

УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

Научная статья

Origin Article

Музыкальная интонация: эстетические и историко- культурологические аспекты

Musical Intonation: Aesthetic and Historical- Culturological Aspects

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

*Астраханская государственная
консерватория,
г. Астрахань, Россия,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

*Astrakhan State
Conservatory,
Astrakhan, Russia,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

Аннотация. Две предыдущие лекции из цикла «Музыкальная интонация» были посвящены понятию музыкальной интонации, её звуковым очертаниям, семантике, жанровым и стилевым свойствам. Третья, заключительная лекция предлагает сосредоточить внимание на двух сторонах интонации — её эстетических особенностях и драматургических свойствах, а также — на её существовании в историко-культурологическом контексте. Эстетическая сторона интонации раскрывается посредством применения аппарата эстетических категорий (дихотомия прекрасное/безобразное и др., аристотелевская триада). Для изучения интонационной драматургии продуктивными оказываются учение о риторической диспозиции (логических фазах развёртывания процесса) и типология интонационно-драматургических моделей. Рассмотрению эволюции интонации в зеркале истории музыки помогает выдвинутая Б.В. Асафьевым теория «интонационного словаря» и «интонационных кризисов». Многокурсный анализ музыкальной интонации как самоценного микрокосмоса, совмещённый с масштабным охватом её историко-культурологического бытия, — сложный, но перспективный путь её познания.

Abstract. The two previous lectures from the cycle “Musical Intonation” were devoted to the concept of musical intonation, its sound contours, semantics, genre-related and stylistic traits. The third and final lecture suggests concentrating our attention on the two sides of intonation – its aesthetic particularities and dramaturgical features, as well as its existence in the historical-culturological context. The aesthetical side of intonation is disclosed by means of applying the apparatus of aesthetical categories (the dichotomy of beautiful vs. ugly, etc., the Aristotelian triad). The study of intonational dramaturgy finds the teaching about rhetorical disposition (the logical phases of unfolding the process) and the typology of the intonational-dramaturgic models to be productive. The theory of “intonational vocabulary” and “intonational crises” put forward by Boris Asafiev is conducive towards examination of the evolution of intonation in the mirror reflection of music history. The multiangle analysis of musical intonation as an intrinsically valuable microcosm combined with a large-scale scope of its historical-culturological existence presents a complex, yet perspective path of its knowledge.

**Ключевые слова:**

музыкальная интонация, эстетические функции, драматургия, интонационный словарь, интонационный кризис, музыкальная риторика, лейтинтонация, реминисценция

Keywords:

musical intonation, aesthetic functions, dramaturgy, intonation dictionary, intonation crisis, musical rhetoric, leitintonation, reminiscence

Для цитирования:

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 120–137. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

For citation:

Kazantseva L.P. Musical Intonation: Aesthetic and Historical-Culturological Aspects. ICONI. 2022;(1):120–137. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

Эстетические свойства музыкальной интонации

Как известно, эстетическое начало присуще целостному произведению искусства, хотя в его формирование вносят свою лепту и отдельные составляющие опуса. Носителями прекрасного, допустим, могут быть пропорциональная конструкция (то есть структурное совершенство композиции), логичное развёртывание музыкальной мысли (закономерность процесса формообразования), акустическое совершенство звука (созвучия) или средств музыкальной выразительности (приятная кантиленная мелодия, консонантно-«безупречная» гармония, виртуозное полифоническое сплетение голосов, тембровая слаженность, целесообразность регистрового решения, комфортный для слушателя динамический профиль). Наделена эстетическими свойствами и музыкальная интонация — наименьшая смысловая единица музыкального содержания.

Для того чтобы установить, каково эстетическое своеобразие музыкальной интонации, продуктивно воспользоваться опытом эстетики, выявившей и очертившей эстетические категории: дихотомии прекрасное (положительная ценность) / безобразное (отталкивающее, уродливое),

трагическое (острая коллизия, сопровождающаяся жертвой, приводящая к гибели важных человеческих ценностей) / комическое (вскрывающее дистанцированность реальной жизни от идеала), возвышенное (восторженное приближение к божественному) / низменное (негативное, ничтожное в реальном бытии), гармоничное (внутренне согласованное целое) / хаотичное (рассогласованность элементов), героическое (действие, облагороженное подвигом) / трусливое (мелкое, жалкое, презренное), поэтическое (вдохновенно-одухотворённое) / прозаическое (бытово приземлённое), глубокое (коренное, основательное) / поверхностное (легковесное), редкостное / банальное, эффектное / неприметное, а также аристотелевскую триаду «эпос — драма — лирика». Ряд эстетических качеств могут пополнить и некоторые одиночные категории: трогательное, ужасное, величественное, грандиозное, интересное (необычное, непредсказуемо развёртываемое), причудливое, остроумное и т. д.

Крупная эстетическая категория дифференцируется на ряд более тонких градаций: прекрасное реализуется в таких его вариантах, как упорядоченное, организованное, симметричное, пропорциональное, изящное, прелестное, очаровательное, роскошное, восхитительное,

утончённое, грациозное, совершенное, идеальное, мечтательное, целесообразное, чувственно-красивое, удивительное, беззаботное, безмятежное; комическое — как юмор, шутка, сатира, пародия, карикатура, сарказм (язвительная насмешка), гротеск, шарж, бурлеск, ирония (двусмысленная, притворная усмешка), гэг (нелепость); низменное — как подлое, гадкое, мерзкое, пошлое. Крупные эстетические категории и множественные их оттенки складываются в мощный ресурс эстетических качеств, доступный мельчайшей семантической единице — интонации.

Та или иная эстетическая модальность может быть показана в произведении как таковая, однако эстетические свойства острее проявляют себя при контрастировании интонаций, в ситуации их сравнения. На практике обязательно требует контрастирования отрицательное — оно только тогда становится таковым, когда ему противопоставляется положительное. Ключ к воплощению антитез нашли Римский-Корсаков в сопоставлении характеристик русичей и татар в «Сече при Керженце», Шостакович в I части Седьмой симфонии.

Итальянский композитор Альфредо Казелла использовал такую возможность в фортепианном цикле «Контрасты» (1916–1918). В первой пьесе цикла, «Grazioso (День почтения Шопену)», легко узнаются шопеновские интонации. Вместе с тем они изначально трансформированы: если мелодически, структурно (двухтактовая периодичность), фактурно и функционально-гармонически они едва не «документально» шопеновские (напрашиваются ассоциации сначала с прелюдией *A dur*, затем с мазурками), то аккордово-гармоническая диссонантность сразу выдаёт вторичность музыкальной темы (пример 1, см. Приложение). Мягко оплетающие quasi-шопеновскую музыкальную мысль диссонансы, в которые любовно вслушивается автор, придают ей пикантность, утончённость. Почувствовав грациозную изысканность

шопеновской музыки, Казелла фактически заострил эти её качества современным ему языком.

Приукрашивающий интонацию-прототип «нажим» корректируется контекстом всего цикла, следующая пьеса которого, *Antigrizioso*, — образный антипод первой. Остро гротесково осмыслены здесь хроматика с нарочито жёсткими диссонантными созвучиями, структурное непостоянство, мобильность фактуры, метроритма, динамики, регистра, а также штрих *staccato* (пример 2). В сравнении с этой взвинченностью *post factum* уточняется колорит интонации первой пьесы — поэтизирующий, идеализирующий.

Интонационного контраста явно не хватает в шумановском «Карнавале» ор. 9, основная гуманистическая идея которого, по замыслу автора, должна была воплотиться в финале. Мелодия старинного немецкого шуточного семейного танца *Großvater*, на которую особо уповал Шуман, по справедливому замечанию В.А. Цуккермана, не стала идейной антитезой триумфальной теме давидсбюндлеров, символом враждебной Шуману идеологии, и даже может восприниматься как парадное шествие шумановских единомышленников [1, с. 426]. Здесь нет смыслового и жанрово-стилевого водораздела между интонациями, призванного характеризовать антагонистические силы, а потому нет ярко выраженного отрицательного и положительного полюсов. Добавим, что и другие случаи апелляции Шумана к патриархальному танцу *Großvater* в финале цикла «Бабочки» ор. 2 и пьесе «Зима II» из «Альбома для юношества» ор. 68 лишены семантики осмеяния и неприятия архаичной танцевальной модели. Поэтому противоречие публицистически острой программы «Карнавала» и эстетических черт интонационного строя произведения настраивают на поиск иных объяснений художественной концепции произведения, отличной от общепринятой.



Так же, как и жанрово-стилевые, эстетические свойства обращены к опыту слушателя. Однако если жанрово-стилевые признаки достаточно конкретны и в творческой практике довольно устойчивы вплоть до того, что кристаллизуются в формулы-знаки соответствующего жанра или стиля, то эстетические свойства в значительной степени *контекстуальны*, зависимы от всех других сторон тематического материала, прежде всего — от его жанрово-стилевой принадлежности. Примером зависимости эстетических свойств от контекста может послужить песня в творчестве австрийских композиторов XIX века. В музыке Шуберта, Шумана, Вольфа песня концентрирует важнейшие эстетические идеалы романтиков, располагает к свободному самовыражению художника, склоняет к доверительному, искреннему общению автора с аудиторией. А вот те же интонации в симфонической музыке Малера нередко обретают гротескные очертания, становясь проводником комического начала.

Сказанное свидетельствует о том, что композитор управляет эстетическими свойствами интонации, что он в состоянии подать её под нужным ему углом зрения. Для этого требуется тщательная проработка средств музыкальной выразительности, в чем особенно нуждается заимствованный материал. Так, плясовая мелодия «Камаринской» при замедлении движения, соответствующей гармонизации и оркестровке переродилась в апофеозно-героический марш в увертюре к опере «Пётр Великий» Гретри. Танцевальная тема из вступления к «Риголетто» Верди иронически переосмыслена Хиндемитом посредством перенесения в низкий регистр в пьесе «Кошмарный сон. Риголетто» из фортепианного цикла «Ночью». В прелюдии ор. 34 № 6 Шостаковича преувеличенной патетикой интонации (скачками, диссонантными созвучиями, бравурными пассажами, постоянным маркированием

ем) в многозначительной тональности *h moll* мастерски пародируется неслаженный оркестр, безуспешно пытающийся справиться с торжественным маршем (пример 3). В Первой симфонии Шнитке изменением мелодико-гармонических основ достигается гротесково-снижающее искажение темы шопеновского траурного марша, её низведение до пародийно-уличного исполнения духовым оркестром.

Не следует ожидать от музыкальной интонации её эстетической однозначности и прямолинейности. Здесь, как и в семантическом, жанровом и стилевом ракурсах, может действовать принцип *многозначности*. Тонкая нюансировка оттенков эстетического качества, его размытость, двойственность, его постепенное усиление или нивелировка в интонационном процессе — вполне нормативные явления. Да и как обойтись без одновременного взаимодополняющего единения прекрасного (просто, ясного, естественного, совершенного) и возвышенного (благодаря холодноватому тембру флейты) в известной «Мелодии» из «Орфея и Эвридики» Глюка, трагического и возвышенного (из-за «инструментальных», отстранённых от «живого» человека черт мелодики) — в арии Альта № 47 *Erbarme dich* («Сострадаю тебе») из «Страстей по Матфею» Баха, трагического (плача) и прекрасного (согретого теплом женского голоса) — в ариозо Матери из кантаты «Александр Невский» Прокофьева; без последовательного углубления трагического в Прелюдии *e moll* ор. 11 № 4 Скрябина; без молниеносных кратковременных вспышек комического в ряде музыкальных образов Гайдна?

Как мы убеждаемся, выявление эстетических свойств интонации чрезвычайно важно: через них обогащается её семантика. При помощи наделения интонации эстетическими свойствами в ней расставляются оценочные акценты и закладывается фундамент воплощения

авторского отношения на более высоких — образно-художественном и идейно-концептуальном — уровнях содержания.

Драматургические свойства

Ранее мы тщательно, будто под микроскопом «рассмотрели» разные стороны музыкальной интонации — её семантический, жанровый, стилевой, эстетический потенциал — и тем самым очертили её облик. Однако чтобы приобрести свою подлинную значимость для слушателя, войти в систему художественных образов музыкального произведения, интонация должна быть вписана в процесс развертывания музыкального целого. Процесс постепенного становления и взаимодействия художественных образов составляет музыкальную драматургию, процесс становления и взаимодействия музыкальных интонаций — интонационную драматургию. Включённая в него интонация реализует свои драматургические свойства, обнаруживающиеся при развитии интонации и соотношении интонаций друг с другом. Следовательно, драматургический аспект анализа перемещает акцент с самодостаточной интонации на способы её саморазвития или взаимоотношение интонаций.

Пытаясь понять поведенческие свойства интонации в драматургическом развороте художественной мысли, воспользуемся двумя методологическими подспорьями. Первое из них заключает в себе **учение о музыкальной риторике**, формировавшееся музыкальной наукой XVII–XVIII веков (М. Мерсенн, А. Кирхер, И. Маттезон, И.И. Кванц). В его рамках вызрела идея о «риторической диспозиции» — последовательности фаз, которые проходит музыкально-тематический процесс.

Музыкальная риторика не выработала единой теории диспозиции материала, количество и названия драматургических единиц в разных учениях варьируются. Наиболее распространённая

модель продвижения интонационного материала включала в себя следующие этапы (по И. Маттезону [2]): *exordium* («вступление и начало мелодии, где одновременно должны быть показаны цель и общий замысел»), *narratio* («сообщение, рассказ, где изложена точка зрения на предстоящее и его свойства»), *propositio* (основное изложение — «краткое содержание или цель звуковой речи»), *confutatio* (разрешение возражений, «в мелодии может быть выражено через связки или введение и опровержение чужеродных элементов»), *confirmatio* (закрепление сообщения), *peroratio* (заключение звуковой речи).

Покажем интонационно-драматургическую упорядоченность на примере двухголосной инвенции *d moll* И.С. Баха.

Начальные 4 такта пьесы с одноголосным, а затем более плотным изложением интонационного ядра, скорее всего, объединяют собою фазы *exordio* и *narratio* (пример 4). С 5 такта идет длительное изложение (*propositio*) с обстоятельным показом полифонической темы в разных ладотональных «одеяниях». На т. 38–43 приходится опровержение (*confutatio*) с выразительными мелодическими интонациями в нижнем (т. 38), а затем верхнем (т. 42–43) голосах, подводящее к основной тональности (пример 5). Далее следуют возврат основной темы в главной тональности в т. 44–48 (*confirmatio*) и кадансовое заключение (*peroration*).

Вариативность риторической диспозиции проявляется не только в том, что в творческой практике подвергаются пересмотру и количеству драматургических фаз, и их сущность. Вариативно также оформление этих фаз (возможны, например, слияния фаз, их диспропорциональность). Изменчиво и их соотношение с частями композиции (совпадения фазы и части, распространение одной фазы на несколько частей или, наоборот, охват одной частью двух драматургических фаз). Тем не менее риторическая



диспозиция позволяла организовать интонационный процесс, направляя движение мысли по общелогической канве «импульс — развитие — завершение», и таким образом — подчинить его общим законам логики.

Помимо риторической траектории «поведения» музыкальной интонации, к нему применим и другой инструмент познания — *типология интонационной драматургии*. Здесь тоже накоплен немалый опыт. Общеизвестными давно стали повтор, вариационность, вариантность, трансформация интонации. Кроме того, Б.В. Асафьев указал на интонационный конфликт и интонационное сквозное действие. В.Н. Холопова называет сопряжение, точный повтор, изменённый повтор (вариационность, вариантность, трансформацию, полифоническое развитие), мотивную разработку, производность, тематическое сцепление; Л.А. Мазель — репризирование и свободное развертывание; В.В. Протопопов — интонационное прораствание (варьирование продолжений одного интонационного ядра), тематическое развёртывание, разработку, производный контраст, сопоставление; В.П. Бобровский — развитие и развёртывание, подразделяющиеся на виды; Б.М. Ярустовский — интонационное произраствание (совпадающее с асафьевским «сквозным действием»), вторжение, противопоставление, резкую смену интонационных планов, взаимопроникновение контрастных интонаций; О.В. Соколов — расхождение с тождеством и сведение к тождеству; В.А. Цуккерман — сквозную вариантность; Ю.Н. Тюлин — продолженное развитие и т. д.

Разумеется, пёстрое разноречие нуждается в некой унификации. Несколько упрощая и укрупняя картину, «снимая» синонимичность в наименовании похожих и даже совпадающих интонационных феноменов, предпримем следующую систематизацию драматургических моделей. В целом они группируются

на модели, возникающие при становлении одной интонации и — образующиеся при взаимодействии двух или нескольких интонаций. Каждая из групп включает в себя разновидности.

Становление *единственной* интонации можно условно детализировать на такие виды, как повтор, варьирование и трансформация.

Повтор — простейшая модель. Немногочисленные повторы убедительны в начальных фазах показа интонации. Многократные же, системные *ostinat*'ные возобновления действительны для достижения впечатления настойчивости, наступательности, неотвратимости (эпизод нашествия из VII симфонии Шостаковича), драматизации (в сонатных разработках), медитирования, прострации (сцена безумия Любки, постоянно твердящей «Нет, то не Василёк» из оперы «Семён Котко» Прокофьева, бесконечно повторяемое хоровое «Пити, пити» в сцене бреда умирающего князя Андрея из оперы «Война и мир» Прокофьева).

Варьирование (изменённый повтор) — широчайшим образом распространённая практика поступательного продвижения музыкальной интонации. Сохранение одних сторон интонации и одновременное изменение других таит в себе большой потенциал выразительных возможностей.

Трансформация (метаморфоза) — существенное преобразование интонации, затрагивающее её семантическое ядро. Под трансформацию подпадают интонационное «выведение» темы побочной партии сонатной формы из темы главной партии при помощи производного контрастирования (традиция, установившаяся у венских классиков), монотематические процессы образования новых тем (триумфально-маршевое звучание бывшей поначалу трепетно-лирической темы побочной партии в репризе «Прелюдов» Листа, экстатично-апофеозное — интимно-лирических тем в Первой и Третьей балладах Шопена, гротесковое

искажение темы возлюбленной в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза). Серьёзное изменение семантической основы интонации нередко оборачивается аналитической проблемой: считать ли происходящее эволюцией одной и той же интонации или же констатировать вызревание новой.

Взаимодействие двух или нескольких интонаций даёт следующие виды. В зависимости от меньшей или большей степени отличия интонаций дифференцируются их сопоставление или противопоставление. *Сопоставление* — сосуществование двух или нескольких довольно похожих интонаций (такие отношения устанавливаются, например, между темами в пьесах, построенных в простых формах), в то время как *противопоставление* — сосуществование контрастных интонаций (скажем, при внутриконтрастном строении тем главных партий в сонатных *allegri* венских классиков).

Если взглянуть на взаимодействие интонаций с точки зрения пространственно-временных обстоятельств, то прорисуются горизонтальное, вертикальное и диагональное (чередование) их расположение. *Горизонтальное* выглядит как линейное последование интонационных событий в их потоке. Поступательное, логичное продвижение от одной интонации к другой программируют собою период неповторного строения («Норвежский танец» *A dur* ор. № 2 и романс «В челне» Грига, романс «Владыко дней моих» Даргомыжского), простая форма (этюд *E dur* ор. 10 № 3 Шопена, «Песня без слов» № 6 *g moll* Мендельсона, ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом...» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского), сложная форма (особенно с трио), *ostinat*ные и сложные вариации, fuga на две или несколько тем, циклическая форма. Открыта для сопоставлений и особенно противопоставлений интонаций сонатная форма — к ним располагают многотемная партия (главная

партия финала Третьего фортепианного концерта *d moll* Рахманинова), смена партий в экспозиции или репризе (контрастное последование тем главной и побочной партий и далее бесконтрастное — побочной и заключительной партий в Увертюре к «Севильскому цирюльнику» Россини).

Вертикальное расположение означает одновременное (в большей степени пространственное, чем временное) их соединение. Таковое возникает в сонатных разработках (в первой части фортепианной Сонаты ор. 2 № 2 Бетховена мотивы из темы главной партии проаккомпанированы фигурациями из темы побочной партии), при совместном звучании автономных музыкальных тем в синтетических репризах и кодах сонатных композиций, в многотемных вариациях и многотемных fugaх, в оперных сценах (ансамбль из I картины «Евгения Онегина» Чайковского с одновременным совмещением ариозной интонации дуэта Татьяны и Ольги с текстом «Слыхали ль вы» — и речитативной «Вы были молоды тогда» в диалоге Лариной и Няни).

Диагональное расположение выстраивается при постоянных переключениях из одной интонационной сферы в другую, то есть чередовании. Жёстко выдерживаемый принцип перехода от одной интонации к другой практически объединяет и линейное (варьированное) продвижение мысли, и как бы его расщепление на два одновременно текущих интонационных потока. Его буквенная схема: $a b a^1 b^1 a^2 b^2 a^3 b^3$ и т. д. Яркий образец чередования двух контрастных интонаций, систематически переключающего слушателя из одного плана в другой, — пьеса № 6 из «Пожелтевших страниц» Н. Мясковского.

Миниатюра открывается экспозицией двух очень контрастных интонаций. В первой из них — звонкой, ритмически нервной, громогласной, хроматически острой, безудержно стремительной — слышатся маркированные тревожные



«трубные» сигналы-призывы. Другая, презентующая разбросанные по крайним регистрам приглушённые заторможенные минорные трезвучия, наделена семантикой таинственности и выжидательности. Она дистанцирована от первой и пространственно (выплывает откуда-то издалека), и временно — противостоит пафосности современности своей архаичной статуарностью (пример 6).

В трёхкратном противопоставлении интонационных сфер *a* и *b* развёртывается коллизия, в которой первая интонационная сфера воспроизводится неизменно по принципу повтора. Вторая же, варьируясь, разрастается, при этом она проходит такие стадии своей эволюции, как жанровое самоопределение (аскетичное хоральное пение во втором проведении) и обогащение хроматикой с зонами политональности (в завершающем звучании). Поскольку акцентированная хроматичность явно перешла в неё из первой интонации, можно констатировать, что антиподы сблизилась. Вот только дерзкое, шумное, крикливое остановилось на пределе исходной пафосности, а архаичное оказалось податливо к развитию (варьированию и трансформированию), то есть — более жизнеспособно. В интонационной драматургии пьесы явно просматривается эстетическое кредо композитора, утверждаемое и другими его опусами, — открытость к новациям при сохранении традиций прошлого.

Помимо приведённого примера, двупланово интонационно-драматургическое решение Вступления к «Евгению Онегину» (трепетные секвенции постоянно прерываются неумолимыми «роковыми» кадансовыми оборотами) и начала IV картины «Пиковой дамы» Чайковского, оркестрового начала I картины IV действия (в сцене у собора Василия Блаженного интонации «насторожённого ожидания» чередуются со «звоном колокола», а затем последовательно и одновременно сопоставляются с «жалоб-

ным стоном»). Диагонально направленная траектория нередко выдерживается в двойных вариациях (например, у Гайдна, в сцене Свадебного обряда из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова). Она особенно полюбилась композиторам XX века. Здесь сопоставлению (противопоставлению) подвергается материал в высшей степени дистанцированный — отличающийся своей стилевой окраской. Например, в пьесе-портрете «Людмила» Денисова из цикла «Силуэты» для флейты чередуются цитированные мотивы из глинкинской арии Людмилы и собственной музыки нашего современника, что подчеркивает игривость как одну из важнейших граней героини.

Следующий критерий анализа взаимодействия интонаций — их функциональная значимость, степень их важности. Исходя из него, следует удостовериться в *равнозначности* или *неравнозначности* интонационных сфер. Последование равноценных интонаций — хорошо известная сюитная традиция. Совместное, параллельное течение равнозначных интонационных пластов нередко бывает необходимым для решения оперных сцен (судьбоносный Квартет из III действия оперы «Риголетто» Верди, сфокусировавший предательство Герцога, флиртование Маддалены, страдание Джильды и гнев Риголетто; реприза Терцета из III действия «Кармен» Бизе с весело щебечущими цыганками и осознающей роковое предостережение главной героиней; сцена сватовства из «Семёна Котко» Прокофьева с одновременно разворачивающейся в двух пространствах сюжетикой). Диагональные перемещения по равнозначным интонационным пластам мы уже рассмотрели как драматургическую модель «чередование». А вот на диагональной траектории интонационного процесса при неравноценности планов остановимся и выделим здесь четыре драматургические модели: вторжение, реприза и реминисценция, лейтинтонация.

Интонационное вторжение — внезапное появление в безраздельно царящей интонационной среде чужеродного ей материала. Оно нарушает естественно-логичное движение мысли, словно взламывает форму изнутри и «мешает» ей завершить намеченную структуру. Подобное происходит в монологе, прерывающем моторику прелюдии *c moll* из I тома ВТК Баха, в главной партии I части «Аппассионаты» Бетховена в момент резкого обрушения шквала шестнадцатых, в середине шопеновского Ноктюрна *c moll* op. 48 № 1 с неожиданным появлением в зоне кадансирования угрожающих хроматических триолой шестнадцатыми, в конце пронизанного ласковым солнечным светом Ноктюрна *H dur* op. 32 № 1 Шопена с «непредвиденными» «роковыми» императивами и трагическими репликами покорного лирического героя, а также в фазах сдвига (слома) в побочных партиях классических сонатных *allegri*.

Реприза и реминисценция — возобновление ранее звучавшей интонации. Их различия сведем в следующую таблицу:

На реминисценции лежит печать особого смысла, возникающего в соотношении настоящего с прошлым. Психологическими ситуациями, в которых герой мысленно возвращается в прошлое, изобилуют оперы. В предсмертной арии из оперы Глинки Иван Сусанин вспоминает о своих близких, в связи с чем звучат их музыкальные темы. В первом акте «Травиаты» Виолетта думает об Альфреде, чем объясняется проведение темы его любовного признания. В VI картине «Евгения Онегина» у влюблённого Онегина появляется музыкальная тема, звучавшая у влюблённой Татьяны в Сцене письма из II картины оперы.

Нередки возобновления исходной темы в конце вариационного произведения. К ним прибегли Бетховен в финале Тридцатой фортепианной сонаты, Григ в фортепианной «Балладе», Прокофьев в третьей части Третьего фортепианного концерта, Кутавичюс в «Дзукийских вариациях». Не менее распространены реминисценции тем начальных частей в финалах симфонии или концерта (Девятая симфония Бетховена, Симфония

Таблица 1. Различия между репризой и реминисценцией

Table 1. Differences between Reprise and Reminiscence

Реприза	Реминисценция
последовательное, пространное оформление музыкальной темы	«конспективно»-краткое напоминание музыкальной темы
возобновление основной темы	возобновление любой темы
завершение естественного хода событий	остановка или уход в сторону, мотивированные особой ситуацией — чаще воспоминанием
повтор как подтверждение приоритетной роли данной интонации	неподготовленный повтор как нарушение основного интонационного потока
соответствие логике музыкальной формы	соответствие логике музыкальной драматургии
характерна для инструментальной музыки	характерна для оперы и программной инструментальной музыки



d moll Франка, Четвёртая симфония Чайковского, Симфония *c moll* Танеева, Симфония № 3 Скрябина, Симфония № 7 Прокофьева, Симфонии № 7 и 8 Шостаковича).

Лейтинтонационность — рассредоточение по опусу мотивных модификаций одной и той же интонации. Лейтинтонация обладает высокой концентрированностью и достаточной устойчивостью смысла, хотя и не чужда смысловым метаморфозам, откликающимся на контекстные ситуации. Классические образцы лейтинтонационности содержатся в операх (Верди, Чайковского, Римского-Корсакова, Прокофьева) и балетах (Чайковского). Вполне вероятно она и в другой музыке — камерной вокальной (в романсах «Мы сидели с тобой» Чайковского и «Я жду тебя» Рахманинова) и инструментальной (в Пятой симфонии Бетховена, симфониях № 4 и 5 и «Манфреде» Чайковского, «Фантастической симфонии» и «Гарольде в Италии» Берлиоза, Шестой симфонии Малера).

Анализируя интонационную драматургию, необходимо установить, во имя чего избирается или со временем меняется интонационно-драматургическая модель. Поиск ответа на этот вопрос покажет, что, например, вторичное проведение темы в конце «Гольдберг-вариаций» Баха символизирует собою возврат к исходной точке круга, первопричине бытия, и утверждает единство и замкнутость мира — барочное видение бытия. Реминисценция исходной темы в коде фортепианной «Баллады» *g moll* Грига ещё более усугубляет трагедийный результат варьирования — катастрофическую гибель темы. Неприятательная лирическая тема побочной партии из первой части Симфонии *c moll* Танеева возобновляется в финале экспрессивно, апофеозно, помогая утвердить отвоевавшую первенство у драматического начала светлую оптимистическую образную сферу. Трёхкратное звучание

материала вступления в первой части «Патетической» сонаты Бетховена, всюду предшествующее теме главной партии, порождает дополнительные, сопутствующие основным, сонатные отношения контрастных образов — пафосно-трагического (вступление) и героически-деятельного (главная, связующая, побочная и заключительная партии, вместе взятые).

Обобщим то, что подсказывает драматургический подход к музыкальной интонации.

Интонационная драматургия есть процесс становления и взаимодействия музыкальных интонаций. Для её изучения продуктивны учение о риторической диспозиции (логических фазах развёртывания процесса) и типология интонационно-драматургических моделей. При систематизации моделей как базовые нами определены две группы: объединяющие формы «поведения» одной интонации (повтор, варьирование, трансформация) и формы взаимодействия двух или нескольких интонаций. Во второй группе выделились сопоставление и противопоставление, а также горизонтальное (линейное, последовательное) продвижение, вертикальное (контрапунктирующее) синтезирование и диагональное переключение (чередование) и, кроме того, взаимоотношения равнозначных и неравнозначных интонаций (в последнем случае рассмотрены вторжение, реприза, реминисценция, лейтинтонация). Избранные композитором интонационно-драматургические модели и их смены определённым образом вписывают интонацию в процесс развёртывания художественной мысли и вносят свою лепту в семантику интонации.

Музыкальная интонация как историко-культурологический феномен

Музыкальная интонация — наименьший смысловой элемент музыкального

содержания — существует не только как таковая (обладающая комплексом семантических, жанровых, стилевых, эстетических свойств) и как звено процесса развёртывания музыкальной мысли художественного произведения (обладающая драматургическими свойствами), но и в более широком — историко-культурологическом контексте.

Вопрос о бытии музыкальной интонации в общественном сознании обстоятельно изучал выдающийся отечественный учёный Б.В. Асафьев. Свои идеи он изложил в исследовании «Музыкальная форма как процесс» [3]. Как полагал Асафьев, бытующие в музыке интонации, отрываясь от породивших их произведений, как бы превращаются в «слова» и образуют своего рода «*интонационный словарь*». Учёный употреблял и синонимичные «словарю» термины, такие как «сумма музыки, прочно осевшая в общественном сознании и эмоциях современников», «бытующий запас интонаций», «интонационные отложения», «звуко-смысловые накопления», «интонационный капитал эпохи», «звуко-словарь», «интонационный строй своего времени», «интонационный фонд».

Формирующийся на той или иной стадии исторической эволюции музыки, «словарь» «мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звуко сочетаниям той или иной эпохи», — говорил учёный [там же, с. 267]. Заметим: в «словаре» объединяются не чисто звуковые комплексы, а интонационные (смысловые) единицы, которые, наподобие слов, имеют свои спектры значений.

«Каждая стадия эволюции музыки, — писал Асафьев, — обладает присущей ей музыкальной интонационной системой и непрерывно пополняемым через всё новое и новое восприятие музыкальных явлений устным, хранимым в живой памяти современников-слушателей своего рода *музыкально-интонационным словарём*, содержание кото-

рого глубоко влияет на общезначимые вкусы, их изменения, на восприятие и оценку вновь возникающих исполняемых музыкальных произведений и на пристрастие к тем или иным интонациям» [4, с. 127].

Принимая идею Асафьева, нужно только учитывать то, что ею обозначена некая общая закономерность музыки и что настоящий словарь в том значении этого понятия, которым пользуются филологи, в музыке составить вряд ли удастся. Препятствием всегда остаётся природная для музыки вариативность интонации — изменчивость и её смысла (полисеманτικότητα), и её звукового оформления (полиморфность) даже в пределах отдельно взятого произведения. Поэтому в строгом смысле слова музыкально-интонационный «словарь» для нас — лишь метафора. Тем не менее идея о конгломерациях музыкальных «речений» даёт плодотворный импульс к историко-культурологическому взгляду на музыку.

Высказанная Асафьевым мысль получила широкое распространение и развитие в отечественном музыкознании. Вот лишь некоторые векторы этого движения. Один из них вскрыл возможности формирования «словаря» не только в тот или иной период времени, но и в жанре. Здесь формируются и аккумулируются свои смыслово устойчивые жанровые модели. Их присутствие на «территории» нового музыкального опуса названо А.А. Альшвангом «*обобщением через жанр*». Интонация-носитель определённой жанровости не только обозначает собою некий пласт музыки, но и с помощью ассоциаций активизирует смысловое поле соответствующего жанра. Так, изысканная галантность менуэта просвечивает сквозь многие музыкальные темы Моцарта, деятельной энергией революционной маршевой песни пронизано немало сочинений Бетховена, светлая грусть русского элегического романса разлита по опусам Глинки, искренность



эмоционального переживания входит в творения (особенно оперные) Чайковского вместе с приметам городского лирического романса. Поводом обобщения через жанр становятся жанровые модели марша, танца, песни, хорала, причитания и т. д.

Если при обобщении через жанр интонационные признаки жанра рассеяны по произведению или совокупности произведений, то в «*мигрирующей интонационной формуле*» Л.Н. Шаймухаметовой они получают более чёткие звуковые очертания. Определённость в оформлении и устойчивость семантического ядра интонации позволили исследователю выделить группы формул: звуковые сигналы, речевые, пластические, музыкально-инструментальные, бытовые, музыкально-риторические фигуры [5; 6]. Свободно перемещаясь в пространстве музыки, интонации-стереотипы расставляют важные опорные точки для слушателя.

Помимо жанрового, обозначился также стилевой вектор, по которому движется музыковедческая мысль, пытающаяся осознать музыкальную интонацию в историко-культурологическом пространстве. В современной музыке способность привносить определённое смысловое поле обнаружилась и у стилевых признаков интонации, что получило название «*обобщения через стиль*» (термин Л.С. Гениной). Именно так в партитуру балета «Анна Каренина» Щедрина с музыкой Чайковского входят этические идеалы душевной чистоты и открытости; в опере «Пена дней» Денисова трагической безысходности противостоит неуёмная жизнеутверждающая сила, исходящая из упоминаемой в литературном первоисточнике оперы (одноимённом романе Бориса Виана) джазовой музыки Дюка Эллингтона.

Благодаря обобщению через стиль становятся достижимы некоторые творческие цели. Художественно убедительны аллюзии чужой музыки, складыва-

ющиеся в своего рода музыкальный портрет в пьесах-посвящениях («нащупывание» тем оперы «Кармен» в Трио для виолончели, скрипки и фортепиано «Памяти Ж. Бизе» И. Барданашвили; калейдоскоп интонаций из каприсов легендарного скрипача и композитора в пьесе *A Paganini* для скрипки соло А. Шнитке, приуроченной к 200-летию со дня рождения великого музыканта) или «снижающих» музыкальных шаржах и сатирах («Раёк», «Семинарист», «Козёл», «Классик» М. Мусоргского, «Антиформалистический раёк» и «Золотой век» Д. Шостаковича).

Стилевые накопления культуры просвечивают в отдельно взятом музыкальном опусе и её интонации. Они притягивают к себе музыкальную интонацию и вовлекают её в разнообразные пространства культуры, где она наполняется смысловыми вибрациями и отблесками, обогащается корректирующими смысловыми импульсами, вступает в смысловые переключки с другими артефактами, то есть погружается в непрекращающийся процесс творения смысла.

«Словарь», как отмечает Асафьев, — не просто сумма употребляемых интонационных образований, а динамическая, развивающаяся система, координирующаяся с историко-социальными условиями развития общества. Изменения этих условий сказываются и на «жизни» интонационного «словаря»: эволюционируя, он со временем обретает относительно стабильный характер. Всё это, однако, приводит к неизбежным «интонационным кризисам». Кризис, то есть потребность в отмирании изживших себя интонаций и обогащении новыми, обуславливается ни чем иным, как «борьбой за новый смысл музыки», ведущей к «яркому творческому явлению, обобщающему завоеванию» [3, с. 235].

Интонационный кризис — это переломный момент в процессе развития. Естественно допустить, что к нему

(а затем к его преодолению) приходит эволюция не только эпохального масштаба, но и другие эволюционные процессы. Действительно, об асафьевских «интонационных кризисах» заставляет вспомнить, например, становление композиторского стиля. Убедительно анализирует этот феномен М.К. Михайлов.

Сопоставив четыре внешне очень похожие лирические темы (Экспромта Ф. Шуберта *Ges dur* op. 90 № 3, Ноктюрна Ф. Листа № 3, медленной части Сонаты Л. ван Бетховена № 8 и начала его же «Лунной» сонаты), исследователь обнаружил, что, будучи романтическими по сути, лирические высказывания Бетховена всё же не безоговорочно романтичны. В их мелодике ещё не утвердилось господство III ступени лада, многократное повторение которой (преимущественно в мажоре) чрезвычайно характерно для вдохновенно-романтических лирических излияний, в том числе — для анализируемых тем Шуберта и Листа [7]. Тем самым учёный указал на оформляющийся в интонационном словаре Бетховена «кризисный» этап, переход от сложившегося типа мышления к нарождающемуся. Подобное происходит в творческой жизни и других авторов: классико-романтическое балансирование у Шуберта и Глинки, прощание с романтизмом и «модулирование» в экспрессионизм — у Р. Штрауса.

Выход, благодаря Асафьеву и его последователям, на глобальный уровень обзора интонаций и интонационных процессов открывает новые возможности познания интонации как историко-культурологического феномена. Эти

возможности осознаны и продуктивно реализованы в научной концепции *истории музыки как эволюции интонации*. Происходящее в музыке, увиденное сквозь призму мельчайшего смыслового компонента, показано в трудах В.Н. Холоповой [8] и А.Ю. Кудряшова [9]. Из них становится понятным, что сменяющие одна другую эпохи — барочная, классическая, романтическая, эпоха XX века — «озвучивали» разные идеи, разные «содержательные парадигмы». В каждую эпоху происходит изменение в соотношении «трёх китов» музыкального содержания — эмоции, образительности и символическости: в барокко они находятся в гармонии, в классике на «авансцену» выходит эмоция, в романтизме доминирование эмоции сопровождается умалением символическости, в XX веке преобладанием символическости умалится образительность.

Думается, сказанного вполне достаточно, чтобы уяснить, что музыкальная интонация живёт интенсивнейшей жизнью не только в музыкальном произведении, но и в безграничном историко-культурологическом пространстве. Здесь она также динамична и «деятельна»: кристаллизуется в хранимую культурой формулу, обновляется, интегрируется с другими интонациями, погружается в реку забвения и «реанимируется» в новых исторических обстоятельствах (в «нео»-стилях). Скрупулёзное (будто «с лупой в руках») рассматривание музыкальной интонации как самоценного микрокосмоса, усиленное масштабным охватом её историко-культурологического бытия, — долгий, трудный, но перспективный путь её познания.





ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

Пример № 1

А. Казелла. «Контрасты» для фортепиано. *Grazioso*

Example No. 1

Alfredo Casella. "Contrasts" for piano. *Grazioso*

Andantino molto moderato.

Пример № 2

А. Казелла. «Контрасты» для фортепиано. *Antigrazioso*

Example No. 2

Alfredo Casella. "Contrasts" for piano. *Antigrazioso*

Allegro vivace e grottesco.

Пример № 3

Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 6

Example No. 3

Dmitri Shostakovich. Prelude op. 34 No. 6



Пример № 4

И.С. Бах. Двухголосная инвенция d moll, начало

Example No. 4

J.S. Bach. Two-part invention in D minor, beginning



Пример № 5

И.С. Бах. Двухголосная инвенция d moll, т. 38–42

Example No. 5

J.S. Bach. Two-part invention in D minor, b. 38–42





Пример № 6

Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы» оп. 31 № 6

Example No. 6

Nikolai Myaskovsky. "Yellowed Pages" op. 31 No. 6



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ



1. Цуккерман В.А. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1970. С. 409–426.
2. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister (1739). Kassel — Basel: Bärenreiter, 1954. 484 S.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б.В. Три имени // Асафьев Б.В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 127–131.
5. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : Исследование. М.: ГИИ, 1999. 318 с.
6. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
7. Михайлов М.К. К атрибуции романтического стиля // Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. С. 273–276.
8. Холопова В.Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО. 2013. № 3. М.: Прометей, 2013. С. 79–92. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoch-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii> (дата обращения: 12.12.2021).
9. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

Информация об авторе:

Л.П. Казанцева, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки,
Астраханская государственная консерватория
(г. Астрахань, Россия)

 REFERENCES 

1. Tsukkerman V.A. O nekotorykh osobyykh vidakh tselostnogo analiza [On Some Special Types of Integral Analysis]. *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etudy* [Music Theory Essays and Etudes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1970, pp. 409–426.
2. Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Kassel — Basel: Bärenreiter, 1954. 484 S.
3. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
4. Asaf'ev B.V. Tri imeni [Three Names]. Asaf'ev B.V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1957. Vol. 5, pp. 127–131.
5. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy : Issledovanie* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme : A Research Work]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 318 p.
6. Shaymukhametova L.N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1998. 265 p.
7. Mikhaylov M.K. K atributsii romanticheskogo stilya [Towards the Attribution of the Romantic Style]. Mikhaylov M.K. *Etyudy o stile v muzyke* [Etudes on Style in Music]. Leningrad: Muzyka, 1990, pp. 273–276.
8. Kholopova V.N. Soderzhatel'nye paradigmy muzykal'no-istoricheskikh epoch (k innovatsiyam v rossiyskom muzykal'nom obrazovanii) [Content-Based Paradigms of Musical and Historical Epochs (Concerning Innovations in Russian Musical Education)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. Vestnik kafedry YUNESKO* [Musical Art and Education. Bulletin of the UNESCO Chair]. 2013, No. 3. Moscow: Prometey, 2013, pp. 79–92.
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoch-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii> (access date: 12/12/2021).
9. Kudryashov A.Yu. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya* [The Theory of Musical Content]. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.

Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
Professor of the of Theory and History of Music,
Astrakhan State Conservatory
(Astrakhan, Russia)

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б.В. «Евгений Онегин» — лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии // Асафьев Б.В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 73–141.
3. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
4. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация : Лекция. Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
5. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : Уч. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
6. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков М.: Композитор, 2010. 376 с.
7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 317 с.
8. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.
9. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 550–557.
10. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции : Уч. пособие. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 348 с.
11. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
12. Шахназарова Н.Г. Интонационный «словарь» и проблема народности музыки. М.: Музыка, 1966. 74 с.

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 04.02.2022; принята к публикации 07.02.2022.

The article was submitted 01/27/2022; approved after reviewing 02/04/2022; accepted for publication 02/07/2022.

