

—Кобелева Д.Л. (Украина)
—Kobelieva D.L. (Ukraine)

МУЗЫКА КАК ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА

Нельзя не заметить тот факт, что на протяжении нескольких столетий, идея о сравнении музыки с языком была одной из основных в рамках философско-музыкального дискурса. «Наиболее важный аспект восприятия музыки, – пишет Г. А. Орлов, – аспект содержания ...» [7, с. 434]. И действительно, музыка воспринимается человеческим сознанием как «выражающая что-то» или «повествующая о чём-то», а иногда, даже «как изображающая нечто». С одной стороны, по крайней мере, в рамках обыденного восприятия, содержательность музыки кажется само собой разумеющейся. Ведь сложно представить, что огромные массы людей тратят колоссальное время, усилия, средства на создание и потребление чего-то бессмысленного. Однако же, с другой стороны, когда вопрос о том, какие смыслы таятся в музыке, выходит на уровень научного обсуждения, подобная очевидность рассеивается. Красота и звучность утверждения «музыка – это язык», меркнет при попытках анализа данного феномена с точки зрения грамматики, а, особенно, семантики, т.е. при попытках анализа с помощью лингвистических методологий. Интересно почему?

Для исследования семантики музыки кажется, вполне логичным обратиться к лингвистике и философии языка, в рамках которых собственно и разрабатывается данная область. Один из ведущих исследователей этого направления Д. Кук настаивает на том, что понимание музыки как языка имеет полное право на существование и не является простой метафорой [13, с. xi]. Ф. Таг рассматривает музыку как значимую систему невербальных звуков [22]. Но, поскольку, сравнение музыки с языком предполагает рассмотрение её в качестве семиотической системы, то затрагиваемые вопросы касаются не только семантики, но и, в соответствии с делением науки о знаковых системах, предложенным Ч. Моррисом [6, с. 3], также синтаксиса и прагматики. Глубокое и подробное исследование в этой области провёл А. Д. Пател. В своей книге «Музыка, язык и мозг» он сравнивает две уникальные звуковые системы, присущие человеку – язык и музыку, сопоставляя эмпирические данные и данные когнитивной нейрологии [14, с. 218].

Популярно также сравнение музыки с речью, что особенно интересно при изучении явления интонации. «Интонационное понимание специфики музыки, – пишет В. К. Суханцева, – пронизывает практически всю историю музыкальной науки ...» [9]. На протяжении XIX-XX столетий в музыкознании активно развивается направление, в рамках которого интонирование рассматривается как самостоятельный носитель музыкального смысла [5, с. 12]. Если вспомнить, идея об интонационном единстве музыки и языка была высказана ещё Ж.-Ж. Руссо. Он первым предложил понимать музыку, как своеобразный язык. А. Д. Пател предлагает сравнить мелодию языка и речи [20]. Едва ли стоит сомневаться в том, что часть информации во время вербального общения передаёт именно интонация. Кроме грамматических и синтаксических свойств высказывания, связанных с семантической составляющей, смысл передаётся так же с помощью интонации. Зачастую именно она даёт понять является ли предложение утвердительным или отрицательным, какую эмоциональную нагрузку несёт и как связано с данным контекстом. Теоретики и философы музыки полагают, что эти свойства речевой интонации имеют прямые аналогии с их предметом исследования.

Примером систематического сравнения музыки и языка может служить работа Дж. Свейна «Музыкальные языки». Он исследовал возможные параллели между музыкой и языком в таких аспектах как, фонология, синтаксис, и значение. Дж. Свейн предлагает сравнивать тона со словами. Тона, как и слова, обладают определёнными свойствами, которые с помощью определённых правил позволяют строить более сложные объединения. Таким образом, мелодию можно понимать как предложение [1, с. 5]. Но свойства слов произвольны, а свойства тонов нет. Таким образом, вопрос о том, как происходит процесс категоризации в музыке, столь важный для понимания слов языка, остаётся открытым [25]. Хотя, к примеру, в Средневековой музыкальной теории существовали целые словари так называемых «риторических фигур», которые являли собой некие подобию слов языка [10]. До сих пор некоторые исследователи полагают, что узнавание музыкальных фрагментов связано с нахождением их в «музыкальном лексиконе», который хранится в нашей памяти [21, с. 256]. В этом смысле кажутся весьма интересными исследования, направленные на отношение семантики слов песни и её мелодии [16, с. 1]. Говоря о прагматическом уровне, Дж. Свейн полагает, что в музыке, как и в языке, то, что мы слышим, во многом зависит от наших ожиданий (например, тональность) [24].

Ярким примером рассмотрения музыки как семиотической системы служит исследование С. Лангер (в работе «Философия в новом ключе»). Согласно С. Лангер, функции музыки, связанные с эмоциональным воздействием (в чём зачастую видят смысл музыки) и тому подобным, отнюдь не являются для неё основными. Они не в состоянии объяснить то важное значение, которое мы придаём музыке. С. Лангер полагает, что «значение» музыки – это в некотором смысле «значение символа» [3]. Дж. Л. Мартинез пишет: «Музыка есть знак сам в себе, и различные формы организации звукового материала могут быть рассмотрены как формы семиозиса» [19]. Однако, вопрос о том, какое именно содержание воплощено в музыкальном языке, вызывает множество споров. «Коль скоро признано, что музыка содержательна, – пишет Л. А. Мазель, – встаёт вопрос о соотношении между её содержанием и средствами» [4, с. 27]. Сама С. Лангер предлагает понимать музыку как символическую форму. Значение музыки – это эмоциональная жизнь человека. Она способна выразить это значение, поскольку формы музыки и чувств сопоставимы друг с другом. Музыка можно понимать как форму языка, в которой выражена эмоция, но нет информации [8, с. 93]. Наподобие этого Л. Витгенштейн говорил о музыке как форме жизни [18], которая в рамках языковой игры соотносится с миром и человеческими чувствами [15]. Музыка, согласно С. Лангер, есть особая «значимая форма», без общепринятого значения [3]. Другими словами, в музыке нет «значимого предмета», служащего основанием лингвистического понимания [11]. К. Леви-Стросс толковал музыку как язык, не имеющий смысла [23, с. 5].

Весьма оригинальную идею в области сравнения музыки и языка высказывает М. Ш. Бонфельд. Наименьшим элементом музыки, который может быть сопоставлен со знаком языка, с его точки зрения, выступает музыкальное произведение в целом. Оно представляет собой целостное материально-идеальное образование, заключающее в себе единство означающего и означаемого. Фрагменты музыкального произведения не могут рассматриваться как знаки или слова, ибо их значение определяется только тем целым, из которого они извлечены [2].

Таковы основные направления в современных исследованиях музыки в рамках лингвистической парадигмы. Даже при поверхностном их рассмотрении становится очевидным отсутствие единой позиции или подхода сопоставления музыки и языка. Отчасти это обусловлено тем,

что сама лингвистика (и философия языка) не являет собою целостного знания. Вполне естественно, что применяя различные теории языка к музыке, получают совершенно различные результаты. Сюда можно отнести и проблему «ненаучности» некоторых проявлений философского дискурса, когда вместо объяснения прибегают к метафорам, чем ещё больше запутывают поиски. Но данная проблема относится далеко не только к исследованию музыки. Что же касается предмета нашего интереса, то вопрос, по всей видимости, заключается в том, что музыка и язык – это две совершенно различные знаковые системы, и ставить между ними знак равенства просто невозможно. Да, как знаковые системы они имеют много общих свойств и черт, но проведение параллелей и аналогий между их структурными частями, скорее всего, является научно необоснованным.

Весьма интересными в контексте данной мысли нам представляются рассуждения Б. Кёшке, которая занимается изучением музыки с точки зрения бытия этого феномена в социокультурном пространстве. Рассмотрим её основные идеи более подробно.

Б. Кёшке анализирует, прежде всего, один из вопросов, который возникает при сравнении музыки и языка, а именно, вопрос о трансляции или переводе содержания музыки на вербальный язык. Ведь, если мы предполагаем, что музыка способна нести некое содержание, то вполне естественно предположить, что это содержание может быть выражено с помощью языка. В своей статье «Музыка и другие знаковые системы» она пишет: «Предшественники часто исследовали вопрос о том, что мы имеем в виду, когда говорим, что музыка невыразима; они также исследовали вопросы, связанные с тем может ли музыка быть переведена. В отличие от этого, в данной статье смещается акцент с музыки и её смысла на отношения между музыкой и другими знаковыми системами, в том числе вербальным языком» [17].

Другими словами, внимание автора статьи сосредоточено не на проблеме «перевода музыки», выражении её содержания «понятным» нам языком, а на изучении особенностей знаковой системы самой музыки. Музыка выступает как одна из такого рода систем, хотя данное предположение также должно быть обосновано, поскольку оно заранее утверждает возможность музыки обозначать нечто. На наш взгляд, это свойство является проблематичным и его существование ещё требует доказательств.

Далее Б. Кёшке отстаивает позицию, согласно которой «утверждение о невыразимости музыки является эффектом нашей (принадлежащей к Западной культуре) привычки приписывать основной статус вербальному языку в сравнении с другими знаковыми системами» [17].

«В соответствии с обыденным пониманием, изречение «смысл музыки невыразим» указывает на качество музыки и его значение: невыразимость» [17]. Однако же, рассуждает Б. Кёшке, рассматривая это качество более подробно, становится понятно, что оно относится не к самой музыке, а, скорее, к отношению между музыкой и другими знаковыми системами. Т.е. «значение музыки невыразимо на вербальном языке» [17]. Тогда получается, что «...невыразимость является не качеством, присущим музыке, а значением, приписанным ей, которое возникает в результате определённой точки зрения на музыку, а именно, при сравнении с вербальным языком» [17].

Исходя из этого, по мнению автора статьи, необходимо изучать «отношения между музыкой и вербальным языком в обоих направлениях» [17]. «Итак, что произойдёт, если, вместо того, чтобы переводить музыку в слова, мы попытаемся перейти от слов к музыке? Результат вполне предсказуем: «выражение» словесных высказываний в музыкальных звуках, как правило, обречено на провал. Таким образом, мы могли бы по праву сформулировать новый тезис «смысл вербального языка невыразим в музыке...» [17]. И тогда уже и значение вербального языка окажется невыразимым.

В этом контексте Б. Кёшке критикует идею известного теоретика музыки XIX века Э. Ганслика о том, что музыка это язык, который невозможно перевести, поскольку Э. Ганслик понимает музыку как один из вербальных языков (например, английский), что не соответствует реальному положению дел.

Данная проблема, по мнению Б. Кёшке, возникает из-за того, что Западная культура привыкла к первичности вербального языка. Собственно, именно в этой привычке, скорее всего, коренится сама научная постановка проблемы о музыке и языке. По сути, мы научены «понимать» только лишь то, что может быть сказано. С одной стороны, такая система позволяет накапливать и передавать огромные массивы информации, на чём и построена наша цивилизация, но, с другой стороны, она совершенно не даёт шанса на существование какого-либо иного вида «понимания», ставит его заведомо ниже и не придаёт особого значения.

Это касается мира эмоций, чувств, и, вполне возможно, – музыки. Западная культура не способна понять, о чём музыка, если это невозможно выразить в словах.

Ведущие исследователи середины XX века, пишет Б. Кёшке, построили концепцию, согласно которой, не искусства не могут быть выражены в языке, но, наоборот, язык не в состоянии выразить значение произведений искусства. Выходит, что искусство нужно нам для устранения или преодоления неточностей и недостатков языка. [17]

С другой стороны, получила своё развитие и критика, одним из представителей которой является в частности Э. Кассирер, всех знаковых систем. «Основной тезис критики гласит, что использование знаков уменьшает или ограничивает адекватный, немедленный и подлинный доступ к миру». «Вместо того чтобы иметь дело с вещами самими по себе, человек постоянно беседует сам с собой. Он настолько погружён в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может увидеть или узнать что-нибудь, каким-либо другим путём, нежели посредством искусственной среды» [12].

Таким образом, оба дискурса, по сути, едины в том мнении, что язык является весьма несовершенным средством для выражения того, что может быть воспринято.

Продолжая анализировать концепцию перевода Б. Кёшке пишет: «Авторы, которые участвуют в дискурсе о музыке, понимаемой как язык, пользуются неопределённостью терминологии» [17]. А именно, тем, что само понятие языка является неоднозначным. «Различные значения понятия «язык», начиная с определённого словесного языка, и заканчивая всеми видами знаковых систем, позволяет им говорить о значении музыки, но в то же время избавляет их от необходимости разработки чёткого представления или теории о том, каким образом музыка может иметь значение» [17].

Б. Кёшке утверждает, что слушатели «позволяют» музыкальным знакам выходить за рамки собственной знаковой системы, т.е. соотносится с чем-то, помимо музыки. Другими словами, «...наше воображение мигрирует от свойств, относящихся к элементам системы музыкальных знаков, к тем же свойствам, принадлежащим элементам немusикальных областей, таких как картины, видео, дорожные знаки, одежда, причёски, азбука Морзе, язык жестов, словесный язык и эмоции ...» [17].

Далее Б. Кёшке обращается к вопросу о том, каким образом формируются музыкальные и языковые знаки, и находит в этом процессе существенные различия. «В то время как основным видом вербальных процедур означивания является соглашение, для процедур означивания в музыке таким основным видом является процесс построения сходств, в виду чего сравнение словесного языка и музыки (подразумевается тезис о невыразимости или неперевожимости музыки), на самом деле напоминает сравнение яблок с грушами» [17]. В свою очередь, процесс нахождения сходств, в значительной степени, обусловлен социокультурным контекстом.

В данном случае, вполне уместно вспомнить об идее Абсолютной музыки, т.е. музыки, «которая не указывает на вне-музыкальные феномены» [17]. Б. Кёшке полагает, что такое толкование музыкальных произведений в корне неверно. Автор музыки не в состоянии повлиять на восприятие слушателя, которое как раз и формирует значение произведения. «... Композиция или аспекты композиции принимают функцию означающего, которое отсылает к вне-музыкальному означаемому, и становятся неподконтрольны ни композитору, ни произведению» [17].

Правда, в таком случае, вопрос о содержании или смысле самой музыки является и вовсе некорректным. Сама музыка не обладает никаким содержанием, либо же это содержание выносится за скобки научного рассмотрения. И тогда перед наукой стоит необходимость исследовать особенности восприятия слушателя: физиологические, психологические, социокультурные, – чем она успешно занимается. Но, насколько правомерна такая постановка вопроса? Многолетние наблюдения и эксперименты свидетельствуют о том, что восприятие музыки и её содержания, действительно, зависят от множества «внешних» факторов. Однако возможно ли на этом основании делать вывод о том, что музыка сама по себе не имеет значения? Возможно ли отбрасывать те или иные концепты, не давая этому достаточного объяснения? В такой ситуации наука о музыке сама становится искусством, не требующим никаких оснований.

Таким образом, на наш взгляд, и интерпретация музыки как знаковой системы (возможно, похожей на естественный язык) и констатация невозможности музыки самой по себе иметь некое содержание – требует научного обоснования. С нашей точки зрения, науке про музыку давно пора определиться с тем, изучает ли она саму музыку, или изучается способность восприятия слушателей. Несомненно, лишь та часть «теории»

музыки, которая описывает её структуру и свойства, но весьма проблематична та часть, которая объясняет. Вполне возможно, какая-то сторона музыкального феномена закрыта для нашего познания. Тогда необходимо рассматривать только лишь то, что представлено наглядно – звуки, ноты, структура, реакция – и, в этом случае обязательно аргументировать позицию исследования. Либо же, продолжать поиски «доступа» к самой музыке, если, конечно, таковая вообще существует.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии / *М. Г. Арановский*. — М. : Музыка, 1991. — 320 с.
2. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление : опыт системного исследования музыкального искусства / *М. Ш. Бонфельд*. — М. : МГЗПИ, 1991. — 125 с.
3. *Лангер С.* Философия в новом ключе: исследование по символике разума, ритуала и искусства / *С. Лангер* ; пер. с англ. *С. П. Евтушенко*. — М. : Республика, 2000. — 287 с.
4. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки / *Л. А. Мазель*. — М. : Советский композитор, 1991. — 375 с.
5. *Мазель Л. А.* О мелодии / *Л. А. Мазель*. — М. : Гос. муз. изд-во, 1952. — 300 с.
6. Новое в зарубежной лингвистике / [отв. ред. *Е. В. Падучева*]. — М. : Прогресс, 1985. — Вып. 16 : Лингвистическая прагматика. — 1985. — 504 с.
7. *Орлов Г. А.* Семантика музыки / *Г. А. Орлов* // Проблемы музыкальной науки : сб. статей. — М. : Советский композитор, 1973. — Вып. №2. — С. 434-479.
8. *Рассел Б.* Человеческое познание, его сфера и границы / *Б. Рассел* ; пер. с англ. *Н. В. Воробьева*. — М. : Изд-во. иностр. лит., 1957. — 555 с.
9. *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека : от идеи вселенной – к философии музыки / *В. К. Суханцева*. — К. : Факт, 2000. — 176 с.
10. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : художественная индивидуальность. Семантика / *Е. И. Чигарева*. — М. : Эдиториал УРСС, 2000. — 280 с.
11. *Bar-Elli G.* Wittgenstein on the Experience of Meaning and the Meaning of Music / *G. Bar-Elli* // *Philosophical Investigations*. — 2006. —

Vol. 29, Issue 3. — P. 217-249.

12. *Cassirer E.* An Essay on Man : An Introduction to a Philosophy of Human Culture / *E. Cassirer.* — New Haven : Yale University Press, 1944.

13. *Cooke D.* The Language of Music / *D. Cooke.* — New York : Oxford University Press, 1959. — 289 p.

14. *Demorest S. M.* Aniruddh D. Patel, “Music, Language and the Brain”. Oxford : Oxford University Press, 2008. — 512 p. / *S. M. Demorest* // Empirical Musicology Review. — 2008. — Vol. 3, № 4. — P. 218-222.

15. *Kaduri Y.* Wittgenstein and Haydn on Understanding Music / *Y. Kaduri* [Electronic Edition] // Contemporary Aesthetics. — 2006. — Vol. 4. — Режим доступа : www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=397.

16. *Kolinsky R.* Processing Interactions Between Phonology and Melody: Vowels Sing but Consonants Speak / *R. Kolinsky, P. Lidji, I. Peretz, M. Besson, J. Morais* // Cognition. — 2009. — Vol. 112. — P. 1-20.

17. *Kutschke B.* Music and Other Sign Systems / *B. Kutschke* [Electronic Edition] // Music Theory Online. — 2014. — Vol. 20, № 4. — Режим доступа : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.php>.

18. *Levinson J.* Musical thinking / *J. Levinson* [Electronic Edition] // The Journal of Music and Meaning. — 2003. — № 1. — Режим доступа : <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.2>.

19. *Martinez J. L.* Semiotics and the Art Music of India / *J. L. Martinez* [Electronic Edition] // Music Theory Online. — 2000. — Vol. 6, № 1. — Режим доступа : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.martinez.html>.

20. *Patel A. D.* An Empirical Method for Comparing Pitch Patterns in Spoken and Musical Melodies: A Comment on J. G. S. Pearl’s “Eavesdropping with a Master: Leos Janaek and the Music of Speech” / *A. D. Patel* // Empirical Musicology Review. — 2006. — Vol. 1, № 3. — P. 166-169.

21. *Peretz I.* Music Lexical Networks: The Cortical Organization of Music Recognition / *I. Peretz, N. Gosselin, P. Belin, R. Zattore, J. Plailly, B. Tillmann* // Annals of the New York Academy of Sciences. — 2009. — Vol. 1169. — P. 256-265.

22. *Tagg P.* Simple Semiotic Analysis of Music. Online Lectures [Electronic Edition] / *P. Tagg* // Semiotics Institute Online. — 2008. — Режим доступа : <http://semioticon.com/sio/courses/simple-semiotic-analysis-of-music/>.

23. *Tarasti E.* Signs of Music : a Guide to Musical Semiotics / *E. Tarasti.*

— Berlin : Mouton De Gruyter, 2003. — 224 p.

24. *Temperley D.* Review of Joseph Swain, *Musical Languages* / *D. Temperley* [Electronic Edition] // Music Theory Online. — 1999. — Vol. 5, № 3. — Режим доступа : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.99.5.3/mto.99.5.3.temperley.html>.

25. *Zbikowski L. M.* Theories of Categorization and Theories of Music / *L. M. Zbikowski* [Electronic Edition] // Music Theory Online. — 1995. — Vol. 1, № 4. — Режим доступа : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.4/toc.1.4.html>.

