

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СМЫСЛ: ЯЗЫК, РЕЧЬ, МЫШЛЕНИЕ, ДИСКУРС

Статья посвящена проблемам музыкального мышления и музыкального дискурса. Автор освещает узловые моменты и направления научного поиска смысловой составляющей музыки, учитывающего когнитивный и психологический аспект музыкальной практики.

Ключевые слова: музыкальное мышление, музыкальный язык, музыкальный дискурс, музыкальная деятельность, музыкальная коммуникация.

G. Zhukova

THE MUSICAL SENSE: LANGUE, PAROLE, THINKING, DISCOURSE

Musical thinking and musical discourse are regarded. The elaboration of the musical discourse is described. It is suggested that the investigations of musical sense should be carried out in the framework of the inter-disciplinary studies taking into account both cognitive and psychological aspects of the musical practice.

Keywords: musical sense, musical thinking, musical language, musical discourse, musical practice, musical communication.

Процессы глобализации музыкальной жизни, исполнительской деятельности, музыкального образования диктуют необходимость обновления научной основы методов исполнительской и педагогической работы. Поскольку искусство в целом, и музыкальное искусство в особенности, принадлежат к области человеческой деятель-

ности, непосредственно связанной с коммуникацией (передачей информации в различных ее формах от одного человека к другому), на данный момент назрела необходимость выработки принципов анализа и терминологической базы исследований, направленных на изучение национальной специфики на всех уровнях в рамках раз-

личных художественных практик, в том числе музыкального творчества.

Выработка в рамках музыкального дискурса определенной системы, с помощью которой можно описать структуру музыкальной мысли, позволяет проследить закономерности и особенности композиторского процесса каждого конкретного автора, а также выделить некие общие закономерности, позволяющие судить о степени влияния различных факторов, в том числе национального компонента, в создании и восприятии музыкальных произведений, музыкальных впечатлений и идей.

Что же понимается нами под семантически многомерным термином «музыкальный дискурс»? Само понятие музыкального дискурса включает в себя следующее:

а) процесс создания музыкального текста, а именно: стадию зарождения идеи произведения (онтогенетический аспект), особенности ее становления и реализации (индивидуальные/коллективные, сознательные/бессознательные творческие импульсы), художественный результат;

б) сам текст и его исследование (редакторскую работу, текстологический анализ);

в) существующие (озвученные авторами либо исполнителями), а также потенциально возможные интерпретации музыкального текста (в виде анализа существующего исполнения либо инструктивного исполнительского анализа методического характера);

г) рефлексии, восприятие музыкального текста и его интерпретаций, значение и роль данного текста в культуре (психологический, социальный, статистический анализ, исторический анализ).

Таким образом, широкое понятие «музыкальный дискурс» охватывает не только сам музыкальный текст, но и основные составляющие его бытия в культуре: порождение, интерпретацию, рефлексии. Нетрудно заметить, что три выделенные составляющие в целом соответствуют трем видам музыкальной деятельности: сочинению, исполнению и восприятию музыки. Все три вида необхо-

димо связаны с механизмами функционирования музыкального мышления, обеспечивающего сознательный компонент музыкальной деятельности: необходимо помнить о том, что **отождествление** музыкально-мыслительных процессов и музыкальной деятельности в целом неправомерно, так как музыкальная деятельность **включает** в себя музыкально-мыслительные процессы, но не сводится к ним.

Профессиональная музыкальная деятельность опирается на два аспекта:

1) свод правил, о которых договариваются участники музыкальной деятельности между собой – «игровой аспект». В различные эпохи он разный, как правило, суммирован и изложен в теоретических трактатах по гармонии, композиции, инструментовке, теории музыки, также может существовать в виде определенного набора стереотипов, «кодекса поведения» участников музыкальной деятельности того или иного рода, передающегося от педагога к ученику (так называемой исполнительской традиции);

2) закономерности, которые вытекают из природы человеческого сознания, т. е. нейропсихологических особенностей конструирования и восприятия звукового потока человеческим мозгом, обусловленных законами высшей нервной деятельности – «физиологический аспект».

При анализе различных систем музыкального языка исследователи зачастую принимают во внимание только какой-либо один из аспектов, что приводит их к неполным и внутренне противоречивым выводам. Например, достаточно часто в исследованиях, посвященных проблематике музыкальных языков XX в., можно встретить рассуждения о том, что классическая (т. е. тональная) музыкальная европейская система является детищем эпохи Просвещения и в связи со сменой идеологической парадигмы в значительной степени исчерпала свои ресурсы и жизнеспособность к началу XX века. Однако, на наш взгляд, анализировать данные процессы в культуре исклю-

чительно в рамках жесткой причинно-следственной связи не всегда целесообразно. Бесспорно, появление определенного типа сознания, сформировавшегося в эпоху Нового времени благодаря развитию субъектно-объектной оппозиционной бинарии, не могло не повлиять на музыкальное мышление. Тем не менее оно не влекло за собой необходимо все те изменения в музыкальном языке, которые имели место на протяжении означенного исторического периода. Оба эти процесса шли параллельно, хотя могли быть вызваны общими социальными, экономическими и историко-культурными факторами. Законы функционирования музыкального языка и законы построения музыкальной формы не являются всецело искусственными образованиями, «надстройками» над естественным, а во многом сформированы особенностями человеческой психики и отражают процессы, происходящие в области нейрофизиологии. Именно в музыкальном искусстве это заметно больше, чем в других видах художественного творчества – в силу абстрактности и невербальности музыкального языка во всех музыкальных системах, независимо от их временной и этнической принадлежности. Опора на подсознательное, эмоционально-рефлекторные реакции в музыке в целом выше, чем в других искусствах. Исследователи отмечали это на протяжении всей истории изучения взаимодействия музыки и человека (от Платона до теории аффектов). Поэтому стремление увязать «жизнеспособность» той или иной музыкальной системы с моделью линейного исторического прогресса (с изобретением западноевропейской исторической мысли, во многом выявившем свою несостоятельность к началу XXI в.) представляется несколько однобоким и непродуктивным. Скорее необходим сравнительно-сопоставительный анализ нейропсихологических аспектов восприятия музыки в контексте этнокультурных особенностей мышления и восприятия музыкальных текстов

участниками музыкального дискурса в различные исторические эпохи.

В проблемное поле музыкального дискурса входит ряд терминов, значение и иерархию которых представляется необходимым уточнить, так как такие понятия, как «музыкальное мышление», «музыкальный язык», «музыкальная речь» отнюдь не тождественны, хотя в определенных аспектах исследования могут пересекаться. Термин «музыкальный язык» является более устоявшимся и определенным, чем термин «музыкальное мышление». Содержание и структура музыкального языка описаны достаточно четко и полно, однако и здесь существуют варианты и различия в трактовке между исследователями, в частности, при сравнении и сопоставлении музыкального языка с языком вербальным. Еще Леви-Стросс определял музыкальную структуру как абсолютно повторяющую язык, но не имеющую языкового смысла [3, с. 579]. Вот что по этому поводу пишет М. Ш. Бонфельд в монографии «Музыка: Язык. Речь. Мышление»: «Музыка представляется весьма сложной коммуникативной системой, лишенной знаков, подобных словам вербального языка – элементам текстов, но обладающая системой грамматик. О дискуссиях по этой проблеме сказано уже достаточно, но необходимо подчеркнуть, что большинство исследователей-музыкантов не видят в музыке "слов" (помимо названных, это Т. Адорно, М. Имберти и еще ряд других), в то время как философы и лингвисты склонны к поискам единицы "музыкального языка", к признанию за ними "лексических значений" (Очеретовская), либо полному отождествлению музыки и естественного языка в этом аспекте (В. Иванов, В. Топоров)» [1, с. 209].

Здесь необходимо отметить, что уникальность и структурное своеобразие музыкального языка существуют не только по отношению к вербальному (естественному) языку, но и к языкам искусственным, например, к математическому. Математиче-

ский язык создан для точной и объективной передачи информации, он не должен допускать неоднозначного толкования своих единиц – символов и высказываний. Поэтому он стремится к сжатию и единообразию, что определяет его сущность как языка служебного. Задача тех, кто его изобрел и применяет, – свести к минимуму «ошибку», т. е. индивидуальные различия в восприятии каждого конкретного пользователя, обусловленные его личным опытом, степенью подготовки и эмоциональным состоянием. Отсюда стремление к сжатию – сокращениям, аббревиатурам. Ведь для того чтобы зрительно охватить слово (либо определение или характеристику, состоящую из многих слов), необходимо большее время, чем для прочтения краткого символа, аббревиатуры либо схематического рисунка (на этом построены принципы работы стенографии и других систем быстрой фиксации информации).

Именно наличие временного промежутка дает возможность нашему сознанию не только успеть воссоздать чувственный образ явления, но и породить цепь ассоциаций, которые, в свою очередь, действуют как эмоциональный стимул и несут эстетическую нагрузку. Музыкальный язык, помимо функции передачи информации, несет эстетическую функцию, т. е. чем больше возможностей различного (иногда взаимоположенного) толкования смыслов, образов и содержания музыкального высказывания (музыкальной мысли) – тем дольше она проживет. Тем интереснее для слушателя-исполнителя будет ее восприятие-открытие. Она существует во времени и пространстве, зафиксирована, материализована в нотном тексте либо в сознании музыканта, но в то же время изменчива, поскольку каждый раз музыкальное высказывание – даже самое простое – может открываться с различных сторон в зависимости от точки зрения воспринимающего субъекта, фазы развития его сознания, а также его эмоционального состояния.

Исходя из вышеизложенного, мы видим, что «музыкальный язык» – понятие достаточно условное. Что же, в таком случае, подразумевается под термином «музыкальная речь»? Прежде всего это акт музыкальной коммуникации, звучащее произведение (данное различие соответствует принципу сосюрровской дихотомии язык-речь, получившему широкое распространение в гуманитарных дисциплинах). Таким образом, если требуется сравнить и сопоставить вербальную и музыкальную коммуникацию, нужно исследовать не их языковой, а именно речевой аспект. Для вербальной коммуникации лингвистика речи менее полно разработана, чем лингвистика языка. Заметим, что для коммуникации музыкальной ситуация обратная – понятие **музыкальный язык** гораздо прочнее вошло в научный обиход, чем термин **музыкальная речь**.

Разумеется, понятие музыкальной речи в музыке европейской традиции и в музыке иных культур не может определяться однозначно. Здесь нам видится обширное поле для исследований сравнительно-сопоставительного характера, требующих, однако, предварительного уточнения методов и терминологического аппарата в рамках музыки европейской традиции.

Еще одно важное свойство вербальной коммуникации – способность человека свободно пользоваться речью на родном языке вне зависимости от знания грамматики и наличия филологического образования – так называемое свойство носителя языка. Как мы видим из практики, в той или иной степени понимать музыкальную речь способны люди, не получившие специального музыкального образования, при наличии способностей и постоянной слушательской практики, которая формирует определенную культуру музыкального восприятия. Однако широко распространен следующий тезис, который активно поддерживается в том числе и Бонфельдом в цитируемой выше монографии, а также в ряде других ра-

бот: для того чтобы творить на музыкальном языке (т. е. сочинять, создавать музыкальный текст – в отличие от создания вербального текста), даже в рамках знакомых стилистических систем, необходима особая, не всем доступная специфическая одаренность плюс композиторское образование. Объяснение данному факту пытаются найти в специфике самой музыкальной коммуникации, которая признается чем-то вроде «дара свыше», годного к применению исключительно благодаря особому таланту тех, кто ею в той или иной степени владеет.

Здесь нам придется не согласиться с этим утверждением и отметить, что данное различие может объясняться не только внутренними различиями между вербальной и музыкальной коммуникацией. Возможно, причину следует искать в системе образования и воспитания, принятой в современном обществе. Для порождения художественной речи также необходима специфическая одаренность плюс образование и навык, т. е. мастерство. Поэтому процент настоящих писателей примерно равен проценту настоящих композиторов. Но мы видим, что количество графоманов-непрофессионалов в литературной среде на порядок выше, чем в среде музыкантской. В чем же причина?

Если владению письменной речью (а это и есть необходимая база для попыток проявить себя в речи художественной) обучают в обязательном порядке в школе с семи лет, иногда – раньше, то в музыкальном образовании ситуация кардинально иная. Доля элементарно владеющих нотной грамотой (количество детей, изучающих основы музыкального языка) примерно равна количеству людей, профессия которых непосредственно связана с музыкой. Если бы музыкальное образование было обязательным и всеобщим – несомненно, попыток «самовыражения» в области порождения музыкальной речи можно было бы наблюдать не меньше, чем в области порождения

речи художественной. Доказательством нашей мысли может служить пример носителей русской дворянской культуры. В XIX в. образованный человек обязан был владеть на дилетантском уровне основными видами искусства (такими, как пение, игра на нескольких музыкальных инструментах, рисование, танец, основы стихосложения и др.), что не могло не принести свои плоды. Действительно, в случае, когда как исполнитель, так и слушатель свободно ориентируются в дебрях музыкальной коммуникации, обладают развитым музыкальным мышлением, музыкальная речь перестает быть односторонне направленным процессом (от художника-композитора, порождающего эту речь, – к слушателю, способному лишь на пассивное восприятие по принципу «нравится – не нравится»).

Тем не менее следует согласиться с тем, что «воспроизведение уже созданного текста музыкального произведения на уровне полноценного художественного звучания требует весьма серьезной подготовки и наличия безусловного таланта у исполнителя. Возможно и мысленное “прочтение” нотного текста, т. е. непосредственное зрительное восприятие его как “звучащей” музыки» [2, с. 24]. Возражения вызывает вывод Бонфельда о том, что подобное мысленное прочтение нотного текста доступно лишь узкой группе специфически одаренных профессионалов. На наш взгляд, все дело, опять-таки, в образовании и подготовке воспринимающего музыкальную речь субъекта. Любой музыкально грамотный человек способен (естественно, на своем уровне развития музыкального мышления) к подобного рода мыслительной деятельности. Никакой особый талант для этого не нужен: необходима грамотность, а также правильно и вовремя заложенные основы не только музыкального, но и общего мышления. Никому не придет в голову рассуждать о том, что для восприятия аксиом и теорем геометрии либо основ классической физики «нужен особый талант», одна-

ко данные дисциплины также имеют свой особый невербальный искусственный язык и заставляют «работать» оба полушария мозга. Тем не менее в школьной программе предусмотрено безусловное освоение этих дисциплин в объеме, намного превышающем их возможное практическое применение в реальной жизни вне зависимости от наклонностей и способностей индивида (именно с целью развития определенных типов предметного и абстрактного мышления, активизации различных мозговых центров).

Подведем итоги: на наш взгляд, не следует искусственно сужать область поиска общих конститутивных черт между речью музыкальной и вербальной, ссылаясь на то, что естественный язык (в силу причин, изложенных выше) не может служить моделью музыкальной коммуникации [4]. Несомненно, естественный язык из всех существующих семиотических систем обладает самым широким спектром выразительности [5, с. 33]. Но и ему недоступна полнота выражения, так как невозможно перекодировать в слова весь опыт человечества – физический и умственный, хотя бы в силу того, что деятельность человечества продолжается – и данный опыт пока не конечен. В

то же время нелепо искать в языке музыкальном функциональность и коммуникативную значимость, полностью аналогичную вербальному языку, так как данные семиотические явления принадлежат «разным весовым категориям». Ясно, что музыкальный язык не имеет всех свойств и функций языка вербального, естественного, и не может его заменить. Тем не менее нельзя на основании данного утверждения отказывать музыкальному языку (невербальному и частично искусственному) в наличии собственно языкового плана содержания, в смысловом наполнении. Хотя музыкальный синтаксис и музыкальная семантика не равны по значимости и функциональной нагрузке синтаксису и семантике естественного языка, однако музыкальная прагматика (т. е. обстоятельства и контекст музыкального высказывания) играет очень важную роль в порождении и постижении музыкального смысла.

Таким образом, именно «музыкальная прагматика» должна стать основой для научного поиска смысловой составляющей музыкальной деятельности, а также одним из главных ориентиров в разработке проблематики музыкального дискурса в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 628 с.
2. *Бонфельд М. Ш.* Музыка. Язык или речь? // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания». Вып. 8. СПб., 1996.
3. *Levi-Strauss.* L'homme nu. Mythologiques V. Paris Plon, 1971. 781 p.
4. *Fulvio Delli Pizzi.* Introductory remarks on musical systems and analysis // *Fulvio Delli Pizzi, Michele Ignelzi, Paolo Rosato.* Systems of Musical Sense. Essays on analysis, semiotics and hermeneutics of music. Acta Semiotica Fennica XVIII. Approaches to Musical Semiotics
6. International Semiotics Institute at Imatra, Semiotic Society of Finland, Department of Musicology, University of Helsinki. 2004.
5. *Эко У.* В поисках совершенного языка в европейской культуре / Пер. А. Миролубовой. СПб.: Александрия, 2007. 423 с.

REFERENCES

1. *Bonfel'd M. SH.* Muzyka: Jazyk. Rech'. Myshlenie: Opyt sistemnogo issledovanija muzykal'nogo iskusstva. SPb.: Kompozitor, 2006. 628 s.

ФИЛОСОФИЯ

2. *Bonfel'd M. SH.* Muzyka. Jazyk ili rech'? // Muzykal'naja kommunikacija: Sb. nauchnyh trudov. Serija «Problemy muzykoznanija». Vyp. 8. SPb, 1996.

3. *Levi-Strauss.* L'homme nu. Mythologiques V. Paris Plon, 1971. 781 p.

4. *Fulvio Delli Pizzi.* Introductory remarks on musical systems and analysis // *Fulvio Delli Pizzi, Michele Ignelzi, Paolo Rosato.* Systems of Musical Sense. Essays on analysis, semiotics and hermeneutics of music. Acta Semiotica Fennica XVIII. Approaches to Musical Semiotics

6. International Semiotics Institute at Imatra, Semiotic Society of Finland, Department of Musicology, University of Helsinki. 2004.

5. *Jeko U.* V poiskah sovershennogo jazyka v evropejskoj kul'ture / Per. A. Miroljubovoj. SPb.: Aleksandrija, 2007. 423 s.