога птиц» и т. п.); подражание различным животным в сонате Бибера для органа и скрипки; изображение шмеля в известной пьесе Римского-Корсакова; натуралистическая передача цоканья копыт лошади в песне Л. Книппера «Полюшко-поле» (однако не в «Лесном царе» Шуберта, где скачка лошади уподобляется горячечному пульсу персонажей, — это уже пример музыкальной метафоры!). Впрочем, звукоподражание крикам животных может иметь и более сложный семиозис, поскольку животные, как известно, тоже способны испытывать эмоции и вокализацией информировать

друг друга о своем эмоциональном состоянии [30].

4. Объекты человеческого быта, окружения. Сюда нужно отнести многочисленные примеры воспроизведения звучания рога и фанфар («Волшебный стрелок» Вебера, «Мейстерзингеры» Вагнера, «Дон Жуан» Р. Штрауса, финал сонаты № 26 Бетховена и т. п.), движения поезда («Огни в степи» Уствольской, финал сонаты Прокофьева для флейты и фортепиано и др.), жужжащего веретена («Маргарита за прялкой» Шуберта), скрипящей двери и боя часов (романсы Рахманинова «Отрывок из Мюссе» и «Сон» ор. 38), синкопированных ударов оружия (увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковского, скерцо из сонаты b-moll Шопена), многочисленные примеры воспроизведения колокольного звона в музыке разных авторов, начиная от Шуберта («Молодая монахиня»), Франка (финал скрипичной сонаты), Мусоргского («Богатырские ворота») и заканчивая Рахманиновым и Свиридовым, в музыке которых тому примеров просто не счесть. Однако использование в опере «Борис Годунов» самого колокольного звона с помощью настоящих церковных колоколов, набор которых имеется в некоторых оперных театрах, здесь стоит особняком и наиболее соответствует идее звукоподражания.

Из приведенного перечня видно, что звукоподражание, будучи иконом, может одновременно выполнять важную роль в обозначении места действия музыкальной драмы и передавать тем самым скрытую программу. Это позволяет говорить не только об иконичности звукоподражания, но и о его метонимичности (индексности) по отношению к ситуации, которую оно обозначает. Воспроизведение в музыке боя часов, являясь звукоподражанием, может приобретать и другие дополнительные смыслы в контексте произведения: скажем, обозначения времени действия (например, 12 ударов — полночь). Подобного рода примеры находим в коде пьесы «Октябрь» из «Времен года» Чайковского: такты 8–2, считая от конца, где 12 аккордов (чередование субдоминанты-тоники) могут обозначать место и время действия и объяснения между героиней и героем; 12 аккордов боя часов с повторением ноты ля бемоль малой октавы с перегармонизацией всех повторов в романсе Рахманинова «Сон» ор. 38, такты 7-18, где звукоподражание курантам приобретает еще один дополнительный смысл: по мере засыпания бой курантов в сознании героини постепенно превращается в колокольный звон (другое звукоподражание), создавая картину Руси с высоты птичьего полета<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Эту образную картину я попытался воплотить в изготовленном мною видеоклипе на этот романс. См.: Пять видеоклипов на романсы Рахманинов. Солистка М. Грицкова, партия фортепиано, сценарий и телережиссура С. Мальцева. СПб., 2015.

е) *Лейтмотив и цитата как музыкальные символы*

Если примеры условных знаков в музыке сравнительно просты для классификационного анализа, то семиотический анализ музыкальных символов сопряжен с несравненно большими трудностями.

Обратимся сначала к *лейтмотиву*. Под лейтмотивом обычно понимают определенное музыкально-тематическое образование, которое в программной или связанной со словом музыке соподчинено определенному поэтическому моменту (абстрактной идее, вещи, персонажу и др.) или моменту оперного действия и появляется в музыке тогда, когда наступает соответствующий драматико-поэтический момент. Лейтмотив может прямо указывать на происходящее (например, возвещать о вошедшем персонаже), либо привлекаться для косвенного комментария, служа «предчувствием» или «воспоминанием» для слушателя-зрителя, воспринимающего оперное действие [31]. Свойства лейтмотива выступают более рельефно при его сопоставлении с музыкальной темой. С. Фейнберг пишет: «...теме присуще чисто музыкальное развитие, лейтмотиву же свойственно постоянство начертания. Тема, развиваясь, внутренне остается верна самой себе; лейтмотив, сохраняя внешний узор, меняет свою внутреннюю сущность. Тема — живой организм; лейтмотив — символ. Тема изменяется, разрастается или дробится, подчиняясь развитию музыкальной формы; лейтмотив, сохраняя свой контур, вносит в музыку сюжетную последовательность. Тема живет в формообразующем пространстве; лейтмотив внедряет в музыкальную форму повествовательное время. Тема архитектурна — лейтмотив программна. Тема звучит — лейтмотив рассказывает» [32, с. 462]<sup>8</sup>.

Проанализируем семантику лейтмотива. Она многокомпонентна, складывается путем последовательного наложения нескольких слоев значений. Можно различить следующие ее составляющие: **г** (relation, лат.) — отношение, значение, присущее лейтмотиву имманентно в силу его чисто музыкальных свойств как ритмоинтонационного икона. Это значение служит для композитора мотивацией прикрепления лейтмотива к тому или другому немusическому объекту драматургического действия; **г (х)** — значение, которое лейтмотив приобретает в силу его прикрепления к немusическому объекту **х**. Это значение осознается слушателем-зрителем не сразу, а по мере повторяемости лейтмотива и одновременного появления связанного с ним немusического объекта в разных ситуационных контекстах **А, В, С...** — **г (х) А, г (х) В, г (х) С...** Это — дополнительная **значимость**, приобретаемая лейтмотивом в контекстах **А, В, С...** к своему имманентному значению как икона. По мере приобретения лейтмотивом этой дополнитель-

<sup>8</sup> Аналогичную точку зрения высказывает Л. Гаккель [33].

ной значимости в сознании слушателя постепенно образуется ассоциативная связь между **г** и **х**; постепенно все полнее осознается значение **г (х)**, и лейтмотив в результате приобретает итоговое значение **символа R (х)** как «исполненного предчувствий воспоминания» (Вагнер). Наш анализ показывает, что лейтмотив имеет оба важнейших признака для того, чтобы квалифицировать его не как условный знак, как, например, это делает Л. Сабанеев [34, с. 41], а как символ, как это делает Е. Шенк [35], а именно: 1) музыкально-имманентная (иконическая) мотивация «**г**» связи лейтмотива с обозначаемым объектом — «**г (х)**»; 2) несоразмерность компактного плана выражения лейтмотива — «**г**» и объемного плана содержания — «**R (х)**».

Как известно, лейтмотивная техника сформировалась в музыке, связанной с текстом (оперы Вагнера и его последователей), хотя уже и в «Фиделио» Бетховена обнаруживается достаточно развитая система лейтмотивов-символов. В дальнейшем эта техника переносится, претерпевая определенные изменения, и на бестекстовую музыку с явной или скрытой программой (сонаты Скрябина, симфонические поэмы Р. Штрауса и др.). Реализуя идею отображения собственной системы абстрактных понятий в музыке, Скрябин в последнем периоде своего творчества (от Пятой сонаты и «Поэмы экстаза») широко пользуется принципом ведущих мотивов «томления», «полета», «воли», «самоутверждения», «возникших творений», «тревоги» и т. п. Сходство их с вагнеровскими лейтмотивами в том, что они являются лаконичными, не столько развивающимися мотивно-интонационно, сколько утверждающими себя путем повтора. В результате они становятся чрезвычайно емкими в смысловом отношении с ярко выраженным несоответствием компактного плана выражения и чрезвычайно значительного плана содержания; при этом связь с абстрактной идеей, которую они призваны обозначить, является не произвольной, а мотивированной имманентными (иконическими) свойствами музыки. Перед нами, несомненно, пример музыкального символа. Иную, не семиотическую трактовку скрябинских тем как символов дают Л. Данилевич [36, с. 273–275] и Н. Котлер [37], усматривающие в них тайные намеки, зовы, знаменующие связь с ирреальным<sup>9</sup>. Такая трактовка, стилистически вполне уместная в сфере мистической образности Скрябина, смыкается с мистической трактовкой символа в работе Г. Орлова [38, с. 333–341], где эта мистическая трактовка абсолютизируется, экстраполируется и признается свойственной вообще любой музыке. Но от такого понимания мы уже отграничились выше. Сопоставимые примеры музыкального символа можно найти и в сонате Листа *h-moll*. В данном контексте в сонате Листа может идти речь о сим-

<sup>9</sup> Сама по себе эта трактовка, видимо, правомерна, но прямого отношения к нашей теме она не имеет.

волической роли монотематизма: темы света и возвышенных образов и темы зла, обладая интонационным единством, символизируют философский принцип единства Добра и Зла как проявления закона единства и борьбы противоположностей. Сопоставимые примеры можно найти и в симфониях Малера: здесь могла бы идти речь о символике коротких мотивов в Шестой симфонии, персонифицирующих драматические принципы *pro et contra* (см. об этом: [28, с. 202]).

Иным примером подлинно музыкального символа в музыке может служить музыкальная *цитата*. С. Лисса различает цитаты-символы, цитаты-знаки и цитаты, стоящие на границе символа и знака [39, S. 368-369; 40, S. 68]<sup>10</sup>. Исследуя эстетическую функцию цитаты, Лисса указывает, что для того, чтобы слушатель мог воспринимать цитату как таковую, ему необходимо проделать следующий ряд интеллектуальных операций: 1) установить происхождение цитаты; 2) интерпретировать роль цитаты в контексте нового произведения; 3) вторично интерпретировать и переосмыслить ее связи с первоначальным ее значением в произведении, откуда ее заимствовали. И поскольку цитата представляет собой произведение, откуда она заимствована, по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого) она приобретает в новом контексте новую, более объемную значимость, аккумулируя в себе образный смысл уже целого произведения, откуда она взята.

Проанализируем семиотические свойства цитаты.

Семантика цитаты многокомпонентна, она складывается из нескольких слоев значений и в этом отношении напоминает лейтмотив, на что указывает, в частности, М. Г. Арановский [44, с. 68]. В семантике цитаты можно различить следующие составляющие: **г** — значение, присущее цитате как икону имманентно вне контекста в силу чисто музыкальных свойств; **г (х)** — значимость цитаты как фазы драматургического развития произведения **х**, откуда она взята; **г (А)**, **г (В)**, **г (С)** — постепенно приобретаемая значимость цитаты как фазы развития произведений **А**, **В**, **С**... Наконец, **Р (х)** — итоговое значение цитаты как символа образного смысла (а иногда и стиля, эпохи) произведения **х**. Анализ показывает, что семантическая структура цитаты действительно во многом сходна с семантической структурой лейтмотива. Однако есть и различия, которые становятся особенно заметными при сопоставлении различных случаев цитирования. В случаях, когда цитируется произведение другого стиля и далеко отстоящей исторической эпохи, емкость итогового значения **Р (х)** у цитаты возрастает, так как цитата является ре-

<sup>10</sup> Трактовку цитаты как символа находим в работах: [41, S. 118; 42, с. 103; 43, с. 152]. Оригинальную и заслуживающую отдельного рассмотрения концепцию семиотических свойств музыкальной цитаты находим в работе [44].

презентантом не только конкретного произведения и его идейно-образного единства, но и иного стиля, и, шире, — эпохи. Именно такой случай представляет собою пример цитирования «Лунной сонаты» Бетховена в Сонате для альты и фортепиано Шостаковича. В этом случае цитата аккумулирует многослойный смысловой пласт, и несоответствие между компактностью ее плана выражения и значимостью подразумеваемого смысла становится особенно заметным. Цитата становится символом. В других случаях, в особенности при автоцитировании, итоговое звучание цитаты **R (x)** не является столь емким, поскольку цитата применена в контексте того же стиля, и сам композитор, используя материал повторно, обычно не придает ему особенного значения в новом контексте (например, цитирование вступления к «Бабочкам» в «Карнавале» Шумана, трехкратное возвращение Бетховена к своей юношеской песне «*Wer, wer ist der freie Mann*» в балете «Творения Прометея», в Вариациях для фортепиано ор. 35 и в финале «Героической» симфонии). В этом случае свойства символа в цитате выражены слабо. Так же слабо они выражены в случаях, когда цитата служит знаком для определения некоторых программных моментов произведения (например, в увертюре Чайковского «1812 год», фрагментах из французского и русского гимнов: «Марсельезы» и «Боже, Царя храни!»). Слабо выражена функция символа в барочном кводлибете, где юмористически объединяются популярные в свое время мелодии хоралов и песен.

Иным, более сложным примером, является цитирование лейтмотива (так, например, аккорд из «Тристана и Изольды» как символ любовного томления многократно встречается в «Мейстерзингерах» у самого Вагнера, в Пятнадцатой симфонии Шостаковича и др.)<sup>11</sup>. В таких случаях признаки символа носят особенно выраженный характер, ибо свойства лейтмотива накладываются на аналогичные свойства цитаты. Сходный случай — цитирование широко известного сочинения, самого по себе являющегося символом каких-то событий, например, широко известной песни «Священная война» А. В. Александрова<sup>12</sup>. Примером тому может служить и вся третья часть Первой симфонии Малера. Как известно, импульсом к созданию этого произведения послужила распространенная в Германии в конце прошлого века детская лубочная картинка «Похороны охотника», на которой изображались похороны kota мышами. В музыке этой части Малеру удалось с необыкновенной силой воплотить образы притворства, иронии, издевки, пародии на чувство, в результате чего вся часть приобрела черты многозначительного и емкого символа

<sup>11</sup> Примеры частично заимствованы из статьи С. Лиссы [39].

<sup>12</sup> Способность музыкального произведения как целого быть символом определенных событий анализирует, в частности, Е. В. Назайкинский [14, с. 279].

жизни, лишенной всяких иллюзий<sup>13</sup>. Иной широко известный пример такого рода — первая часть Седьмой симфонии Шостаковича, разработка которой рисует жутко зловещий образ фашизма (тоталитаризма), возвышающийся до грандиозного символа Зла.

В таких случаях свойства цитаты как символа выступают особенно выпукло (например: многочисленные цитаты “Dies irae” у Берлиоза, Листа, Рахманинова как символ смерти; цитата танца “Grossvater” в «Бабочках» Шумана как символ филистерства; цитата “Militärslied” в Седьмой симфонии Малера как символ отжившего уклада; цитата хораля Лютера “Ein feste Burg” в хоральной кантате Баха BWV 80 как символ Реформации и т. п.) [39, S. 368–369]. Надо заметить, что в предложенном С. Лиссой анализе эстетических функций цитат момент наложения символических свойств заимствованного материала вне отношения к цитированию (например, лейтмотива) и символические свойства цитаты как таковой предстают нерасчлененно, отчего страдает систематика примеров.

#### *ж) Метафора и метонимия в музыке*

Обратимся к одному из самых ярких романтических примеров музыкальной метафоры — «вою ветра над могилами» (Антон Рубинштейн) в финале сонаты Шопена b-moll (аналогичные примеры — завывание метели в листовском этюде того же названия или в его же сонате «После прочтения Данте»). Конечно же, здесь звукоподражание налицо: важно то, что ветер стонет, плачет, шепчет, убаюкивает, молит, ворчит, уговаривает... Но мы слышим не просто изображение порывов ветра иконическими музыкальными знаками: ветер **антропоморфизируется**. Тем самым мы наблюдаем в музыке характерную для литературной метафоры<sup>14</sup> или метафоры в живописи<sup>15</sup> смысловую двуплановость. Говоря семиотическим языком, у музыкального икона наличествуют одновременно два соположенных в одной и той же семантической плоскости и совершенно равнозначных денотата, принадлежащих, как это обычно и бывает в метафоре, к двум разным сферам действительности (вокализация человека и явление природы), но имеющих между собой ряд реальных общих свойств (tertium comparationis: сходство звуков, производимых ветром, с вокализацией плачущего человека). Описанные случаи музыкальной метафоры, по сути дела, объединяют воспроизведения симптомов эмоции человека со звукоподражанием, делая семантику таких музыкальных

<sup>13</sup> См. замечательный анализ этого произведения в книге И. Барсовой: [28, с. 59–65].

<sup>14</sup> О семантике лингвистической и поэтической метафоры см.: [45, с. 274–281; 46; 47, с. 48–50].

<sup>15</sup> О семантике метафоры в живописи см.: [14, с. 80–183; 48, с. 122–123].

иконов более емкой и многомерной. Смысловая дуплановость, одновременное сопоставление двух ассоциативно-смысловых рядов, двух денотатов, их уподобление друг другу являются здесь специфической чертой образности.

Музыкальные метафоры — явление, достаточно часто встречающееся в музыке. В качестве примеров назовем изображения грозы в Шестой симфонии Бетховена, в скерцо № 2 Шопена, в его же прелюдии d-moll и ноктюрне c-moll, в песне «Молодая монахиня» Шуберта, последней песне из «Песен об умерших детях» Малера, романсе «Буря» Рахманинова и многих других; изображение эха, трактуемое как одухотворенный «ответ» природы на раздумья героя (начало третьей части Девятой симфонии Бетховена, этюд f-moll op. 10 № 9 Шопена, хоральное эхо в его же экспромте Fis-dur, хоральный эпизод скерцо № 3; побочная партия первой части фортепианного концерта Грига); «стоны» ветра в романсе Рахманинова «Уж ты нива моя» op. 4 № 5 (т. 24–32) и в его же этюде-картине es-moll op. 39 № 5; «плачущее» море в романсе «Она, как полдень, хороша» op. 14 № 9 или же дыхание моря в романсе «Ветер перелетный» и во второй части Второго фортепианного концерта; ласковые волны в Баркароле Шопена и его же ноктюрне e-moll, а также в романсе Римского-Корсакова «Редет облаков летучая гряда»; бушующее море в «Шехеразаде», радостное бурление ручьев в рахманиновских «Весенних водах» или утешающее журчание ручья в песне «Куда?» Шуберта; «стоны» и «нытье» двери в рахманиновском «Отрывке из Мюссе» и изображение галопа лошади и одновременно горячего пульса больного ребенка и взволнованного отца в «Лесном царе» Шуберта и т. п. Этот ряд легко продолжить.

Принцип *метонимической смежности* играет в музыкальной семантике не меньшую роль, чем метафоричность. Он обнимает целый ряд различных явлений. Во-первых, как уже было показано, на этом принципе основано действие жанровых знаков-индексов. Во-вторых, всякий музыкальный икон отсылает к симптому (индексу) эмоции, следовательно, и здесь скрыт принцип метонимической смежности (эмоция-симптом). Но и это еще не все. Музыкальный икон воспроизводит не весь комплекс симптомов эмоции человека, а только доступную воспроизведению музыкальными средствами слышимую их часть. Мы строим в своем восприятии гипотезу о целом (то есть воображаем целое) на основании этой слышимой части, и здесь также имеет место скрытая метонимия-индекс или, точнее, синекдоха. Аналогична и картина семантики всякого звукоподражания: оно, являясь иконом, всегда косвенно отсылает к типовой ситуации, частью которой является (пение птиц – лесная прогулка, свирель пастуха – сельская идиллия, цокот копыт – скачка лошади, стук колес поезда – поездка и т. п.), и по звуковой части этой типовой ситуации мы мысленно воссоздаем в воображении полную ее картину. Сле-

довательно, и в этом случае имеет место индекс-метонимия (синекдоха). Развивая эту мысль, можно также отметить, что всякая музыкальная метафора, вычлняя лишь частичное сходство двух денотатов и воспроизводя сходство по иконическому принципу, также может быть рассмотрена как «сцепление» двух метонимий.

Огромна роль метонимии в драматургии музыкального развития. Так, любая тема-цитата, являясь символом, как было показано выше, отсылает к произведению, откуда она взята, по принципу синекдохи, т. е. как часть представляет целое. Мало того, метонимично любое частичное проведение темы в разработках сонатного Allegro, поскольку каждое такое проведение отсылает к теме как к относительно законченному единству (как к иконическому знаку-коннотатору), прозвучавшему в экспозиции. Ну и, конечно же, метонимично любое цитирование чисто инструментальными средствами музыки с текстом, ибо инструментальная цитата в этом случае является частью целого (текст + музыка) и отсылает либо к этому целому, либо просто к словам, открывая, тем самым, возможности эзопова высказывания (вспомним, например, цитаты из революционных песен в Одиннадцатой симфонии или в Восьмом квартете Шостаковича, вскрывающие программный замысел).

Таким образом, построение музыкальной семантики никак не может быть сведено в каждом конкретном случае только лишь к одному какому-нибудь знаковому типу или принципу: на деле различные знаки и принципы отсылки сложно переплетаются и взаимодействуют, порождая все более и более усложняющийся метазнаковый или метаметазнаковый смысл.

#### *Соозначение музыкальных знаков: значение и значимость*

Музыкальный икон функционирует не только на элементарном уровне (интонация, субмотив, мотив, ритмоформула, фраза), но и на более высоком уровне, по-разному сочетаясь с другими иконами и отсылая либо к общему десигнату (денотату), как, например, в многоголосных фактурах гомофонно-гармонического склада, либо к разным денотатам, оттеняя их характеристики через противопоставление, — контрастная полифония. Возможны и сочетания обоих принципов — контрастное полифоническое сопоставление двух или более многоголосных фактурных комплексов. Если говорить о горизонтали, то интонации и мотивы объединяются во фразы, предложения, периоды и т. д., и эти более крупные структурные образования приобретают единое совокупное значение. Имея это в виду, можно говорить не только о простом обозначении с помощью музыкальных знаков на элементарном уровне, т. е. о денотации, но и о *соозначении* элементарных музыкальных знаков на более высоких иерархических уровнях музыкальной структуры — *коннотации*, подобно тому, как можно говорить о соозначении (коннотации) слов или фраз

вербального языка в художественной литературе<sup>16</sup>. Крупные соозначающие знаки существуют и воспринимаются как нерасчленяемое (без потери для смысла) соединение знаков мелких, которые несут информацию не только «по вертикали», т. е. о денотате (в данном случае — о симптомах эмоции и самой эмоции на элементарном уровне), но и «по горизонтали», т. е. о своей *значимости* в сопоставлении с соседствующими мелкими знаками. Эффект такого суммарного воздействия хорошо известен каждому музыканту. В таких случаях принято говорить о масштабности композиторского замысла и соответствующего ему исполнения, о «крупной» игре, о построении кульминаций в архитектонике формы, о длинных отходах от кульминаций, о смысловых арках между кульминациями и т. п.

Важнейшим видом соозначающего иконического знака в музыке является музыкальная *тема*. Одним из характерных признаков ее считается относительная законченность, целостность. В семантическом отношении эти признаки темы можно определить как несводимость ее общего образного значения к сумме значений составляющих ее ритмоинтонаций элементарного уровня (субмотивов, мотивов, фраз). Если значениями составляющих тему иконов элементарного уровня (ритмоинтонаций, субмотивов, мотивов) являются те или иные отдельные симптомы человеческих эмоций (интонымы горя, радости и т. п.), то значением темы как целостного соозначающего икона (коннотатора) является уже нечто качественно иное — образ, живой звуковой «портрет» персонажа, героя музыкальной драмы. С особой наглядностью это можно видеть на примере главной партии первой части сонаты Шопена b-moll, состоящей из расчлененных дыханиями интонаций плача, мольбы или жалобы, которые по мере развертывания темы рисуют образ страдающей и молящей о пощаде или о сострадании женщины. Напомню слова Малера: «...то, о чем говорит музыка, — это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, страдающий)» (цит. по: [28, с. 20]). Имея это в виду, можно сказать, что содержание музыки не сводится к прямой атомарной передаче тех или иных отдельных симптомов человеческой эмоции (скажем, последовательности речевых интоном грусти или радости или последовательности ритма возбужденных или, наоборот, спокойных движений)<sup>17</sup>, а имеет более глубокий обобщающий содержательный пласт — развертывающийся во времени художественный образ «человека чувствующего и страдающего» (Малер). И именно этим глубинным пластом

<sup>16</sup> Подробнее о понятии коннотации в лингвистике см.: [49, с. 368–379; 50, с. 157–160]. Структуралистский взгляд на коннотацию в музыке в аспекте концепции Л. Ельмслева, который здесь не затрагивается, изложен в моей статье [51].

<sup>17</sup> Как в главной партии первой части сонаты b-moll Шопена.

своего содержания музыка соприкасается с другими искусствами, имеющими, при всем очевидном различии их материала, сопоставимые семантические структуры. И именно эта сторона музыкального содержания в определенной степени поддается «переводу» на языки других искусств, будучи выражена там выразительными средствами, имеющими иную специфику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1: 1876-1878 / ред. И примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М.; Л.: Academia, 1934. xxvii, 643 с.
2. Шостакович Д. О времени и о себе: 1926–1975 / сост. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1980. 375 с.
3. Walter J. G. Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig: Deer, 1732. 659 S.
4. Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg: Tritsch, 1941. 173 S.
5. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28, 484 S.
6. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. А. Ерохина; коммент. и послесловие Н. А. Копчевского. М.: Музыка, 1987. 111 с.
7. Walther J. G. Praecepta der musikalischen Composition (1708) / Herausgegeben von P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
9. Dialogus // Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste / Hrsg. J. H. Zedler. Bd. 1-64. Leipzig-Halle: J. H. Zedler, 1732–1754. Bd. 7. S. 394.
10. Sorge G. A. Vorgemach der musikalischen Komposition. In 3 Teile. Lobenstein, 1745–1747. 432 S. + Tabs.
11. Гретри А. Мемуары или очерки о музыке. Т 1. / пер., вступит. ст. и коммент. В. Грачева. М.–Л.: Музгиз, 1939. 264 с.
12. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л.–М.: Музгиз, 1947. 164 с.
13. Lippmann E. A. Symbolism in Music // The Musical Quarterly. 1953. Vol. 39. No. 4, Oct. P. 554-575.
14. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
15. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. М.: Музыка, 1970. 192 с.
16. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.

17. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
18. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
19. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 411. Труды по знаковым системам VIII. Тарту: ТГУ, 1977. С. 120-137.
20. Heinrich Fr. Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 8. Jahrg., 1925, Nov. S. 66–92.
21. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1970. 528 S.
22. Eggebrecht H. H. Symbol // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 921-923.
23. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры: сб. ст. / ред. Ю. М. Лотман. Труды по знаковым системам. 21. Тарту: ТГУ, 1987. С. 10–21.
24. Eggebrecht H. H. Figuren, musikalisch-rhetorische // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 286–288.
25. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1975. С. 345–378.
26. Герасимова-Персидская Н. А. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
27. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: B. Schiller, 1713. 349 S.
28. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
29. Eggebrecht H. H. Tonmalerei // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 968–969.
30. Выражение эмоций у человека и животных // Дарвин Ч. Сочинения. Т 5. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. С. 659–922.
31. Brinkmann R. Leitmotiv // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 512–513.
32. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.
33. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.–М.: Сов. композитор. Ленингр. отд., 1976. 296 с.
34. Сабанеев Л. Л. Ритм // Мелос: книги о музыке. Кн.1 /под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. СПб.: [б. изд.], 1917. С. 35–72.
35. Schenk E. Zur musikalischen Rhetorik des «Fidelio» // Colloquium Music and Word. Brno, 1973. S. 239–242.
36. Данилевич Л. В. От Третьей симфонии к «Прометею» // А. Н. Скрябин : сб. ст.: к столетию со дня рождения (1872–1972). М.: Сов. композитор, 1973. С. 262–319.
37. Котлер Н. Р. Стилевые особенности творчества Скрябина на основе анализа его Четвертой сонаты // А. Н. Скрябин : сб. ст.: к столетию со дня рождения (1872–1972). М.: Сов. композитор, 1973. С. 241–261.

38. Орлов Г. А. Древо музыки. СПб.: Сов. композитор. СПб. отд.; Вашингтон: Frager, 1992. [xv], 408 с.
39. Lissa Z. Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats // Die Musikforschung. 19. Jahrg. 1966. H. 4, Oktober/Dezember. S. 364–378.
40. Lissa Z. Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin: Henschelverlag, 1969. 299 S.
41. Mayer G. Semiotik und Sprachgefüge der Kunst // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1967. 9. Jg. Heft 2. S. 112–121.
42. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
43. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1977. 160 с.
44. Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 55–94.
45. Ульманн С. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Вып. V. М.: Прогресс, 1970. С. 250–299.
46. Корольков В. И. Метафора // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4: Лакшин – Мураново. М.: Сов. энциклопедия, 1967. С. 794.
47. Шендельс Е. И. Грамматическая метафора // Филологические науки. 1972. № 3. С. 48–57.
48. Волков Н. Н. Мысли об искусстве. М.: Советский художник, 1973. 138 с.
49. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. С. 264–389.
50. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.
51. Мальцев С. М. Семантика музыки (семиотический взгляд) // Исследования, публицистика. К XX-летию кафедры критики. Сборник статей. СПб.: СПб гос. конс., 1997. С. 161–218.

## REFERENCES

1. Chajkovskij P. I. Perepiska s N. F. fon Mekk. T. 1: 1876-1878 / red. i primech. V. A. Zhdanova i N. T. Zhegina. M.; L.: Academia, 1934. xxvii, 643 s.
2. Shostakovich D. O vremeni i o sebe: 1926-1975 / sost. M. Yakovlev. M.: Sov. kompozitor, 1980. 375 s.
3. Walter J. G. Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig: Deer, 1732. 659 S.
4. Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg: Tritsch, 1941. 173 S.
5. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28, 484 S.

6. *Forkel* I. N. O zhizni, iskusstve i o proizvedeniyax Ioganna Sebast`yana Baxa / per. s nem. V. A. Erochina; komment. i posleslovie N. A. Kopchevskogo. M.: Muzy`ka, 1987. 111 s.
7. *Walter* J. G. Praecepta der musikalischen Composition (1708) / Herausgegeben von P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
8. Muzy`kal`naya e`stetika Zapadnoj Evropy` XVII–XVIII vekov / sost. V. P. Shestakov. M.: Muzy`ka, 1971. 688 s.
9. Dialogus // Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste / Hrsg. J. H. Zedler. Bd. 1–64. Leipzig-Halle: J. H. Zedler, 1732–1754. Bd. 7. S. 394.
10. *Sorge* G. A. Vorgemach der musikalischen Komposition. In 3 Teile. Lobenstein, 1745–1747. 432 S. + Tabs.
11. *Gretri* A. Memuary` ili ocherki o muzy`ke. T. 1. / per., vstupit. st. i komment. V. Gracheva. M.–L.: Muzgiz, 1939. 264 s.
12. *Asaf`ev* B. V. Muzy`kal`naya forma kak process. Kniga vtoraya. Intonaciya. L.–M.: Muzgiz, 1947. 164 s.
13. *Lippmann* E. A. Symbolism in Music // The Musical Quarterly. 1953. Vol. 39. No. 4, Oct. P. 554–575.
14. *Nazajkinskij* E. V. O psixologii muzy`kal`nogo vospriyatiya. M.: Muzy`ka, 1972. 383 s.
15. *Soxor* A. N. Muzy`ka kak vid iskusstva. M.: Muzy`ka, 1970. 192 s.
16. *Aranovskij* M. G. My`shlenie, yazy`k, semantika // Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya. M.: Muzy`ka, 1974. S. 90–128.
17. *Medushevskij* V. V. O zakonomernostyax i sredstvax xudozhestvennogo vozdeystviya muzy`ki. M.: Muzy`ka, 1976. 255 s.
18. *Mazel`* L. A. Stroenie muzy`kal`ny`x proizvedenij. M.: Muzy`ka, 1979. 534 s.
19. *Gasparov* B. M. Nekotory`e deskriptivny`e problemy` muzy`kal`noj semantiki // Ucheny`e zapiski Tartuskogo gos. un-ta. Vy`p. 411. Trudy` po znakovy`m sistemam VIII. Tartu, 1977. S. 120–137.
20. Heinrich Fr. Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 8. Jahrg., 1925, Nov. S. 66–92.
21. *Apel* W. Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1970. 528 S.
22. *Eggebrecht* H. H. Symbol // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 921–923.
23. Lotman Yu. M. Simvol v sisteme kul`tury` // Simvol v sisteme kul`tury` : sb. st. / red. Yu. M. Lotman. Trudy` po znakovy`m sistemam. 21. Tartu: TGU, 1987. S. 10–21.
24. *Eggebrecht* H. H. Figuren, musikalisch-rhetorische // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 286–288.
25. *Zaxarova* O. I. Muzy`kal`naya ritorika XVII – pervoj poloviny` XVIII v. // Problemy` muzy`kal`noj nauki. Vy`p. 3. M.: Sov. kompozitor, 1975. S. 345–378.
26. *Gerasimova-Persidskaya* H. A. Partesny`j koncert v istorii muzy`kal`noj kul`tury`. M.: Muzy`ka, 1983. 288 s.

27. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: B. Schiller, 1713. 349 S.
28. *Barsova I.* Симфонии Густаво Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
29. *Eggebrecht H. H.* Tonmalerei // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 968–969.
30. Vy`razhenie è mocij u cheloveka i zhivotny`x // Darvin Ch. Sochineniya. T. 5. M.: Izdvo Akad. nauk SSSR, 1953. S. 659–922.
31. *Brinkmann R.* Leitmotiv // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 512–513.
32. *Fejnberg S. E.* Pianizm kak iskusstvo. M.: Muzy`ka, 1969. 598 s.
33. *Gakkel` L. E.* Fortepiannaya muzy`ka XX veka: Ocherki. L.–M.: Sov. kompozitor. Leningr. otd., 1976. 296 s.
34. *Sabaneev L. L.* Ritm // Melos: knigi o muzy`ke. Kn.1 /pod red. I. Glebova i P. P. Suvchinskogo. SPb.: [b. izd.], 1917. C. 35–72.
35. *Schenk E.* Zur musikalischen Rhetorik des «Fidelio» // Colloquium Music and Word. Brno, 1973. S. 239–242.
36. *Danilevich L. V.* Ot Tret`ej simfonii k «Prometeju» // A. N. Skryabin : sb. st.: k stoletiyu so dnya rozhdeniya (1872–1972). M.: Sov. kompozitor, 1973. S. 262–319.
37. *Kotler N. R.* Stilevy`e osobennosti tvorchestva Skryabina na osnove analiza ego Chetvertoj sonaty` // A. N. Skryabin : sb. st.: k stoletiyu so dnya rozhdeniya (1872–1972). M.: Sov. kompozitor, 1973. S. 241–261.
38. *Orlov G. A.* Drevo muzy`ki. SPb.: Sov. kompozitor. SPb. otd.; Vashington: Frager, 1992. [xv], 408 s.
39. *Lissa Z.* Ästhetische Funktionen des musikalisches Zitats // Die Musikforschung. 19. Jahrg. 1966. H. 4, Oktober/Dezember. S. 364–378.
40. *Lissa Z.* Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin: Henschelverlag, 1969. 299 S.
41. *Mayer G.* Semiotik und Sprachgefüge der Kunst // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1967. 9. Jg. Heft 2. S. 112–121.
42. *Aranovskij M. G.* My`shlenie, yazy`k, semantika // Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya. M.: Muzy`ka, 1974. S. 90–128.
43. *Ruch`evskaya E. A.* Funkcii muzy`kal`noj temy`. L.: Muzy`ka, Leningrad. otd., 1977. 160 s.
44. *Aranovskij M. G.* Pyatnadczataya simfoniya D. Shostakovicha i nekotory`e voprosy` muzy`kal`noj semantiki // Voprosy` teorii i è`stetiki muzy`ki. Vy`p. 15. L.: Muzy`ka, 1977. S. 55–94.
45. *Ul`mann S.* Semanticheskie universalii // Novoe v lingvistike. Vy`p. V. M.: Progress, 1970. S. 250–299.
46. *Korol`kov V. I.* Metafora // Kratkaya literaturnaya è`nciklopediya. T. 4: Lakshin – Muranovo. M.: Sov. è`nciklopediya, 1967. S. 794.
47. *Shendel`s E. I.* Grammaticheskaya metafora // Filologicheskie nauki. 1972. № 3. S. 48–57.

48. *Volkov N. N. My`сли ob iskusstve. M.: Sovetskij xudozhnik, 1973. 138 s.*
49. *El`mslev L. Prolegomeny` k teorii yazy`ka // Novoe v lingvistike. Vy`p. 1. M.: Izd-vo inostr. lit., 1960. S. 264–389.*
50. *Bart R. Osnovy` semiologii // Strukturalizm: «za» i «protiv». M.:Progress, 1975. S. 114–163.*
51. *Mal`cev S. M. Semantika muzy`ki (semioticheskij vzglyad) // Issledovaniya, publicistika. K XX-letiyu kafedry` kritiki. Sbornik statej. SPb.: SPb gos. kons., 1997. S. 161–218.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мальцев С. М. — д-р искусствоведения, проф., Заслуженный деятель искусств РФ;  
smaltsev@inbox.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maltsev S. M. — Dr. Habil., Prof.; Honored Artist of the Russian Federation;  
smaltsev@inbox.ru