



С. Я. ВАРТАНОВ

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.049-057

ЗНАКОВАЯ СЕМАНТИКА И ИНТЕГРАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Проблема знаковой семантики – одна из дискуссионных в музыкальном искусстве. Существует известный антагонизм в подходе к ней практиков – композиторов и исполнителей – и представителей музыкознания. Академическое музыкознание сложилось на основе приоритета автора и текста, в нём преобладает изолированное рассмотрение отдельных сторон (гармония, полифония, форма), не имеющее целью помочь исполнителям в охвате целого и рассмотрении коммуникативных факторов сочинения. Музыковеды скептически относятся к теории исполнения, руководствуясь соображением: «там, где есть интерпретация, нет места для теории». Однако в последнее время феномен индивидуальной интерпретации – как противовес обезличенному истолкованию – становится актуальным для всех областей знания. Так, академик Д. С. Лихачёв утверждает: если даже в науке XX века познание реальности зависит от точки зрения наблюдателя, то в искусстве познание немислимо вне личности интерпретатора. «Это объективное наблюдение, исходящее из положений совсем другой науки – квантовой теории в физике. *Картина мира в значительной мере зависит от введения в неё наблюдателя.* Нильс Бор подчёркивал, что могут существовать две явно противоречащие друг другу физические картины мира, которые в равной степени верны: допустим, “корпускулярная”, в которой реальность выступает в виде частиц, и “волновая”, в которой та же самая реальность определяется как волны. Обе картины мира являются, по Бору, “дополнительными”. Не-

что подобное было открыто в лингвистике. Формальная структура высказывания может быть различной в зависимости от того, с какой точки зрения мы к ней подходим... Мир двоятся и в том, что мы определяем как знак и как смысл» [12, с. 36–37].

Наиболее прозорливые музыкальные учёные всегда ощущали потребность в целостном истолковании смыслов сочинения. Так, Э. Курт пишет: «Как бы подробно ни изучать, главной загадкой остается эффект целостной структуры, то есть процесс объединения элементов. Он постигается не разделением представлений, не их сложением, не каким-нибудь объективным анализом, а лишь непосредственно, не иначе, как через самого себя – как психическое “отражение”. Подобно зримому облику человека, музыкальное впечатление невозможно “составить” путём перечисления его отдельных форм и черт. Тайна его специфичности как раз и заключается в таком “строении”, в том, “каким образом всё это сплетается в целое”» [11, с. 40].

Характерна в этом плане эволюция взглядов на музыкальную семантику М. Арановского. С одной стороны, учёный считает: «в музыкальном языке знаков нет вообще. Они в нём не предусмотрены (хотя порой встречаются в иных текстах, например в виде лейтмотивов, лейттем)» [1, с. 30]. С другой стороны, он признаёт: «там, где имеется интерпретация, уже возникает сфера семантики... аксиоматика музыкальной логики потенциально семантическая, и именно она формирует тип содержания». Здесь важно разграничение сфер музыкального языка,

фиксированного в нотном тексте, и речи – звукового воплощения сочинения в исполнительской интерпретации. Арановский приходит к пониманию роли реляционной семантики в сочинении: «...есть все основания считать, что музыкальное мышление работает в первую очередь с отношениями звуков, что именно отношения являются теми операндами, которые музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст... Важны не звуки, а отношения между ними... протекающая психическая энергия приводит в движение не сами звуки, а те отношения, которые видоизменяются под влиянием контекста»; «Ю. Лотман был фактически первым, кто сказал, что музыке свойственна реляционная семантика, т. е. семантика отношений» [1, с. 28–29]. Наконец, Арановский утверждает основной постулат проблемы семантики знаков, адекватный представлениям музыканта-исполнителя: «Смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддаётся локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация» [2, с. 337]. Красивую метафору предлагает Н. Валгина: «Художественные тексты в литературе и в музыке устроены по законам ассоциативно-образного мышления, в котором жизненный материал преобразуется в своего рода “маленькую вселенную”, увиденную глазами данного автора» [5, с. 105]. В этой модели отношений музыканта с сочинением очевидна огромная роль, которую играют культурный опыт и воображение исполнителя, связующие все уровни смыслоположения текста в единую концепцию интерпретации.

Комплекс фундаментальных проблем исполнительской интерпретации рассматривается в монографии автора настоящей статьи «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова» [6]. Сердцевиной проблемы интерпретации является поиск концепции, определяющей целостную дешифровку исполнителем зна-

ков и символов, которые он находит в сочинении. Именно такую иерархию ценностей наметили Бетховен, Лист (XIX в.) и Рахманинов (XX в.) – не только великие композиторы, но и артисты-универсалы (дирижеры, пианисты), прожившие жизнь на концертной эстраде.

Бетховен выступил глашатаем эпохи интерпретации (его артистической карьере воспрепятствовала глухота). Он заложил основы *диалектического мышления* в музыке; театрализация представлений у Бетховена воплощается в диалоге персонажей-антиподов, которые автор обозначил как «*два принципа*»: «*молящее*» и «*противящееся*» начала [19]. Новаторские открытия Бетховена – мелодия широкого дыхания, речевая экспрессия кантилены – преобразили музыкальное искусство. По воспоминаниям современников, «любая музыка, исполняемая его руками, как будто переживает новое рождение. Эти поразительные эффекты достигаются в изрядной степени благодаря его постоянному *legato*, составлявшему одну из самых замечательных особенностей его игры» [20, с. 75].

Лист (XIX в.) боготворил Бетховена, он придал новый импульс искусству интерпретации: утвердил коммуникативную основу системы фортепианной (клавирной) культуры. Свой сольный концерт он назвал *Recital*: “музыкальный монолог артиста”. Лист расширил рамки звуковых идеалов пианистов: «Я оркеструю для фортепиано»; «фортепианная партитура» – так характеризовал он принципы симфонической трактовки рояля. Идея «синтеза искусств» позволила Листу в программных сочинениях отразить всё многообразие мира, претворять в драматических сюжетах романы, философские идеи, картины и скульптуры. Идея монотематизма нацеливает на активность принципа образности в интерпретации: пианист выступает как режиссёр-постановщик, мотивы сочинения для него – актёры-персонажи, живущие в «предлагаемых обстоятельствах».

Рахманинов (XX в.) поставил понятие концепции во главу угла интерпретации,



сформулировал необходимость целостности представлений исполнителя: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, проникнуть в основной замысел композитора..., до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения..., его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину» [14, с. 232]. Концепцию он понимает как имманентную внутреннюю программу исполнителя, независимую от наличия / отсутствия авторской. По Рахманинову, концепция во многом опирается на идею преемственности и актуализации многосторонних связей сочинения с системой культуры. Он пишет: «Прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало. Это относится не только к сочинению, но также и к фортепианному исполнительству. Великие пианисты Рубинштейн и Лист обладали необычайно широким диапазоном знаний. Они изучили фортепианную литературу во всех возможных её ответвлениях. Им была известна каждая ступень музыкального развития. Вот в чём заключается причина их гигантского музыкантского взлёта. Их величие заключалось не в пустой скорлупе приобретённой техники. Они и з н а л и» [там же, с. 237]. Таким образом, Рахманинов, впитавший в себя всю мировую и фортепианную культуру, одним из первых провидел нужду в понятии интертекстуальности¹ – одной из основ смыслопродуктивности текстов в современной гуманитарной науке.

Концепция генерируется исполнителем как имманентная внутренняя программа сочинения — вне зависимости от наличия (отсутствия) авторской программы. Как и в программной музыке, концепция интерпретации опирается на з н а ко в ы й х а р а к т е р представлений исполнителя, опирается на «означивание» семантики текста с точки зрения целостного охвата сочинения. Музыканты-исполнители – лидеры в осмыслении проблем семантики: при всей уникальности и специфичности языка музыки для мыш-

ления нет иной опоры, кроме знаков. Первопроходцем в изучении семантики стал А. Швейцер, показавший общность мотивов И. С. Баха в кантатно-ораториальных сочинениях с вербально обозначенными смыслами их аналогов в «чистой» инструментальной музыке. Новаторством отмечено изучение символики языка И. С. Баха Б. Яворским, наиболее ценное его открытие – дешифровка библейских сюжетов в цикле WTK.

Обобщая принципы великих музыкантов-универсалов, развивая идеи концептуального мышления в интерпретации, мы обнаруживаем определённую модель генерации концепции исполнителя-пианиста в системе фортепианной культуры. Мы выдвигаем *метод концептуальной интеграции* – авторское претворение идей *теории концептуальной интеграции* (Conceptual Integration), или *концептуального смешения* (Conceptual blending), предложенных М. Тёрнером и Ж. Фоконье [22]. Она появилась в сфере когнитивного литературоведения и сегодня рассматривается в качестве модели общей теории познания. Метод концептуальной интеграции предполагает смешение разных видов восприятия пианиста: слухового, зрительного, сенсорно-тактильного, интеллектуального (его тезаурус). На этой основе в сознании исполнителя образуется итоговое ментальное пространство: интеграция концепции обеспечивает новый, театрально-игровой уровень интерпретации. Прототипом концептуальной интеграции выступает универсальный *принцип дополнительности Н. Бора*, согласно которому в исследовании сложных систем – в природе и ноосфере – нужно совмещать взаимодополняющие подходы: «Описать процессы, протекающие в окружающем нас мире, с помощью одного языка невозможно. Необходимы разные описания, в каждом из которых яснее проявляются те или иные особенности изучаемого явления» (цит. по: [9, с.10]).

М. Бахтин также определяет процесс познания в искусстве как длящийся диалог

между произведением и познающей личностью: «Это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и контекста (вопрашающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ... Это встреча двух текстов — готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [4, с. 281]. И далее: «Диалогическая природа сознания, диалогическая природа самой человеческой жизни... Жить – значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [там же, с. 318]. Идеи Бахтина в полной мере относятся к фортепианной (клавирной) культуре. Пианист познаёт музыкальное произведение в диалоге, в котором участвует всеми органами чувств, всем телом. Индивидуальная концепция – итог диалога, продукт его мышления и восприятия – входит в «мировой симпозиум». Понятие «многосторонний диалог» мы разворачиваем в коммуникативную цепочку – с точки зрения пианиста, в неё входят: сочинение, образ его автора, система фортепианной и мировой культуры, инструмент и аудитория.

Метод концептуальной интеграции не только универсален в системе фортепианной культуры, но и способен служить базой общей теории исполнительской интерпретации. Метод апеллирует к индивидуальному восприятию сочинения исполнителем – концепция, подобно нервной системе, пронизывает все ткани живого организма, позволяет охватить текст как целое, воссоздать процессуальную модель интерпретации как динамического развёртывания идеи.

Интеграция концепции исходит из специфики представлений о тексте исполнителя. Мы вводим понятие пяти видов текста

в интерпретации, дифференцируем пять видов восприятия сочинения пианистом: 1. Акустический текст: звучащий в сознании пианиста идеальный облик сочинения; 2. Визуальный текст: особенности нотной записи сочинения – графика фактуры и система авторских ремарок; 3. Сенсорно-тактильный текст: двигательное-пластическое воплощение сочинения на клавиатуре – поиск выразительных средств исполнения за инструментом; 4. Интертекст: каждый текст, по современным воззрениям, является мозаикой цитаций других текстов, потенциально связан со всей культурой; 5. Ментальный текст интерпретации – интеграция концепции как прочтение пьесы пианистом-режиссёром в «театре одного актёра». Диффузное взаимопроникновение пяти видов текстов генерирует театрализацию воображаемой имманентной программы сочинения на основе сценария.

При опоре на принцип дополнительности проясняется необходимость совмещения в науке об искусстве фортепианной интерпретации элементов точного знания и художественной интуиции. Одна из основ интерпретации – стратегия понимания, аналитический подход, формальная логика. Другая основа – стратегии воображения: наука об искусстве не может существовать вне индивидуального образно-ассоциативного мышления, возводящего элементарное обобщение до уровня целостной концепции. Не случайно А. Эйнштейн считает, что «воображение важнее, чем знание. Знания ограничены, тогда как воображение охватывает целый мир, стимулируя прогресс, порождая эволюцию» [23, р. 3].

В системе фортепианной культуры используются обширные пласты вербальной информации, однако «говорит» пианист звуками, а решения он «принимает» руками на клавиатуре. Л. Выготский выделяет два типа мышления: *понятийное и предметное*. Развивая идею «мышление – это интеллект в действии», М. Арановский отмечает: «В рамках конкретного вида деятельности



фигурирует и функционирует отвечающий её специфике и целям тип мышления... мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения» [2, с. 22]. В дихотомии «музыкальная мысль» Арановский указывает два типа отношений: можно «либо помыслить о музыке, либо мыслить музыкой». Первый тип отношений даёт всю область теоретического осмысления музыки, включая как, собственно, музыкальную теорию, так и область философской рефлексии. Это взгляд на музыку со стороны – как на объект наблюдения, познания, и в данном случае музыка ничем не отличается от всех иных объектов, подвергающихся осмыслению, оценке, классификации и т. д. Второй тип постулирует мышление музыкой в качестве специфических операндов. Именно этот тип отношений и получил отражение в приведённых выше понятиях музыкальная мысль, музыкальная идея как свидетельство возможности совершать мыслительные действия над музыкальными феноменами» [там же]. В основе работы пианиста – «предметное мышление» на клавиатуре; *операндом* является пластический текст – сенсорно-тактильное восприятие. Этот важнейший канал информации определяет особую близость, сотворчество автора и исполнителя в лепке образов. С. Фейнберг напоминает о двойной жизни музыкального образа – в воображении и на клавиатуре: «композиторы-пианисты – такие, как Бетховен, Шопен, Рахманинов, Скрябин, почти все свои произведения создавали за инструментом. Иногда чисто осязательное ощущение – характер касания клавиатуры – может иметь значение и входить в комплекс, определяющий творческий результат» [17, с. 154].

Прекрасной иллюстрацией к проблеме взаимодействия ассоциативного мышления и знаковой семантики текста – соответствия произношений звука и прикосновения рук к клавишам – служат отзывы современников об игре великих артистов. Ученица Листа Э. Фэй вспоминает игру своего учителя: «Музыка для него настолько реальна, на-

столько видима, что он моментально находит *символ* в материальном мире для выражения своей идеи» [21, S. 204]. Н. Метнер подчёркивает в игре Рахманинова способность *мыслить знаками*: «Нам ценна не одна его природная связь с музыкальной материей, но, главным образом, связь с основными смыслами музыки, с её образами и со всем её существом. ...он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом *одухотворением знаков*, оживлением музыкальных элементов» [7, с. 360]. Сочинения Рахманинова буквально насыщены примерами, апеллирующими к ассоциативному знаковому мышлению – остановимся на тех из них, которые характеризовал сам автор.

Для Рахманинова концепция равносильна авторской программе. Как Бетховен и Шопен, он стоит перед дилеммой: открыть или же скрыть программу? Рахманинов признаётся: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но всё это не значит, что я пишу программную музыку. И так как источник моего вдохновения остаётся другим неизвестен, публика может слушать мою музыку совершенно независимо ни от чего. Но я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей лёгкостью под влиянием определённых внемузыкальных впечатлений. Это особенно верно, если иметь в виду небольшие фортепианные пьесы» [15, с. 147]. Подобно Листу, он объявляет программы своих сочинений для оркестра: «Утё», «Остров мёртвых». Подобно Шопену, он утаивает программу Первой сонаты ор. 28 *d moll* – лишь год спустя признаётся К. Игумнову: «При сочинении 1-й сонаты имел в виду гётевского Фауста ... 1-я часть сонаты соответствует Фаусту, 2-я Гретхен, 3-я – полёт на Брокен и Мефистофель» [8, с. 85].

Рахманинов мог задним числом обнаружить возможность сюжетного истолкования своих ранее созданных сочинений. В ответ

на просьбы М. Фокина написать балет он предлагает ему подробный сценарий к своей «Рhapsодии на тему Паганини», написанной три года назад («Литературное наследие», т. 3, с. 144). Особенно интересны программные разъяснения – знаковые подсказки Рахманинова в письме к О. Респиги, который взялся в 1930 г. оркестровать его этюды [16, с. 270–271].

1. Этюд-картина ор. 39 № 2 *a moll*: «Море и чайки». Само название подтверждает интертекстуальные связи с симфонической поэмой «Остров мёртвых», в текстах общие знаки. 1) Мотивы «Dies Irae» – символы смерти; 2) Мотивы волн – сумрачно-свинцовый колорит триолей аккомпанемента; 3) Мотивы криков чаек – квартово-квинтовые восклицания свободно «перелетают» из верхнего в нижний регистр. Дифференциация этих трёх мотивно-пластических знаков характеризует задачу пианиста-интерпретатора. За общими мотивами-символами открывается единая концепция этюда и поэмы: *жажда жизни (чайки) и неотвратимость смерти (смертный хлад вод вокруг острова мёртвых)*.

2. Ор. 39 № 6 *a moll* «вдохновлён образами Красной Шапочки и волка». Эти фольклорные персонажи Рахманинов переосмыслил в обобщённые символы антиподов XX века: наглая агрессия и панический страх. Тема «волчьего рыка» охарактеризована хроматической восходящей гаммой *crescendo*, в броске заключительной триоли к яростному *sf* воспроизведена бетховенская ритмоформула судьбы. Красная Шапочка – типичный образ «маленького человека»: «Мне на шею кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей» (О. Мандельштам). Испуг воплощён в торопливых пассажах *p* и «дрожки» репетиций, прерывистом дыхании лиг и причитаний в фигурациях, близких пассажам финала Четвёртого концерта ор. 40.

3. Ор. 33 № 7 *Es dur* – «ярмарочная сцена», масленица; её неперемненные знаки – атрибуты праздника: гулкий перезвон колоколов, народные гуляния, весёлые шутки-прибаутки скоморохов в имитациях мотивов, удаль молодецкая –

в крутых восходящих пассажах. Концепция – *полный поэзии, отходящий в прошлое идеализированный мир патриархальной Руси*.

4. Ор. 39 № 7 *D dur* – «того же характера, напоминающий восточный марш». «Восточный» колорит используется, скорее, как элемент декоративной пестроты сцены. Колокольность в этюде – отнюдь не знак праздника, концепции пьес различны. Вместо скерцозной, игровой стихии ор. 33 № 7 – организованная поступь, внушающая тревогу. *Жанр марша* (Tempo di marcia) выступает знаком наступательного механического токатного движения. Интертекстуальные связи этюда ведут к прелюдии *g moll* ор. 23 № 5, имеющей аналогичное указание: *Alla marcia*. В обоих случаях движущей силой выступает мрачная угрожающая энергия упругих моторных остинатных мотивов-ячеек. Близка этюду по ритму, характеру и времени создания пьеса Рахманинова «Восточный эскиз» (1917) – воплощение подспудного брожения неведомых деструктивных сил, готовых вот-вот вырваться на волю. В маршеобразном натиске токатной стихии – предвидение новых, отнюдь не благодатных времен – эпохи грядущих потрясений.

5. Ор. 39 № 7 *c moll* – «похоронный марш, на котором мне хотелось бы остановиться более подробно»: Рахманинов намечает сценическое членение текста, при этом смены жанров выступают в роли «пограничных знаков». На этой основе выделяются следующие разделы: 1) *Lento lugubre*: *жанр «похоронного марша»*; 2) «Хоровая песня»: (*жанр хорала*), *ppp legatissimo*; 3) *Poco meno mosso*: «в части, начинающейся движением шестнадцатыми в *c moll*, и немного далее в *es moll* я представляю себе мелкий, непрерывный и безнадежный дождик»; 4) «Развитие этого движения» («шестивия» под «морозящий дождик») достигает кульминации в *c moll (ff)*: «это церковный колокольный звон» (*жанр колокольного действия*), который «переходит в репризу»; 5) «Наконец, финал – это начальная тема или марш» (*жанр марша*). Колокольность вплетена в

ткань музыки, определяет особенности ритма и фактуры и становится обобщающим символом размышлений Рахманинова на глубоко выстраданную им во многих сочинениях тему: *человек и смерть*.

Метод концептуальной интеграции отражает суть подхода музыканта-исполнителя к проблеме семантики знаков – по мысли С. Мальцева, «именно из выразительности

музыки и вытекает её информативность или, иначе говоря, знаковость» [13, с. 7, 8]. Ценность метода – в возможности повысить уровень мышления: профессиональной компетенции, художественной эрудиции и воображения пианиста. Предложенный нами метод позволяет вписать науку о фортепианной интерпретации в контекст системы современного гуманитарного знания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ю. Кристева – основоположник теории интертекстуальности, принципиально важной для современной культуры, формулирует в 1967 г. её центральный тезис: *смысл художественного произведения раскрывается благодаря операциям интерпретирующего сознания*. «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста...» [10, с. 435]. Интертекстуальность утверждается в качестве основания самой идеи текстопроизводства, а интертекст – в качестве способа построения художественного текста. При этом авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения.

² А. Швейцер утверждает: «Музыкальная восприимчивость до известной степени есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было: видение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей»; «“чистая” музыка даёт знаки образов, письменна, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделённые определённым эмоциональным содержанием. Они требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова прошёл тот путь, по которому шла фантазия композитора» [18, с. 332–333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2009. С. 6–38.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М., 1974. С. 90–125.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 344 с.
5. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Мир книги, 1998. 110 с.
6. Варганов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
7. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. М.: Музыка, 1974. Т. 2. 576 с.
8. Из архива К. Н. Игумнова // Советская музыка. 1946. № 1. С. 64–98.
9. Копчик В. А. От редактора // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Копчик; РАН, Ин-т философии. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 7–15.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
11. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // *Nomus musicus*: альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 2001. С. 7–54.
12. Лихачёв Д. С. Принцип дополнительности в изучении литературы // Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 36–40.
13. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980. 24 с.
14. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. / сост. З. Апетян. М., 1980. Т. 3. С. 232–240.
15. Рахманинов С. В. Музыка должна идти от сердца // Там же. 1978. Т. 1. С. 144–151.
16. Рахманинов С. В. Письмо О. Респиги // Там же. 1980. Т. 2. С. 270–271.
17. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
18. Швейцер А. И. С. Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.

19. Шмитц А. «Два принципа» Бетховена // Проблемы бетховенского стиля: сб. ст. / под ред. Б. Пшибышевского. М., 1932. С. 127–207.

20. Шонберг Г. Великие пианисты / пер. В. Бронгулеева. М.: Аграф, 2003. 416 с.

21. Fay A. Musikstudien in Deutschland. Berlin, 1882. 204 S.

22. Turner M., Fauconnier G. Conceptual integration and formal expression // *Metaphor and symbol activity*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum associates, 1995. Vol.10, #3, pp. 183–203.

23. What Life Means to Einstein // *Saturday Evening Post*. 1929. 26.10.

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Muzyka i myshlenie [Music and Thinking]. *Muzyka kak forma intellektual'noy deyatel'nosti* [Music as a Form of Intellectual Activity]. Ed. M. G. Aranovskiy. Moscow, 2009, pp. 6–38.

2. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 344 p.

3. Aranovsky M. G. Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya: sb. st.* [Issues of Musical Thinking: Compilation of Articles]. Moscow, 1974, pp. 90–125.

4. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 344 p.

5. Valgina N. S. *Teoriya teksta: ucheb. posobie* [The Theory of the Text: a Tutorial Manual]. Moscow: Mir knigi, 1998. 110 p.

6. Vartanov S. Ya. *Kontseptsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod znakom F. Lista i S. Rakhmaninova* [The Concept in Piano Interpretation: Under the Sign of F. Liszt and S. Rachmaninoff]. Moscow: Kompozitor Press, 2013. 584 p.

7. *Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t.* [Reminiscences of Rachmaninoff: in 2 Volumes]. Compilation, Revision, Commentaries and Preface by Z. Apetyan. Moscow: Muzyka Press, 1974. Volume 2. 576 p.

8. Iz arkhiva K. N. Igumnova [From the Archive of K. Igumnov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946, No. 1, pp. 64–98.

9. Koptsik V. A. Ot redaktora [From the Editor]. *Sinergeticheskaya paradigma. Nelineynoe myshlenie v nauke i iskusstve: sb. nauch. tr.* [The Synergetic Paradigm. Nonlinear Thinking in Science and Art: a Compilation of Scholarly Papers]. Edited by V. A. Koptsik; Russian Academy of Sciences, Institute of Philosophy. Moscow: Progress-Traditsiya, 2002, pp. 7–15.

10. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin: the Word, the Dialogue and the Novel]. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: from Structuralism to Post-Structuralism]. Translated from the French, compiled and with an introduction by G. K. Kosikov. Moscow: Progress, 2000, pp. 427–457.

11. Kurt E. Tonpsikhologiya i muzykal'naya psikhologiya [Tone-Psychology and Music Psychology].

Homo musicus: al'manakh muzykal'noy psikhologii [Homo Musicus: Almanac of Musical Psychology]. Ed. M. S. Starcheus. Moscow, 2001, pp.7–54.

12. Likhachev D. S. Printsip dopolnitel'nosti v izuchenii literatury [The Principle of Subsidiarity in the Study of Literature]. Likhachev D. S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the Philosophy of Art]. St. Petersburg, 1996, pp. 36–40.

13. Mal'tsev S. M. *Semantika muzykal'nogo znaka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Semantics of the Musical Sign: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1980. 24 p.

14. Rakhmaninov S. V. Desyat' kharakternykh priznakov prekrasnoy fortepiannoy igry [Rachmaninoff, Sergei, Ten Characteristic Features of Artistic Piano Performance]. Rakhmaninov, S. *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Rachmaninoff, Sergei, Literary Heritage: in 3 Volumes]. Compiled by Z. Apetyan. Moscow, 1980. Volume 3, pp. 232–240.

15. Rakhmaninov S. V. Muzyka dolzhna idti ot serdtsa [Music should Proceed from the Heart]. *Ibid.* 1978. Volume 1, pp.144–151.

16. Rakhmaninov S. V. Pis'mo O. Respigi [Letter to Ottorino Respighi]. *Ibid.* 1980. Volume 2, pp. 270–271.

17. Feinberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 516 p.

18. Shveytser A. I. S. *Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 728 p.

19. Shmitts A. “Dva printsipa” Betkhovena [Schmitz A. “Two Principles” of Beethoven]. *Problemy betkhovenskogo stilya: sb. st.* [Issues of Beethoven's Style: a Compilation of Articles]. Edited by B. Przybyszewski. Moscow, 1932, pp. 127–207.

20. Shonberg G. *Velikie pianisty* [Schonberg H. Great Pianists]. Translation by B. Branguleev. Moscow: Agraf, 2003. 416 p.

21. Fay A. *Musikstudien in Deutschland*. Berlin, 1882. 204 S.

22. Turner M., Fauconnier, G. Conceptual integration and formal expression. *Metaphor and symbol activity*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum associates, 1995. Volume 10, #3, pp. 183–203.

23. What Life Means to Einstein. *Saturday Evening Post*. 1929. 26.10.



Знаковая семантика и интеграция концепции в фортепианной интерпретации

Цель статьи – показать противоречие в подходах к проблеме знаковой семантики. С одной стороны существует знаковое мышление музыкантов-практиков (композиторов, исполнителей) в индивидуальной концепции, охватывающей целостное сочинение, повышающей его коммуникативное воздействие. С другой стороны – академическое музыкознание, сложившееся на основе приоритета автора и текста, с преобладающим вниманием к его отдельным сторонам и недооценкой эффекта воздействия целого сочинения. Его представители скептически относятся к теории исполнения («там, где есть интерпретация, нет места для теории»). В то же время великие композиторы, дирижёры и пианисты Лист и Рахманинов исходили из того, что именно внутренняя программа сочинения, концепция интерпретации определяет дешифровку знаков текста исполнителем.

В исполнительской интерпретации сочинения семиотические представления претворяются в виде знаков и символов, которые становятся операндами музыкального и предметно-пластического мышления. На примере авторских программных комментариев С. Рахманинова к пяти этюдам-картинам (изложенных в письме к О. Респиги, работавшему над их оркестровкой) показана роль знаковых представлений пианиста в становлении концепции интерпретации. Важным ресурсом в интеграции концепции становится тезаурус исполнителя; осознание интертекстуальных связей позволяет проследить генезис смысловых параллелей – как внутри сочинения, так и в его взаимодействии с миром культуры.

Ключевые слова: фортепианная музыка, фортепианная интерпретация, интеграция концепции, семантика знаков

Sign Semantics and the Integration of Conception in Interpretation on the Piano

The aim of the article is to show the contradiction in the approaches towards the issue of sign semantics. On the one hand, there exists the sign-related type of thinking on the part of practicing musicians (composers, performers) in an individual conception, embracing an integral musical composition and raising its communicative impact. On the other hand, there exists academic musicology, which was formed on the basis of the priority of the composer and the musical text, with its prevailing attention to its separate sides and an underestimation of the effect of impact of the entire musical composition. Its representatives have a skeptical attitude towards the theory of performance (“where there is interpretation, there is no room for theory”). At the same time, the great composers, conductors and pianists Liszt and Rachmaninoff stemmed from the position that it is particularly the inner program of the musical composition, the conception of interpretation that determines the deciphering of the signs of the musical text by the performer.

In interpretation of musical compositions based on performance semiotically related perceptions are interpreted as signs and symbols, which become the operands of musical and object-related figurative thought. On the example of Sergei Rachmaninoff's personal programmatic commentaries to five of his Etudes-Tableaux (expounded in his letter to Ottorino Respighi, who was working on orchestrating them) the role is shown of the pianist's perceptions of signs in the formation of the conception of interpretation. An important resource in the integration of the conception is formed by the performer's thesaurus; the understanding of intertextual connections makes it possible to trace the genesis of semantic parallels, both within the composition and in its interaction with the world of culture.

Keywords: piano music, piano interpretation, integration of conception, semantics of signs

Варганов Сергей Яковлевич

ORCID: 0000-0002-4936-7132

доктор искусствоведения, профессор кафедры
специального фортепиано

E-mail: varser@mail.ru

Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Sergei Ya. Vartanov

ORCID: 0000-0002-4936-7132

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Specialized Piano Department

E-mail: varser@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation

