

**Диденко Валерий Дмитриевич**доктор философских наук, профессор,  
профессор кафедры философии  
Государственного университета управления**Didenko Valery Dmitrievich**D.Phil., Professor,  
Philosophy Department,  
State University of Management**Калицкий Виталий Валерьевич**кандидат философских наук, профессор,  
профессор кафедры инструментального  
исполнительства  
Российской государственной  
специализированной академии искусств**Kalitsky Vitaly Valeryevich**PhD, Professor,  
Department of Instrumental Performance,  
Russian State Specialized Academy of Arts**МУЗЫКАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ  
В КОНТЕКСТЕ  
СЕМИОТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА****MUSICAL COMMUNICATION  
IN THE CONTEXT OF  
SEMIOTIC DISCOURSE****Аннотация:**

Актуальность статьи заключается в недостаточной изученности музыкальной коммуникации в контексте семиотического дискурса современной философско-эстетической и искусствоведческой мыслью. В исследовании основное внимание сосредоточено на феномене музыкальной речи как универсальной форме мышления человека, которая в условиях современной культуры трансформируется в семиозисное явление. Эстетические принципы музыкального семиозиса являются первым шагом к выяснению эстетики музыкальной знаковости, которые рассматриваются с таких эстетических позиций, как обоснование музыкального семиозиса как структуры эстетического отношения и осознание того, что семиотические измерения семиозиса в музыке предстают как формы музыкально-эстетической коммуникации. Проведен анализ зарубежных и отечественных источников по обозначенной проблеме, выделены фундаментальные основания музыкального семиозиса, показан ряд противоречий в изучении означенной проблематики, что позволяет расширить рамки семиотического подхода к изучению музыкальной коммуникации, а также культуры в целом.

**Ключевые слова:**

коммуникация, семиозис, язык, музыкальная речь, музыкальная коммуникация, семиотический дискурс, современная культура.

**Summary:**

The relevance of the article is the lack of knowledge of musical communication in the context of the semiotic discourse of modern philosophical, aesthetic and artistic idea. The study focuses on the phenomenon of musical speech as a universal form of human thinking, which in contemporary culture is transformed into the phenomenon of semiosis. The aesthetic principles of musical semiosis are the first step towards elucidating the aesthetics of musical signification. They are reviewed from such aesthetic positions as justification for musical semiosis as a structure of aesthetic relations. It is recognized that the semiotic dimension of semiosis in music appears as a form of musical and aesthetic communication. The authors analyze the foreign and domestic materials on the abovementioned issue, identify the fundamentals of musical semiosis. The article shows a number of contradictions while researching this problem that allows one to expand the semiotic approach to the study of musical communication and culture as a whole.

**Keywords:**

communication, semiosis, language, musical speech, musical communication, semiotic discourse, modern culture.

Музыкальная коммуникация предстает универсальной формой мышления человека. Структурирование музыкального мышления позволяет понять современный музыкальный семиозис, который является своеобразным интерпретационным пространством смысла музыки, процессом возникновения на основе вероятного смыслового преобразования новой, вторичной символической функции, которая модулирует коммуникативный опыт знака. Обращение к музыкальному семиозису в контексте указанной проблемы не является случайным, так как он понимается в статье не только как процесс функционирования знаков, смысловорчества и интерпретации, но и как теоретическая концепция. Категория «музыкальная коммуникация» мыслится как элемент системы «речь – текст» и является одной из ценностных характеристик музыкальной культуры второй половины XX в. В онтологическом смысле музыка – это хорошо организованный, целостный феномен, в котором музыкальные знаки имеют характеристики, родственные языковым, специфика которых заключается в «системно-языковом качестве» (по С. Шипу), и возможности иконического отражения процессуальных явлений в музыкальном семиозисе. Музыка как эстетический феномен является художественным вещанием, а музыкальное сочинение – процессом вещания, опосредованным системой субзнаков, которые получают смысл в контексте целостности музыкального произведения.

М. Бонфельд определяет музыку как процесс «вещания на невербальной основе». Исследователь связывает речевую деятельность с логическими способностями человека и вербальным мышлением, а речевую – с эмоционально-эстетическим и невербальным мышлением.

Воспроизведенное в реальном звучании музыкальное произведение направлено на слушателя, представляет собой трансляцию конкретного смысла и является актом коммуникации, а следовательно, музыкальной речью, выраженной в виде объективной системы смысловых общностей – знаков и связей между ними; музыкальная речь – это живое звучание (по М. Хайдеггеру).

В своей философии языка М. Хайдеггер трактует язык как деятельность, «...которая является вечно обновленной работой духа, направленной на то, чтобы сделать артикулированный звук выражением мысли» [1, с. 262]. Музыкальное вещание можно рассматривать как форму эстетико-синтаксического отношения, в которой непосредственно функционируют музыкальные знаки и порождаются музыкальные смыслы. Музыкальная коммуникация принципиально неповторима, она существует в форме исполнения-интерпретации только в настоящем времени, раскрывая эстетические ценности и бытийные смыслы.

В современной эстетике имеются значительные расхождения и противоречия в области знаний о музыкальных знаках. Одни ученые называют музыку семиотическим феноменом, который образуется знаками разного типа – семантическими и эстетическими (А. Моль) или информационными и художественными (С. Раппопорт). Другие трактуют музыкальные знаки как особые семиотические элементы, которые имеют лишь коннотативное содержание, но не имеют денотации (А. Козаренко); характеризуют музыку «незнаковой семиотической системой» (М. Арановский) или определяют теоретические основы изучения музыки как речи, выявляя свойства знакового функционирования и системной (языковой) организации музыкального вещания, создавая универсальную понятийную модель музыкального языка (С. Шип). Семиотическое направление в музыке пока что не получило метанаучного осмысления, но оно представлено содержательными и оригинальными исследованиями таких ученых, как М. Арановский, Б. Асафьев, Э. Бенвенист, М. Бонфельд, И. Волкова, Д. Кирнарская, И. Кон, Ю. Лотман, С. Мальцев, В. Медушевский, Е. Назайкинский, Г. Орлов, А. Сохор, Ю. Холопов, В. Холопова, Т. Чередниченко, Б. Яворский и др.

Согласно концепции М. Арановского, музыкальный язык не имеет интонаций-знаков, поскольку «является незнаковой семиотической системой» [2, с. 104], а ее материальный субстрат состоит из набора ступеней звукоряда (музыкальных фонем) и деталей будущих слов – интервалов, аккордов, которые условно можно сопоставить со складами. Исследователь говорит об отсутствии в музыке дискретных знаковых образований, а потому и о невозможности выделить музыкальные единицы, которые, подобно словам в вербальном языке, имеют устойчивое ядро значений, уточненное в каждом из контекстов: «Для того чтобы утверждать, что искусство есть знаковая система, необходимо показать, что в искусстве уровень знаков не только есть, но и выполняет конститутивные функции, а сами знаки имеют постоянство значений» [3, с. 100–101]. Исследователь придерживается мысли о «незнаковой», «неречевой» природе музыкального искусства, что свидетельствует о невозможности сопоставления музыкального и вербального языков и анализа общих черт их семиотики.

Французский лингвист Э. Бенвенист также настаивал на том, что музыка попадает в группу систем с беззнаковыми единицами, так как она – «язык, у которого есть синтаксис и нет семиотики» [4, с. 80]. В. Медушевский отличает музыкальную речь, которая «тяготеет к стабильности, всеобщности, постоянству, системности, норме, традиции... возвышается над текучестью речи», от музыкальной коммуникации, которая, наоборот, «подвижное, изменчивое, ...существует в виде конкретных, целостных, индивидуальных объектов» [5, с. 14]. Согласно его теории, во-первых, музыкальное языковедение включает средства грамматики языка как один из своих аспектов; во-вторых, новые явления в речи исторически поддаются изменениям в языке; в-третьих, музыкальная речь предшествует коммуникации в процессах композиторского творчества, исполнительской интерпретации и восприятия. Преобразование языка в речь связано, как считает исследователь, «с отбором средств музыкального языка, вследствие чего возникает новая, такая, которой не было раньше, неповторимая комбинация» [6, с. 16].

Итак, музыкальный язык является системой выразительных средств и грамматических норм музыки, сложившихся исторически, а коммуникативность музыкального языка проявляется тогда, когда средства языка, которые имеют семантику и коммуникативные возможности, объединяются ради выражения новой, глубоко неповторимой музыкальной мысли «в яркой, емкой, заразной, увлекательной, одним словом, в художественной форме, тогда рождается музыкальное произведение – непосредственный предмет художественного общения людей» [7, с. 7].

Напомним, семантика – это учение о взаимоотношениях означающего и означаемого, знаков и действительности, что является вторым эстетическим измерением в контексте музыкального семиозиса. Если термин используют как синоним понятия «значение», тогда речь идет о

семантике как о системе закономерностей, согласно которым устанавливаются отношения между музыкальным содержанием и интерпретацией.

По Ч. Моррису, семантика «имеет дело с отношением знаков к их десигнатам и тем самым к объектам, которые они обозначают (денотируют) или могут обозначать (денотировать)» [8, р. 141]. Согласно его теории, существуют чистая (на уровне терминологии) и дескриптивная (на уровне реальных проявлений явления) семантика, средствами которых изучаются различные измерения семиозиса. Исследователь указывает на зависимость семантики от синтактики: «Для того чтобы можно было говорить об отношении знаков к объектам, которые они обозначают, нужно иметь возможность как-то указать и на знаки, и на объекты, то есть необходимо иметь язык синтактики и так называемый “язык вещей” (язык семантики)» [9, р. 144].

Музыкальная семантика начинается с осознания многомерности, смысловой множественности музыкального произведения, специфической многослойности музыкальной ткани, в которой каждый слой имеет собственную смысловую значимость. Так, М. Арановский считает необходимым определить качество и специфику значений текстовых структур, ведь природа понимания и интерпретации должна соответствовать природе значений. Поскольку музыкальный текст развертывается во времени, представляется возможным проследить отношение между структурами и их значениями. Ученый различает два слоя музыкальной семантики – интра- и экстрамузыкальный. Под интрамузыкальной семантикой понимаются «те значения, которые образуются в тексте при взаимодействии системы музыкального языка и контекста» [10, с. 318]. Итак, интрамузыкальная семантика предстает как первичный, базовый семантический слой музыки, без которого не может быть никаких других видов значений. Под экстрамузыкальной семантикой, что является вторичной и возникает только на основе интрамузыкальной, ученый видит «сферу коннотаций, которая возникает вследствие выхода за пределы чисто интрамузыкальной семантики» [11]. Таким образом, интрамузыкальная семантика является обязательным аспектом музыкального текста, а экстрамузыкальная – вероятным, но не обязательным.

Исследование семантики, согласно концепции М. Арановского, больше всего соответствует «текстуальному подходу»: «Структура, по сути, всегда семантическая и другой быть не может» [12]. Таким образом, музыкальная семантика М. Арановского раскрывает все слои музыкального текста, начиная с образованного эстетическим переживанием и заканчивая социальной составляющей музыки в целом, между которыми возникает совокупность априорных знаний, которой охватываются единицы текста, системы их отношений, семантический синтаксис, взаимодействие языка и контекста, дискретности и континуальности.

Значительный вклад в разработку теории музыкальной семантики речи, ее элементов сделал Л. Мазель. По его мнению, каждое музыкальное средство имеет собственный круг выразительных возможностей, которые обусловлены его объективными свойствами и жизненными связями. К таким связям относится и способность отдельного музыкального знака вызывать определенные представления и ассоциации, сложившиеся в ходе музыкально-исторического процесса. Реализация этих возможностей зависит от того конкретного контекста, в котором это средство используется. Контекстное значение отдельного произведения соответствует конкретному стилю и жанру и определенной музыкальной системе языка в широком понимании [13, с. 22]. Из всех средств музыки Л. Мазель выделяет коммуникативные средства и приемы, благодаря которым мобилизуется, направляется и облегчается восприятие реципиента. Эти средства, по мнению ученого, являются дополнительными по отношению к тем, которые необходимы для создания логичной и цельной музыкальной формы в обычном ее понимании, то есть содержательных средств музыки.

В исследованиях В. Холоповой также затрагиваются проблемы музыкального содержания на уровне соотношения лексемы и контекста [14]. В исследованиях Л. Шаймухаметовой выделяются различные звуковые семантические формулы и обосновывается теория о преобразовании этих формул в контексте музыки [15].

Достижения музыкальной науки закрепились в историческом времени и в целостном единстве. В музыкальной речи персонажем является художественная действительность (в виде жанра или его отдельных признаков), которая изначально определяет семантическое поле с более-менее ощутимыми, но всегда имеющимися пределами, а выход за эти пределы в музыкальном вещании и осуществляется как семиотические отношения.

М. Бонфельд также обращает внимание на отношения между вербальной и музыкальной коммуникациями, но не в языковом, а в речевом аспекте, акцентирует внимание на том, что музыкальная коммуникация в каждом ее конкретном проявлении реализуется именно как речь [16, с. 22]. Исследователь указывает на то определяющее, которое свойственно музыкальной коммуникации, но не всегда коммуникации вербальной: музыка – это всегда искусство; каждое законченное языковое сообщение – это произведение искусства, а любой изъятый из контекста фраг-

мент музыкального сообщения – это фрагмент художественного произведения. Одним из фундаментальных факторов, выявленных М. Бонфельдом в процессе анализа художественного языкознания, оказалась возможность существования художественного произведения как единого целостного знака. Исследователь считает, что единицей поэтического текста является не слово, а сам текст как явление, типичное для недискретных типов семиозиса. Музыкальное произведение, по его мнению, представляет собой единственный неделимый знак, элементом которого не свойственно постоянное значение, зависящее от контекста [17, с. 26]. Такой подход, с точки зрения ученого, демонстрирует невозможность поиска в музыкальном произведении дискретных единиц, наделенных стабильными значениями, но такое значение имеет музыкальное произведение как целостный организм. Исследователь приходит к выводу, что любое музыкальное произведение является единственным цельным знаком и в то же время процессом вещания.

Итак, эстетическая наука имеет положительный опыт в проведении исследований вербального и музыкального языков в аспекте понятийной оппозиции «язык – речь». К сожалению, лингвистические определения категории речи, которые берутся за основу в процессе анализа музыкальных текстов, выявляют их несостоятельность в условиях отсутствия в самих текстах лингвистического поля содержания, поэтому есть необходимость апеллировать к семиотическому курсу в исследовании музыкальной коммуникации, имеющей другой инструментарий и методы анализа. Там, где лингвистика фиксирует отсутствие взаимоотношений означающего и означаемого, вполне возможен другой интерпретационный уровень понимания, иная ментальная оптика, что является своеобразной конверсией этих категорий, переходом от дискурса к дискурсу, от одной системы понимания к другой.

### Ссылки:

1. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления / пер. с нем. В.А. Бибихина. М., 1993. 386 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–123.
3. Там же. С. 100–101.
4. Бенвенист Э. Семиология языка // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. 446 с.
5. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки : в 2 ч. 2-е изд. М., 2016. 630 с.
6. Там же. С. 16.
7. Там же. С. 7.
8. Morris Ch.W. Esthetics and the Theory of Sign // The Journal of Unified Science (Erkenntnis). 1939. Vol. 8, no. 1–3. P. 131–150.
9. Ibid. P. 144.
10. Арановский М.Г. Тезисы о музыкальной семантике // Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998. С. 315–345.
11. Там же. С. 318.
12. Там же.
13. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978. 352 с.
14. Холопова В.Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Вып. 36. М., 2002. С. 43–51.
15. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. М., 1999. 311 с.
16. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация : сб. науч. тр. Вып. 8. СПб., 1996. С. 15–39.
17. Там же. С. 26.

### References:

- Aranovsky, MG 1974, 'Thinking, language, semantics', *Problemy muzykal'nogo myshleniya*, Moscow, pp. 90-123, (in Russian).
- Aranovsky, MG 1998, 'Outline of musical semantics', *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva*, Moscow, pp. 315-345, (in Russian).
- Benveniste, E 1974, 'The semiology of language', *Obshchaya lingvistika*, Moscow, 446 p., (in Russian).
- Bonfeld, MSh 1996, 'Is music a language or a speech?', *Muzykal'naya kommunikatsiya: sb. nauch. tr.*, iss. 8, St. Petersburg, pp. 15-39, (in Russian).
- Heidegger, M & Bibikhin, VA (transl.) 1993, 'On the way to language', *Vremya i bytiye. Stat'i i vystupleniya*, Moscow, 386 p., (in Russian).
- Kholopova, VN 2002, 'Musical and verbal language: a systemic comparison', *Mir muzyki*, iss. 36, Moscow, pp. 43-51, (in Russian).
- Mazel, LA 1978, *The issues of music analysis: rapprochement experience of theoretical musicology and aesthetics*, Moscow, 352 p., (in Russian).
- Medushevsky, VV 2016, *Spiritual analysis of music*, in 2 parts, 2nd ed., Moscow, 630 p., (in Russian).
- Morris, ChW 1939, 'Esthetics and the Theory of Sign', *The Journal of Unified Science (Erkenntnis)*, vol. 8, no. 1–3, pp. 131–150. <https://doi.org/10.1007/bf00176021>.
- Shaimukhametova, LN 1999, *Migrating intonational formula and semantic context of theme music: a study*, Moscow, 311 p., (in Russian).