

Л. П. КАЗАНЦЕВА

*Астраханская государственная
консерватория
г. Астрахань, Россия
ORCID: 0000-0002-7943-9344
kazantseva-lp@yandex.ru*

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

*Astrakhan State
Conservatoire
Astrakhan, Russia
ORCID: 0000-0002-7943-9344
kazantseva-lp@yandex.ru*

Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика

Публикуемый материал открывает собою цикл лекций «Музыкальная интонация». Первая из них освещает такие теоретические вопросы, как понятие интонации, способы её звукового оформления (конструктивные — мотив, фраза, созвучие, звук; фактурные — в одноголосии и многоголосии), её семантика. Показана «предметность», воплощаемая интонацией (образные сферы Человек, Мир, Музыка). Обнаружено, что сферы выразительности «моделируются» в интонации как таковые или же в различных совмещениях. Тем самым формируется смысловое ядро более крупного компонента музыкального содержания — музыкального образа. Бытие музыкальной интонации в художественном опусе мобильно, что позволяет характеризовать её как феномен полисемантический и полиморфный.

Последующие лекции покажут такие стороны музыкальной интонации, как её жанровые и стилевые свойства, эстетические и драматургические особенности, а также её способность существовать в историко-культурологическом контексте.

Ключевые слова:

musical intonation, semantics, poly-semanticity, polymorphism, symbol.

Musical Intonation: Concept, Sound Aspect, Semantics

The published material opens with a cycle of lectures titled “Musical Intonation.” The first of them illuminates such theoretical issues as the concept of intonation, the means of its sound design (the constructive — the motive, phrase, consonance, sound; the textural — in monophony and polyphony), and its semantics. Demonstration is made of “objectivity,” manifested by intonation (the figurative spheres of the Human Being, World, Music). It is discovered that the spheres of expressiveness are “modeled” in intonation as such or in various combinations. Thus, the semantic core of a larger component of musical content is formed — the musical image. The existence of musical intonation in an artistic opus is mobile, which makes it possible to characterize it as a poly-semantic and polymorphic phenomenon.

The subsequent lectures will demonstrate such aspects of musical intonation as its genre-related and stylistic properties, its aesthetic and dramatic features, as well as its ability to exist in a historical and cultural context.

Keywords:

музыкальная интонация, семантика, полисемантичесность, полиморфность, символ.



Для цитирования/For citation:

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 68–83. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.068-083.

Музыкальная интонация — необычайно важный компонент музыкального содержания. Его важность обусловлена тем, что музыкант (композитор и исполнитель) и слушатель фактически должны мыслить интонационно, чтобы прожить процесс становления музыкального высказывания. Это обстоятельство помещает понятие интонации в центр общения людей, сплочённых музыкой.

Несмотря на способность решать столь ответственную задачу — обеспечить бытие музыкального произведения, — музыкальная интонация таит в себе немало загадок и доставляет изрядные трудности при её изучении. Первая такая трудность подстерегает нас при попытке дать определение интонации.

Понятие музыкальной интонации

Музыкальная интонация — термин, узаконенный в отечественном музыкознании, очевидно, А.Н. Серовым, который устанавливал «интонационные арки», анализируя оперы. В настоящее время это — один из наиболее часто употребляемых музыковедческих терминов, широко использующийся как в научных и критических работах, так и в исполнительской практике. Несмотря на столь крепкие позиции термина во всех сферах общения по поводу музыки, он трактуется довольно многозначно. Достаточно напомнить, что интонацией называют:

– универсальную основу музыки, без которой музыка не может существовать (Б.В. Асафьев: «интонация — дыхание музыки», музыка — «всецело интонационное искусство», а не собственно звуковое, «искусство интонируемого смысла»,

«мысль человека, чтобы стать выраженной, становится интонацией», «явление интонации связывает в единство музыкальное творчество, исполнительство и слушание-слышание»);

– обобщённое представление о художественном образе (Ю.А. Кремлёв: интонация — «ядро образа»; В.В. Медушевский: «генерализующая или генеральная интонация») и даже целостный образно-художественный охват произведения (трагическая и лирическая интонации «Похоронного марша» Шопена, меланхолическая интонация «Осенней песни» Чайковского);

– «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» (В.Н. Холопова, см. [22, с. 22]);

– наименьший элемент музыки (у аналитиков-практиков нередко уравнивающийся с мотивом или фразой);

– мелодию или линию какого-либо голоса (В.А. Белый, В.В. Ванслов, В.А. Васина-Гроссман, М.Г. Карпычев, Е.В. Назайкинский, А.С. Оголевец, А.Н. Сохор, Н.Г. Шахназарова, отчасти Б.В. Асафьев — «восходящая интонация», «скачкообразная интонация», «кружащаяся интонация», «опевание устоя неустойчивыми ступенями»);

– интервал («секундовая интонация», «квартовая интонация», «интонация сексты»).

В приведённых и оставшихся за скобками многозначных толкованиях [5; 6; 8–11; 19; 27–31] несложно уловить нечто общее: интонация что-то *выражает* и как-то *эстетически воздействует* на слушателя. Поэтому ключевым для последу-

ющих рассуждений станет вытекающая из семантически-культурологического видения интонации Б.В. Асафьевым её трактовка: **наименьший образно-смысловой элемент музыки**.

В этом определении словосочетание «образно-смысловой» указывает на принадлежность интонации к содержательной сфере музыки и означает, что главная задача, решаемая интонацией, — несение художественной информации. «Наименьший» определяет масштабность интонации — это малая (краткая) смысловая единица (в отличие от музыкального образа как крупного элемента музыки) и в то же время ёмкая и относительно самостоятельная (в отличие от языковых элементов — ритма, метра, фактуры и т. д., обладающих лишь предпосылками смыслов).

Звуковой аспект интонации

Будучи смысловым компонентом музыки, интонация требует определённого звукового «овеществления». Однако попытка обнаружить её в музыкальном произведении оборачивается для нас очередной трудностью, нередко влекущей за собою аналитические ошибки. Постараемся предотвратить их, сделав несколько уточнений.

Первая их группа касается **конструктивного эквивалента**, масштабности структурной единицы, которая звуково оформляет наименьший образно-смысловой элемент музыки. Такой единицей способны быть *мотив*, *фраза* и даже *одно созвучие* (два вступительных призывно-энергичных тонических аккорда «Героической» симфонии Бетховена, начальное тоническое трезвучие его же фортепианной сонаты № 5, невесомо-хрупкое тоническое трезвучие высоких струнных и деревянных духовых в начале Вступления к «Лоэнгрину» Вагнера) или *единственный звук* (открывающее Увертюру к «Идоменею» Моцарта *ре*, первое мощное драматическое тугтийное *фа* «Эгмонта»

Бетховена, эпическое могучее *си* в начале «Богатырской симфонии» Бородина).

Музыкальное произведение не сводится к единичному звуковому обозначению интонации. Целостный опус или его часть складываются в процессе интонирования, в котором интонация звуково (с точки зрения оформления) варьируется. Способность интонации изменять свои звуковые «очертания» назовем *«полиморфностью»* (от греч. *polimorphos* — многообразный). Суть этого феномена можно проследить на примере романса «Горные вершины» Г.В. Свиридова из цикла Восемь романсов на слова М.Ю. Лермонтова (1937).

Произведение основано на единственной интонации. Оно открывается вступительным четырёхтактовым аккордовым оборотом в низком регистре фортепиано — носителем величия и мощи (пример 1).

Пример № 1

Г. Свиридов. «Горные вершины»



Этот первый показ интонации обогащается в следующей фразе теплом человеческого голоса. Живое человеческое начало крепнет в очередной пятитактовой фразе при раздвижении границ диапазона мелодии и ещё более — в налагающейся на её конец трёхтактовой фразе фортепиано, напоминающей начальную реплику солиста. Последующее двукратное скандированное проведение вычлененного из этой фразы мотива с понижением регистра и учащением гармонических событий отдаёт холодностью и суровостью. Благодаря поступательно-спокойным

изменениям ключевой интонации ощущаются массивность, неприступность, бездвижность широко простирающегося горного ландшафта.

Полиморфность природна для музыкальной интонации. Однако, как мы только что убедились, изменчивость звуковых форм к тому же оборачивается затруднённой и даже невозможностью существования единственного стабильного, закреплённого за интонацией смысла. В многочисленных структурных вариантах смысловое ядро интонации расцветивается множеством семантических полутонов и оттенков. В их игре и протекает её естественная жизнь в музыкальном произведении.

Сделанное нами наблюдение имеет два важных следствия:

1) во множестве вариантов оформления одной и той же интонации порождается её некая обобщающая виртуальная форма, её инвариант;

2) варьирование звуковой формы позволяет наименьшему образно-смысловому элементу музыки охватить большие временные объёмы. Тем самым у лаконичной смысловой единицы появляется шанс распространить свою «юрисдикцию» вплоть до целостного музыкального произведения и повысить свой статус до «генерализующей» интонации (по В.В. Медушевскому).

Вторая группа соображений о звуковом «одеянии» интонации касается её **фактурного** вида.

Непреодолимо силён бывает соблазн свести интонацию к фрагменту вычлененной из многоголосной ткани **мелодии**. Нужно признать, что отождествление интонации с фрагментом мелодии имеет исторические предпосылки. Оно коренится в традиции грегорианского хорала, где интонацией называли начальную фразу мелодической композиции, поющую соло. В старинной музыке некоторые интонации обрели довольно стабильную мелодическую звуковую форму и стали мелодически-

ми формулами («интонация *lamento*», «призывная интонация», «вопросительная интонация»; риторические фигуры *anabasis, catabasis, circulatio, passus duriusculus* и др.). Поэтому приходится согласиться с тезисом об одноголосном оформлении интонации, хотя — лишь как с одной из её звуковых версий.

Упрощение, сужение интонации до фрагмента мелодии нередко делается, в частности, в вокальных произведениях, на что следует возразить: в многоголосной ткани мелодия — сколь бы выразительной она ни была — не исчерпывает всего, что звучит. Интонация при таком изложении музыкальной мысли охватывает весь комплекс выразительных элементов, всё звучание. Такого толкования придерживаются Я. Йиранек, Л.А. Мазель, С.С. Скребков, А. Сихра и другие музыковеды. Как справедливо отмечает В.В. Медушевский, «ни одно из явлений структурно-аналитической организации музыки [интервал, лад, аккорд, ритм и т. д. — Л.К.] не правомерно отождествлять с интонацией. Но каждое из них становится стороной интонационной формы, если подчиняется её законам и осмысленно сопрягает себя со всеми прочими сторонами звучания» [12, с. 67]. При этом какой-либо из компонентов, безусловно, может превалировать над другими, и главным — но не единственным — носителем смысла станет преимущественно мелодия, или гармония (скажем, «именная»), или тембр (лейттебр в опере или симфонии), или какой-то иной компонент звукового оформления. Тем самым допустимы оказываются производные от базисного понятия «гармоническая интонация» (у Ю.А. Кремлёва), «темброинтонация» (у С.М. Слонимского), «ритмоинтонация» и «интонация динамики и артикуляции» (у Ю.Н. Холопова) и др.

Принимая тезис об одноголосии и многоголосии как фактурных решениях интонации, при необходимости вычленения интонации всегда будем ис-

ходить из базового положения: интонация — это наименьший образно-смысловой элемент музыки. Поэтому смысловое единство, достигаемое многоголосием, для нас означает существование одной интонации (как это показательно для воспевающей гармонию человека и могучей природы интонации романса «Горные вершины» Г.В. Свиридова), а дифференциация внутри звукового комплекса разных смыслов — сочетание двух или более интонаций (в песне «Маргарита за прялкой» Шуберта совместились нежная лирика интонации-мелодии и моторная иллюстративность безостановочно кружащейся прялки — интонации-аккомпанемента) (пример 2).

Пример № 2

Ф. Шуберт. «Маргарита за прялкой»



Особенно сложна для идентификации интонации **полифоническая** ткань, для которой, как известно, специфичен ток энергии, непрерывное становление музыкальной мысли, вуалирование одновременных для всех голосов цезур. В полифонии естественно длительное становление без чёткого членения на соответствующие интонациям структурные единицы. Что же в таком случае можно считать звуковым эквивалентом лаконичной смысловой единицы? Найти ответ на этот вопрос помогает типология полифонии, в частности, основные тематические виды полифонии: имитационная, подголосочная и неимитационная (контрастная).

В имитационной и подголосочной полифонии музыкальная интонация проявляет себя опять-таки в виде фрагмента мелодии, соответствующего фразе, мотиву, созвучию, звуку. И здесь она

варьируется, но не только в линейном, горизонтальном становлении, но и в разных, структурно не совпадающих, голосах. В её развёртывании действуют те же законы, которые нам уже знакомы по краткому анализу романса Г. Свиридова. Так, в трёхголосной Фуге *A dur* из Прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича интонационное поле составляют множасьщиеся, перекликающиеся, перекрещивающиеся мотивы и фразы с фанфарными кличками разнообразных оттенков (пример 3).

Пример № 3

Д. Шостакович. Прелюдии и фуги.

Фуга *A dur* ор. 87 № 7



Картина усложняется в том случае, если внутри темы, в совмещении темы с противосложением или в соединении нескольких тем действует не одна, а последование двух и более интонаций или же используется неимитационная (контрастная) полифония. В столь сложной пространственно-временной координации складывается неоднородный **полиинтонационный комплекс**. О нём приходится говорить, имея в виду неразрывное единство безапелляционно-волевого, непреклонно-императивного, нестигаемого баса и трепетных взбудораженных мелодических фраз в Прелюдии *c moll* из Маленьких прелюдий и фуг И.С. Баха (пример 4). Шутливая и лирическая интонации соединились в интонационном поле трёхголосной Фуги *D dur* из Прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича.

В полифонии заметно возрастает смысловая значимость пространственной координации голосов и вместе с нею — полиинтонационного комплекса.

Пример № 4

И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги.

Прелюдия № 3 с *moll*


Отнюдь не фрагментом мелодии, а имитацией или каноном достигается эффект «эхо», комического подражания (единомыслие персонажей как знак семейной идиллии в комическом дуэте Папаге-ны и Папагено из финала «Волшебной флейты» В.А. Моцарта), вычерчивается риторическая фигура «фуга» («бег»), выстраивается модель игры, устанавливается усиливающий лиричность музыки «панмелодизм». Одновременное же соединение контрастных интонаций складывается в новый смысл — нерасторжимое единство различий или даже противоположностей, олицетворяющее диалектически-противоречивую целостность как модель устройства бытия (в двухголосных инвенциях И.С. Баха *C dur, F dur, d moll, B dur*, его же трёхголосных инвенциях *D dur, f moll, h moll*).

Как мы видим, полиинтонационный комплекс порождает смысл даже более важный для произведения, чем в исходных малых интонационных единицах. Тем самым он позиционирует себя как истинная интонация, но — «интонация высшего порядка», поглощающая собою «субинтонации». Не только собственно интонация, но и — на более высоком иерархическом уровне организации — полиинтонационный комплекс — выступает как один из вариантов организации интонационного слоя музыкального содержания. Лаконичная интонация («субинтонация»), включенная в полиинтонационный комплекс («интонацию высшего порядка»), — звенья иерархиче-

ски организованного процесса порождения смыслов, ведущего к формированию музыкального образа, а затем — посредством музыкальной драматургии — к раскрытию темы и кристаллизации идеи музыкального произведения.

Соображения о полифоничности как важном смыслообразующем начале интонации возвращают нас к названному ранее ряду понятий «темброинтонация», «гармоническая интонация», «ритмоинтонация», «интонация динамики и артикуляции». Думается, этот ряд следует продолжить. Исходя из того, сколь важной для интонации может быть внутренняя координация голосов в многоголосии, правомерно к названным видам присоединить «полифоническую интонацию», суть которой состоит в перекличках, совмещениях и других видах пространственно-временной координации голосов.

Высказанные положения относятся к музыке, в которой процесс становления мысли организован и чётко структурирован. Однако следует помнить, что такие качества не универсальны. В музыке далёкого прошлого (монодии) или современности (сонорике) вероятно усиление свободной текучести, расплывчатость структурирования. Естественно, что при данных обстоятельствах образование отчётливых конструктивных эквивалентов интонации затруднено или же вовсе невозможно, да и существование самого «наименьшего образно-смыслового элемента музыки» проблематично.

Итак, нам стало ясно, что интонация структурно оформляется как мотив, фраза, созвучие, звук. В случаях иерархически сложной пространственно-временной организации музыкальной ткани возникает полиинтонационный комплекс или двухъярусная «интонация высшего порядка». «Жизнь» интонации в музыкальном произведении протекает в бесконечных вариационных преобразованиях её звукового облика, неизбежно связанных с тончайшим нюансированием её смысловой сути.

Интонация предстаёт в виде многоголосной ткани или же фрагмента мелодии (в одноголосии и отчасти полифонии). Акцентуация какого-либо выразительного компонента, «озвучивающего» интонацию, даёт право на следующую дифференциацию: «гармоническая интонация», «темброинтонация», «ритмоинтонация», «интонация динамики и артикуляции», «полифоническая интонация».

Семантика музыкальной интонации

Убедиться в важности интонации для музыки побуждает то, что интонация способна решать множество художественных задач. Эта способность музыкальной интонации коренится в том, что она наделена целым рядом свойств: образно-смысловыми (семантикой), жанровыми, стилевыми, эстетическими, драматургическими. Рассмотрим её семантику.

Главная задача, стоящая перед музыкальной интонацией, сформулирована ранее в определении — порождение смыслов, из которых затем лепится музыкальный образ. Размышляя об этом, художественном, аспекте интонации, необходимо разобраться в том, что именно она выражает.

Как может показаться, спектр смысловых возможностей интонации стремится к бесконечности, и разбираться в выразительности интонации придётся, полагаясь исключительно на интуицию. Однако попробуем упорядочить хаотическое нагромождение потенциальных смыслов. Для этого сформируем триаду крупных образных сфер, запечатлеваемых в музыке как виде искусства — человек, мир, музыка. Рассматривая предметности, группирующиеся в каждой из обозначенных сфер, постоянно будем помнить о том, что полноценно они запечатлеваются музыкальным образом и что включенная в музыкальный образ интонация при этом обладает какими-то своими преимуществами и ограничениями.

Человек манифестируется в музыкальной интонации прежде всего через его эмоцию. Музыка постоянно ищет способы убедительного воплощения модусов эмоциональности. В практике XVII–XVIII веков оттачивались средства воссоздания типовых эмоций в оперных ариях гнева, *lamento*, героической и других, разрабатывался «язык» аффектов — эмоциональных аналогий тем или иным темпам, тембрам, тональностям, регистрам, метрам, ритмам.

Весомая лепта романтиков XIX века в пополнение интонационной лексики элементами воплощения тончайших эмоциональных самовыражений человека, такими, например, как *Sehnsucht* (томление духа) — смутное томление по недостижимому идеалу, совершенству, гармонии (романс «Нет, только тот, кто знал» Чайковского), «смешанные чувства» (произведения Шумана, песня «Радость и горе» Листа, романс «И больно, и сладко» Чайковского, любовь-смерть в «Тристане и Изольде» Вагнера и финале «Снегурочки» Римского-Корсакова), бесчисленные эмоциональные оттенки любви.

Конечно, эмоция в интонации не может развернуться во множестве её нюансов и подробностях процесса её развёртывания. Но роль интонации всё же немаловажна: обозначить эмоцию, указать на её главные черты, допуская — на основе вариационного преобразования — её детализацию.

Весьма информативно характеризует человека музыкально-интонационное воспроизведение его речи. Ориентированная на речь интонация также серьёзно эволюционировала. Она прошла такие крупные стадии развития, как кристаллизация музыкально-речевых формул в риторических фигурах *lamento* (стон-плач-вздых-всхлипывание), *abruption* (неожиданный обрыв голосов, по А. Кирхеру), *aposiopesis* (умолчание, пауза во всех голосах) и т. д.; как выработка способов воплощения индивидуально неповторимой речи конкретного челове-

ка — захлёбывающегося от переполняющей его радости глинкинского Фарлафа, без умолку тараторящей прокофьевской Болтуньи, преисполненного ответственности за судьбу народа Кутузова из оперы «Война и мир» того же автора.

Интонации доступно передавать *пластику* человека — его жестикуюляцию, шаг, бег, другие характерные движения. Через воссоздание этих примет человека в музыке появились неумолимые жнецы, пряха и вязальщицы Куперена, монотонно водящий пером по пергаменту летописец Пимен в «Борисе Годунове» Мусоргского, неутомонный Меркуцио и рассудительный патер Лоренцо в «Ромео и Джульетте» Прокофьева. Антологию шага — тяжёлого и лёгкого, «заземлённого» и невесомо-воздушного, «припечатываемого» и подпрыгивающего, чеканного и скользящего, насторожённого, индифферентно-прогулочного и т. д. — являют собою разнообразные марши и танцы.

Музыкальной интонацией воссоздаётся, но своеобразно, *мышление* человека. Разумеется, логически разворачивающийся процесс мышления, проходящий различные фазы (введение тезиса, его утверждение, его доказательство, его испытание-опровержение, подытоживание и т. д.), выходит за пределы компетенции интонации. Однако она в состоянии обозначать понятие — смысловую единицу, которой оперирует мыслящий мозг.

Понятийным смыслом нагружены лейтмотивы в операх, балетах и инструментальных сочинениях (вагнеровские лейтмотивы томления, раскаяния, проклятья, злых сил, запрета, кольца, искупления, ковки меча, золота, рога Зигфрида и т. д., многочисленные лейтмотивы в операх Римского-Корсакова). Сюда же следует отнести монограммы — указывающие на человека буквы его имени или фамилии, соответствующие названиям музыкальных звуков: *BACH* — Баха, *GEEsAD* — Джекьюальдо, *HADDG* — Гайдна, *GADE*

— датского композитора Нильса Гаде, *B — la — f* — мецената М.П. Беляева, *ADSCHBEG* — Арнольда Шёнберга, *AEBE* — Антона Веберна, *ABABEG* — Альбана Берга, *HAES EisEr* — Ханса Эйслера, *DSCH* — Дмитрия Шостаковича, *EDS* — Эдисона Денисова, *B* — Бориса Тищенко, *SHCHED* — Родиона Щедрина. Имена 33-х композиторов, сотворивших историю австро-немецкой музыки, подобным образом зашифровал А. Шнитке в Третьей симфонии.

Интонация научилась обозначать различные *состояния*, в которых пребывает человек. Такая интонация не ограничивается приметами эмоций субъекта. Она воспроизводит и другие особенности его самовыражения — дыхание, жестикуюляцию, речь, пульс. Тем самым открывается возможность показать не только обобщённые покой или беспокойство, грусть или веселье, но и индивидуально-интимные психологические модусы — задумчивость («Размышление» Массне), сон («Спящая княжна» Бородина), похмелье (в I части концерта «Осень» из «Времени года» Вивальди), грёзы, оцепенение, медитацию, протрацию, ужас, ожидание, апатию, вдохновение, подъём энергии, истерию, ностальгию, подавленность, решительность, смятение и т. д.

Помимо названных свойств человека, посредством интонации порой становятся распознаваемы и другие его приметы: возраст портретируемого человека (юношеская чистота и наивность в музыкальных темах Кабалевского), пол (обаятельность женских образов в сонатах Моцарта, впечатляющая мужественность Варяжского гостя из «Садко» Римского-Корсакова), темперамент и тип высшей нервной деятельности (флегматичного Эвзебия, соседствующего с пылким Флорестаном в музыке Шумана), характер (по-лисьи хитрого и «липкого» Бомелия из «Царской невесты» Римского-Корсакова). Отдельные грани личности и их комплекс

обрисовывают вполне отчётливый облик человека.

В интонационной лексике многообразно представлен **Мир**. Он открывается в музыке прежде всего как *природа*, а именно:

– природные стихии «вода» (в её разных объёмах и состояниях — от падающей капли до могущественной силы природы во вступлении «Океан-море синее» к опере «Садко» Римского-Корсакова), «воздух» («северный ветер», «резкие порывы ветра», «разные ветры», «ужасный ветер» во «Временах года» Вивальди), «огонь» (трепетание свечи в песне Марфы «Исходила младёшенька» и сцена самосожжения раскольников из оперы «Хованщина» Мусоргского, «К пламени» и «Тёмное пламя» Скрябина, «Жар-птица» Стравинского);

– природные явления (гроза, гром, молния во «Временах года» Вивальди, в начале оперы «Отелло» Верди, в последней картине «Севильского цирюльника» Россини; буря на море в «Шехеразаде» Римского-Корсакова);

– фауна («Щебетанье», «Мошка», «Испуганная коноплянка», «Жалобные малиновки», «Бабочки» Куперена; «Кукушка» Дакена; «Соловей» Алябьева и «Жаворонок Глинки»; орнитологически достоверные птицы Мессаиана; утка, кошка, птичка, волк в симфонической сказке «Петя и волк» Прокофьева; петухи в «Снегурочке» и «Золотом петушке» Римского-Корсакова, «Хованщине» Мусоргского, комической опере «Граф Нулин» А. Николаева).

Окружающая действительность, в которой человек как таковой практически не виден, в музыке подаётся и как *городская среда*, цивилизация («Будильник» Куперена, симфония № 101 «Часы» Гайдна, «Завод» Мосолова, «Рельсы» Дешевова, «Попутная песня» Глинки, «Пасифик 231» Онеггера). Она расширяется и до *Космоса* (интонации в музыке космической тематики вызывают ассоциации с сигналами азбуки Морзе, вспышками или россыпью звёзд, космическими ви-

брациями, бесконечным безжизненным пространством).

Мир являет себя также как *общество*, вырабатывающее свои ценности, законы своего бытия, свои традиции, о чём оно возвещает даже в столь малой смысловой единице, как интонация. Среди общественно важных знаний и эволюционных достижений находятся следующие:

– религиозные учения (интонация креста, принесения жертвы, восхваления Богоматери; установленные Б. Яворским в музыке И.С. Баха интонации-символы «предопределённости свершения жертвы», «полёта ангелов», «искупления», «жертвенности», «постижения воли Господней», «чаши страдания»);

– философские категории (интонации Судьбы, Рока, Любви в «Риголетто» и «Отелло» Верди, «Кольце нибелунга» Вагнера, «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Кармен» Бизе, «Пиковой даме» и симфониях Чайковского, «Ромео и Джульетте» Прокофьева);

– этические и эстетические ценности (Прекрасное, Возвышенное, Идеальное в красивейших темах Шопена, Листа, Чайковского, «грандиозность» и «утончённость» у Скрябина, Зло у Шостаковича);

– модели жизни общества — типовые (движение как одна из универсалий бытия, игра как *modus vivendi*, неразрывное единство противоположностей как закон мироустройства) и ситуативные (танцевальные формулы).

Наконец, смысловое наполнение интонации может указывать на **Музыку**, акцентируя внимание на её самоценности и «особости» как вида искусства. Именно музыке посвящена большая часть из 153 пьес фортепианного «Микрокосмоса» Белы Бартока, где точно найденная интонация знакомит начинающего музыканта с некоторыми акустическими эффектами (№ 102 «Обертоны»), элементами музыкального языка (№ 9 «Синкопы», № 32 «В дорийском ладе», № 49 Crescendo и *diminuendo*, № 78 «Пятиступенный звукоряд», № 101 «Уменьшённые квинты»,

№ 103 «Минор и мажор», № 126 «Переменный метр»), композиторскими техниками (№ 22 «Имитация и контрапункт», № 114 «Тема и её инверсия»), музыкальными формами (№ 140 «Свободные вариации»), жанрами (№ 116 «Песня», № 117 «Бурре»), стилями (№ 58 «В восточном стиле», № 79 «Дань почтения И.С. Баху», № 80 «Дань почтения Р. Шуману», № 90 «В русском стиле»), музыкальными инструментами (№ 138 «Волынка»), приёмами игры на фортепиано (№ 10 «Чередование рук», № 98 «Подкладывание большого пальца»). Та же идея вдохновила Родиона Щедрина — «перелистывая» его «Тетрадь для юношества», юный музыкант узнаёт о жанрах и стилях музыки (№ 2 «Знаменный распев», № 3 «Играем оперу Россини», № 11 «Русские трезвонь», № 12 «Петровский кант»), техниках композиции (№ 14 «Двенадцать нот»), фольклорных традициях (№ 6 «Величальная», № 8 «Деревенская плакальщица»).

Итак, мы убедились в том, что любая из трёх крупных предметных «сфер компетенции» (А.И. Буров) музыки — Человек, Мир, Музыка — может быть запечатлена интонацией. Разумеется, при этом мы не ожидаем от неё полноты характеристики и временного развёртывания, которые обеспечивает музыкальный образ (скажем, эмоционального перерождения лирического героя, восхода солнца, приближающейся грозы). Однако не станем и умалять её достоинства — лаконизм и смысловую концентрацию, позволяющие ей служить ядром музыкального образа.

Рассмотрев интонацию в свете образных сфер, мы получили отнюдь не формально-схематическую классификацию неких стереотипов, а инструмент её познания, её изучения. Музыкальная интонация намного богаче и многообразнее, нежели допускает систематика, но благодаря последней появляется возможность вскрыть индивидуальные особенности интонации, даже выламывающиеся за пределы простой и чёткой системы. Богатство и многообразие интонации по-

рой оказываются ни чем иным, как пластичным и органичным соединением разных смысловых штрихов внутри одной образной сферы или — разных сфер. Приведём ряд примеров.

В основе гаммообразной темы-характеристики «Джюльетты-девочки» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева лежит полисемантическая интонация, запечатлевающая и беззаботное веселье героини, и быстроту и лёгкость её движения (пример 5) — здесь одновременно соединились состояние и пластика человека. В концертном этюде № 1 «Шум леса» Листа семантически «трёхмерная» интонация вбирает в себя эмоционально тёплый и светлый, человеческий мелодизм, гармонирующие с ним шорохи и вибрации природы и предусмотренную жанром пьесы демонстрацию виртуозности (пример 6).

Пример № 5

С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
«Джюльетта-девочка»



Пример № 6

Ф. Лист. Концертный этюд № 1
«Шум леса»



Долгое любование красочными переживаниями ми бемоль-мажорного трезвучия во вступлении к опере «Золото Рейна» Вагнера задаёт сразу несколько смысловых стратегий развёртывания художественного образа: изображение безжизненного (пока что) пейзажа с мягко перекатывающимися водами Рейна; предварение будущей Музыки своего рода «предмузыкой» — прелюдийной игрой обертонов некоего кристаллизующегося виртуального Тона; наконец погружение в онтологическое Бытие, которое лишь впоследствии, с появлением рельефного тематизма, заполнится «живущими» здесь действующими лицами (пример 7).

Пример № 7

Р. Вагнер. «Золото Рейна», Вступление



Как выяснилось, интонация способна одновременно объединять разные смысловые импульсы. Однако, соответствуя природе музыки как преимущественно временного вида искусства, она податлива и к последовательной смысловой модификации. Типовая драматургическая коллизия — постепенное «затемнение», драматизация, повышение градуса напряжённости изначально светлой семантики. Именно это происходит с только что охарактеризованной интонацией этюда «Шум леса» Листа в середине пьесы, с неприятзательной плясовой темой в середине «Баркаролы» из «Времени года» Чайковского. Смелые «пересечения границы семантического поля» (Ю.М. Лотман) совершает хрупкая возвышенно-просветлённая песня, открывающая пьесу «Весной» ор. 43 № 6 из «Лирических пьес» Грига (пример 8):

эволюционируя через драматизацию (пример 9) и экстатические возгласы (пример 10), фактурно уплотнённая и снабжённая взволнованными фигурациями, она в репризном разделе оборачивается выплеском вдохновенной эмоции и одновременно — иллюстративной деталью пейзажа, вызывая ассоциации с журчанием весенних ручьёв (пример 11).

Пример № 8

Э. Григ. «Весной» ор. 43 № 6, начало



Пример № 9

Э. Григ. «Весной», середина



Пример № 10

Э. Григ. «Весной», середина



Пример № 11

Э. Григ. «Весной», реприза



Предыдущие рассуждения и беглый анализ музыки естественно привели к логичному заключению: музыкальная

интонация обладает *полисемантической*. Это — качество, означающее и единение множества тончайших смысловых штрихов в целостном семантическом комплексе, и смысловую вариантность, и неоднозначность. Смысловая мобильность интонации в большой степени обусловлена включённостью наименьшего элемента художественного содержания в контекст, его зависимостью от окружения и стратегии продвижения музыкального образа.

Рассматривая вопрос о семантической ёмкости интонаций, следует учитывать их неравнозначность. Рядом с выразительными, запоминающимися звуковыми комплексами встречаются и такие, которые воспринимаются как «общие места». Подойдя к неоднородному миру интонаций как ограниченному двумя полюсами, — смыслового максимума и смыслового минимума, — мы получим два диаметрально противоположных типа интонаций: символ и «общие формы движения» (Ю.Н. Тюлин; по Е.А. Ручьевской — «общие формы звучания»).

Символ — смысловой сгусток, концентрат. Ему присущи обобщённость, ясность и чёткость звукового оформления, ограниченность от окружающей интонационной среды. Это — интонация, смысл которой получил оптимальную эмпирически найденную звуковую форму. Прочная закреплённость смысла и его связанность со своей звуковой структурой, то есть отсутствие подвижности, вариативности, «произвольности», отличает монограммы, мотив креста, мотив судьбы и другие обозначающие понятие интонации, легко становящиеся символами.

Противоположность символа — звуковой материал, называемый в музыковедении *общими формами движения* (гаммы, пассажи, повторы аккордов, фигурации, многочисленные секвенции и т. д.). В отличие от символа, общие формы движения, лишённые звуковысотной, ритмической, фактурной индивидуализированности, не концентрируют, а — распыляют, рассеивают смысл.

В диапазоне, ограниченном символами и общими формами движения, расположен громадный массив интонаций, обладающих той или иной смысловой концентрацией. Одной из них оказывается «*мигрирующая интонационная формула*» (Л.Н. Шаймухаметова) — «такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» [24, с. 15].

Мигрирующая интонационная формула стереотипна. Подобно клише или идиоме, она блуждает по жанрам и стилям. В зависимости от истоков интонации, Шаймухаметовой выделяются следующие группы формул: звуковые сигналы (роговые сигналы, фанфары, в русской музыке — колокольные звоны), речевые интонации (утверждение, вопрос, восклицание), пластические (танцевальные фигуры типа реверанса, шага, поклона), музыкально-инструментальные («знак свирели» в пасторально-идиллических образах, «знак бурдона», вызывающий представление о волынке и шарманке), бытовые («романсовая секста», «лирическая терция», «стонущая секунда»), музыкально-риторические фигуры. Свободно передвигаясь в пространстве музыки, мигрирующая интонационная формула сохраняет относительно устойчивое смысловое поле. Это отличает её от множества других интонаций с индивидуальными и податливыми к трансформации смыслами.

Подытожим сказанное об образно-смысловой стороне интонации.

Она приспособлена для отображения всех предметностей, доступных музыке: Человек (эмоции, речь, пластика, мышление, состояния, режеский возраст, пол, темперамент, характер), Мир (природа, городская цивилизация, космическое пространство, общество), Музыка как вид искусства (акустические особенности звучаний, элементы музыкального языка, композиторские техники, музыкальные формы, жанры, стили, музыкальные

инструменты, тонкости исполнительского искусства, фольклорные традиции). Воссоздаваемые интонацией предметности «моделируются» как таковые или же в различных совмещениях. То, что выражает музыкальная интонация, — ещё не полноценное самостоятельное художественное высказывание, а скорее эскиз, обозначение, смысловое ядро крупного компонента музыкального содержания — музыкального образа.

Смысл в музыкальной интонации подвержен варьированию. Те или иные смысловые наклонения адаптируют её к процессу развертывания музыкального образа.

Степень смысловой нагруженности в интонациях меняется в диапазо-

не между символом как компактным смысловым концентратом — и «общими формами движения» как семантически нивелированным звуковым комплексом. На шкале, простирающейся от одной крайности до другой, выделяется «мигрирующая интонационная формула» — смыслово ёмкая интонация-стереотип, выполняющая ответственную культурологическую роль «связи времён» и помогающая слушателю обрести «точку опоры» при восприятии музыкального произведения.



ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Друскин Я.С. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. СПб.: Композитор, 2005. 136 с.
4. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — I половины XVIII веков. М.: Музыка, 1983. 77 с.
5. Интонация // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л.О. Акопяна. Изд. 2-е. М.: Практика, 2007. С. 355.
6. Интонация // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. М.: Си ЭТС, 2004. С. 355.
7. Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. М.: Музыка, 1965. 354 с.
8. Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 1. С. 6–12.
9. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация : Лекция. Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
10. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : Уч. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
11. Казанцева Л.П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 4. С. 6–12.
12. Медушевский В.В. Интонационная теория в исторической перспективе // Сов. музыка. 1985. № 7. С. 66–70.
13. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки : Исследование. М.: Композитор, 1993. 265 с.
14. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. 1980. № 9. С. 25–34.
15. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
16. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2011. 53 с.
17. Протопопов В.В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М.: Музгиз, 1962. 294 с.
18. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки : Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.



19. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 550–557.
20. Фраёнов В.П. Полифония // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 432–433.
21. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
22. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
23. Холопова В.Н. Феномен музыки. М. — Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
24. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : Исследование. М., Гос. ин-т искусствознания, 1999. 318 с.
25. Яворский Б.Л. Конструкция мелодического процесса // С.Н. Беляева-Экземплярская и Б.Л. Яворский. Структура мелодии / Труды Госакадемии худож. наук. М.: ГАХН, 1929. Вып. 3. С. 7–36.
26. Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. М. Тип. Г. Аралова, 1908. 40 с.
27. Intonation // Apel, Willi ed. Harvard Dictionary of Music, 2 ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 421.
28. Intonation // Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce; Rutherford-Johnson, Tim ed. The Oxford Dictionary of Music. 6 ed. L.: Oxford university Press, 2013, p. 420.
29. Intonation // Sadie, Stanley ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. 2 ed. L.: Grove, 2001. Vol. 12, pp. 502–505.
30. Kazantseva L. Concept of Intonation in Polyphonic Music // The 8th International Symposium on Traditional Polyphony: Proceeding. Tbilisi, 2016, pp. 300–306.
31. Kazantseva L. Melody and Intonation // 15-th International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody”. Vilnius: Lithuanian composers’ union; Lithuanian academy of music and theatre, 2015, pp. 36–41.

Об авторе:

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки,
Астраханская государственная консерватория
(414000, г. Астрахань, Россия)
ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Druskin Ya.S. *O ritoricheskikh priemakh v muzyke I.S. Bakha* [On the Rhetorical Means in the Music of J.S. Bach]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 136 p.
4. Zakharova O.I. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — I poloviny XVIII vekov* [Rhetorics and Western European Music of the 17th and the First Half of the 18th Centuries]. Moscow: Muzyka, 1983. 77 p.
5. Intonatsiya [Intonation]. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [Grove's Musical Dictionary]. Translated from the English by L.O. Hakobyan. 2nd Edition. Moscow: Praktika, 2007, p. 355.
6. Intonatsiya [Intonation]. *Riman G. Muzykal'nyy slovar'* [Riemann H. Musical Dictionary]. Translation from the 5th German edition by B. Jurgenson. Moscow: Si ETS, 2004, p. 355.
7. *Intonatsiya i muzykal'nyy obraz: Stat'i i issledovaniya muzykovedov Sovetskogo Soyuza i drugikh sotsialisticheskikh stran* [Intonation and the Musical Image: Articles and Research Works of Musicologists of the Soviet Union and Other Socialist Countries]. Moscow: Muzyka, 1965. 354 p.



8. Kazantseva L.P. Melodiya i intonatsiya [Melody and Intonation]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012.
9. Kazantseva L.P. *Muzykal'naya intonatsiya: Lektsiya* [Musical Intonation: Lecture]. Astrakhan: Volga, 1999. 40 p.
10. Kazantseva L.P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya : Uch. posobie* [Fundamentals of the Theory of Musical Content: a Textbook]. Astrakhan: Volga, 2009. 368 p.
11. Kazantseva L.P. Ponyatie intonatsii v polifonicheskoy muzyke [The Concept of Intonation in Polyphonic Music]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012.
12. Medushevskiy V.V. Intonatsionnaya teoriya v istoricheskoy perspektive [The Intonation Theory in a Historical Perspective]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985. No. 7, pp. 66–70.
13. Medushevskiy V.V. *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovanie* [The Intonational Form of Music: Research]. Moscow: Kompozitor, 1993. 265 p.
14. Medushevskiy V.V. Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy [The Human Being in the Mirror of Intonational Form]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980. No. 9, pp. 25–34.
15. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
16. Nosina V.B. *Simvolika muzyki I.S. Bakha* [The Symbolism of the Music of J.S. Bach]. Moscow: Klassika-XXI, 2011. 53 p.
17. Protopopov V.V. *Istoriya polifonii v ee vazhneyshikh yavleniyakh. Russkaya klassicheskaya i sovetskaya muzyka* [The History of Polyphony in its Most Significant Phenomena. Russian Classical and Soviet Music]. Moscow: Muzgiz, 1962. 294 p.
18. Smirnov M.A. *Emotsional'nyy mir muzyki : Issledovanie* [The Emotional World of Music: a Research Work]. Moscow: Muzyka, 1990. 320 p.
19. Sokhor A.N. Intonatsiya [Intonation]. *Muzykal'naya entsiklopediya : V 6 t.* [Musical Encyclopedia: In 6 volumes]. Moscow: Sovetskaya entsyclopediya, 1974. Volume 2, column 550–557.
20. Fraenov V.P. Polifoniya [Frayonov V.P. Counterpoint]. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsyclopediya, 1991, pp. 432–433.
21. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art]. St. Petersburg: Lan, 2000. 320 p.
22. Kholopova V.N. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music Theory: Melody, Rhythm, Texture, Thematicism]. St. Petersburg: Lan, 2002. 368 p.
23. Kholopova V.N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow — Berlin: Direct-Media, 2014. 384 p.
24. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy: Issledovanie* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of Musical Themes: a Research Work]. Gos. Institut iskusstvovznaniya [State Institute for Art Studies]. Moscow, 1999. 318 p.
25. Yavorskiy B.L. Konstruktsiya melodicheskogo protsessa [The Construction of the Melodic Process]. S.N. Belyaeva-Ekzempliyarskaya i B.L. Yavorskiy. *Struktura melodii* [The Structure of Melody]. *Trudy Gosakademii khudozh. nauk* [Works of the State Academy of Arts]. Moscow: GAKhN [State Academy of Arts], 1929. Vyp. 3 [Issue 3], pp. 7–36.
26. Yavorskiy B.L. *Stroenie muzykal'noy rechi. Materialy i zametki* [The Structure of Musical Speech. Materials and Notes]. Moscow: Tipografiya G. Aralova, 1908. 40 p.
27. Intonation. Apel, Willi ed. *Harvard Dictionary of Music, 2 ed.* Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 421.
28. Intonation. Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce; Rutherford-Johnson, Tim ed. *The Oxford Dictionary of Music. 6th Edition*. L.: Oxford University Press, 2013, p. 420.
29. Intonation. Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vol. 2 ed.* L.: Grove, 2001. Vol. 12, pp. 502–505.
30. Kazantseva L. Concept of intonation in polyphonic music. *The 8th International Symposium on Traditional Polyphony: Proceeding*. Tbilisi, 2016, pp. 300–306.
31. Kazantseva L. Melody and Intonation. *The 15th International Music Theory Conference "Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody"*. Vilnius: Lithuanian composers' union; Lithuanian academy of music and theatre, 2015, pp. 36–41.



About the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
Professor of the Department of Theory and History of Music,
Astrakhan State Conservatory
(414000, Astrakhan, Russia)
ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

