

ТРАНСДУКЦИЯ В СИСТЕМЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК – РЕЧЬ»

Потребность обращения к проблеме понятия «музыкальный язык», исследования его закономерностей, свойств, определения его роли в культурно-информативной сфере в музыковедческой науке возникает с определенной регулярностью. На такое свойство музыкального языка, как системность, обращает внимание М. Арановский, определяя, что эта система интегрирует «взаимодействующие подсистемы, имеющие разные функции при построении текста, но работающие слаженно и одновременно» [1, с. 95]. При этом ученый указывает на наличие в этой системе как возможностей, так и запретов; благодаря последним передаваемая с помощью музыкального языка информация в достаточной мере ограничена.

Целью статьи является обоснование появления в музыковедении понятия «трансдукция» как результата категориального осмысления в системе «язык – речь»¹.

Существуют некоторые сходства языка музыкального с языком лингвистическим, поскольку оба выполняют коммуникативную функцию. При подходе к определению языка с логической точки зрения можно предположить, что он представляет собой единую знаковую систему, а сам *характер* этих знаков уже зависит от того или иного типа языка: вербальный, акустический, визуальный, графический и т. п. К описанной выше классификации языков по их происхождению, ссылаясь на польского математика и логика Г. Грневского, обращался Ю. Кон. В частности, исследователь был заинтересован проблемой определения места *музыкального языка* в данной классификации. В процессе исследования Ю. Кон [6] обнаружил в музыкальном

¹ В предыдущих статьях автора предлагался к обсуждению термин «трансдукция», который позволяет, во-первых, развивать жанровую теорию искусства, во-вторых, при обращении к музыке неакадемической традиции решить проблему неточностей жанрового определения композиций (касательно обработок, переложений, транскрипций и т.д.), наконец, в третьих, определить степень смешивания языковых пластов (см.: [8; 9]).

языке черты, совпадающие со всеми тремя видами языков (то есть, и с естественным, и с искусственным, и со смешанным). При этом ни с одним видом музыкальный язык не совпадает полностью. Несмотря на определяющее язык музыки акустическое начало, роднящее этот язык с первой группой (естественных языков), отличие музыки от них по своей сущности и задачам значительно. Подобным образом проявляется связь музыкального языка с языком искусственным: с ним музыку сближает наличие устоявшихся, сознательно применяемых знаков.

Однако фиксация звукового материала необходима в профессиональной сфере музицирования, что связано с высоким уровнем эстетического восприятия как исполнителей и композиторов, так и слушателей. В сфере же народной музыки «инструмент фиксации» более давний, заключающийся в памяти человека, что позволяет представителям той или иной этнической группы значительно большую свободу исполнительской интерпретации. Наряду с «классическим» фольклором, достаточно наглядным примером здесь может послужить стиль исполнения джаза или блюза, где доминирует импровизационный характер: небольшой «фундамент-стандарт» (короткая двух-четырёх-тактовая народная мелодия) разрастается до художественного произведения крупного масштаба, становится музыкой, создаваемой в момент исполнения. Опираясь на парадоксальность музыкального языка, заключающуюся в его тесном взаимодействии со всеми категориями языков, Ю. Кон предлагает расположить музыкальный язык в промежуточной зоне между естественным и искусственным языками.

Вернемся к изначальной, коммуникативной функции языка и ее неотъемлемому составляющему, носителю информации – знаку. Необходимо выделить основные элементы, необходимые для осуществления передачи звукового материала. Традиционно в музыковедении к системе музыкального языка принято относить средства музыкальной выразительности, при этом, как правило, эти средства не могут существовать сами по себе, в отрыве от целостного художественного произведения. Значительную роль здесь играет исторический фактор: эпоха, человеческое самосознание, связанное с эпохой; следовательно, и индивидуальные стили композиторов, возникшие именно благодаря эволюции мироощущения воспринимающего субъекта.

К проблеме семантики музыкального языка обращались многие исследователи, однако их позиции относительно трактовки понятия «музыкальная семантика» часто различны. А. Денисов указывает на две основные сложившиеся точки зрения музыковедов на аспект природы музыкальной семантики. Например, М. Ланглебен приходит к выводу о вариативности её природы, в то время как А. Кларк считает музыку асемантической. Иная точка зрения заключается в признании самоценности музыкальной семантики. В силу изначальной авербальности содержание музыки находится за пределами смысловой нагрузки слова. Например, А. Веберн, И. Стравинский считали музыку принципиально непереводимой на язык словесных образов [5, с. 56-60]. Тезис о «незнаковой», «неязыковой» природе музыки был высказан и выдающимся французским ученым Э. Бенвенистом. По его мнению, музыка попадает в группу систем с неозначающими единицами: «Музыка – это такой язык, у которого есть синтаксис и нет семиотики» [цит. по: 4].

Подобного мнения придерживается и А. Богомолов в своей диссертации «Метафизика звука в западноевропейской культуре». Автор считает характер воздействия музыкального произведения (вследствие его информативности) наиболее близким к сравнению с языком. Наряду с этим, А. Богомолов указывает на принципиальное различие между системами функциональных связей, существующих в семантическом и асемантическом объекте. Согласно А. Богомолову, характерной чертой языка является указание на действительность. Таким образом, «слово есть два характерных слоя бытия объективации: чувственный реальный слой, слышимый звук и духовное содержание, “смысл”. Языковое построение всегда есть смысловое построение. В музыке же “закрепление бытия” не обращено на предметную действительность. В ней нет ...понятий...как предварительной договоренности о значении, из чего уже следует, что музыка не является семиотической системой и не направлена на значение» [2].

К более подробному рассмотрению проблемы соотношения музыкального (невербального) языка с языками, имеющими вербальную природу, обратился М. Бонфельд. Автор указывает на непропорциональное отождествление средств музыкальной выразительности со знаками-словами вербального языка. По мнению М. Бонфельда, средства му-

зыкальной выразительности «не обладают свойством дифференцированности, а как носители определенного смысла действуют лишь **в совокупности, в контексте** целостного произведения, складываясь в недискретную многомерную музыкальную ткань» [3]. Другими словами, автор считает само понятие «музыкальный язык» метафорическим.

И все же дифференциация М. Бонфельдом средств музыкальной выразительности по изменчивости/неизменчивости представляет интерес для нашей статьи. Согласно М. Бонфельду, существуют относительно стабильные компоненты (к ним относятся ладовая система, типы фактуры, тонально-гармонические параметры) и мобильные компоненты (например, мелодический рисунок, уникальный по своей природе и не имеющий аналогов). М. Бонфельд обращается и к дихотомии «язык – речь». Автор считает язык более широким понятием, чем речь. Язык и речь не являются взаимно жестко обусловленными понятиями, поскольку речь мыслима и без языка. Речь часто играет определяющую роль по отношению к языку, выявляет факультативность опосредования речи словом и языком на ранних стадиях онтогенеза и филогенеза. Автор также обращает внимание на существование «чистых смыслов» внутренней речи, не опосредованных языком. В целом, М. Бонфельд придерживается позиции, суть которой в абстрактности понятия «музыкальный язык». Музыкальное произведение автор считает речевым актом. Исходя из положения о том, что музыка – это всегда только сообщение, автор делает вывод об однонаправленности процесса музыкальной речи [4].

Резюмируя вышеизложенное, не остается сомнений, что музыкальный язык представляет собой обширную систему, включающую в себя множество компонентов и подсистем. Тем не менее, существуют области, в которых систематизация произведена неполно и не затрагивает некоторые аспекты. Одной из таких областей является язык музыки, выходящей за пределы западноевропейской классической традиции, обладающий иным набором средств музыкальной выразительности и иными законами организации этих средств. Классическая музыка, в частности, принципы организации элементов ее языка, не предполагает взаимодействия с другой, качественно иной

сферой: такой вывод можно сделать из отсутствия в терминологическом аппарате ссылок на возможное взаимодействие.

Для того, чтобы оперировать таким явлением, как синтез академического и неакадемического музыкального материала, следует обосновать введение в музыковедческий обиход термина «трандукция». Трандукция – это род перевода, затрагивающий все уровни организации музыкального произведения (и его версий), характеризующийся таким взаимодействием между объектами, при котором достигается новое качество текста и звучания, и при котором перекодирование смысла не предполагает обратного действия.

Трандукция может проявлять себя в двух аспектах: жанровом и стилевом. *Жанровый* аспект использует динамический уровень трандукции как перевода в новое качество. В сфере академической музыки он помогает снять некоторые противоречия в определении таких жанров как обработки, транскрипции, переложения.

Стилевой аспект трандукции – это качество музыкального языка, которое способно активизироваться в процессе смешивания двух (или более) различных музыкальных пластов. Данный процесс предполагает достижение качественно нового результата и не предполагает обратного действия.

При взаимодействии различных «языков» искусства, литературы и кинематографии, театра, музыки и живописи (источником оригинала может быть любой вид искусства, и последующие его версии могут иметь различные направления), проявляется межвидовая трандукция. Происходит перевод, точнее, кодирование художественного произведения, изложенного при помощи определенных выразительных средств «языка» одного вида искусства в другой. Набор средств выразительности, при помощи которых осуществляется «перевод» художественного замысла, должны быть присущи именно тому виду искусства, который принимает кодирование. Ярким примером межвидовой трандукции является цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки». Здесь межвидовая трандукция имеет точку отсчета в таком виде искусства, как живопись, и претерпевает значительные изменения, трансформируясь в музыку.

Однако внутри самих видов искусства также могут происходить преобразования художественной мысли, которые затрагивают различ-

ные уровни и элементы языка того или иного вида искусства. В таком случае речь идет о внутривидовой трансдукции.

В музыковедении внутривидовая трансдукция заслуживает особого внимания, так как именно этот вид искусства характеризуется жанрово-стилевым разнообразием. Наличие достаточно большого количества терминов, обозначающих видоизменение музыкального материала в жанровом аспекте, таких, как транскрипция, аранжировка, обработка, переложение и т. д. во многих случаях не избавляют от проблемы конкретизации жанрового определения того или иного музыкального произведения. Это связано с тем, что критерии, позволяющие определить жанр таких музыкальных произведений, разграничены не четко; в некоторых жанровых определениях эти критерии совпадают. В результате наименования обретают синонимичность и могут дублировать друг друга.

Таким образом, одна и та же версия композиции может называться несколькими терминами и относиться к разным категориям, что обостряет вопрос о неполноте (неточности) жанровых определений. Поскольку понятие трансдукции лингвистически эквивалентно понятию перевода, представляется возможным «отождествить» такие понятия, как перевод и транскрипция. Заметим, что в этом случае мы обращаемся к жанровому аспекту трансдукции. Стилевой же аспект задействуется, как отмечалось, при взаимопроникновении элементов музыкального языка двух различных сфер – академической и неакадемической².

Для определения степени смешивания музыкального материала мы предлагаем понятие *трансдукционных уровней*. Таких уровней четыре, и они отражают степень взаимопроникновения элементов музыкального языка: 1) интонационный; 2) формообразующий; 3) тембровый; 4) композиционно-драматургический.

Интонационный уровень демонстрирует ориентирование на европейскую классическую музыку. При изначальной афро-американской природе рок-музыки, с ярко выраженной перкуссией и блюзовыми интонациями, музыкальный материал (как мелодия, так

² Следует оговорить, что под «неакадемической музыкой» в данной статье подразумевается рок-музыка в целом и арт-рок как направление характеризующееся проникновением элементов языка академической музыки в рок-музыку.

и гармония) арт-рока организован по принципам западноевропейской классической традиции. К этому добавим и фиксированную температуру (тон-полутон), характерную для академической музыки.

Формообразующий уровень указывает на отказ рок-исполнителей от традиционной для рок-музыки куплетной формы. Типичные произведения в стиле арт-рок написаны в крупной форме в соответствии с классическими правилами, требуемыми от этого жанра в классической традиции. В ряде таких правил можно назвать цикличность, программность, многочастность, наличие сюжетной линии, монотематизм. Таким образом, песня как привычная для рок-музыки в «чистом виде» композиционная единица, взаимодействуя со средой академической музыки, утрачивает свою актуальность в арт-роке.

Тембровый уровень проявляется в том случае, если в музыкальном материале рок-музыки присутствуют тембры акустических музыкальных инструментов. При взаимодействии с типичными для рок-музыки электроинструментами происходит «сплав» тембров двух принципиально отличных друг от друга музыкальных сфер. Важно также отметить, что в арт-роке лидирующую позицию занимают разнообразные клавишные инструменты (в типичной рок-музыке такая роль отведена гитаре). Можно считать это еще одним признаком проникновения академизма в рок-среду, поскольку музыка для фортепиано составляет значительную часть всей классической музыки.

Композиционно-драматургический уровень осуществляется посредством расширения жанровых и стилевых границ. Композиции приобретают сложную структуру, черты программности, четкий драматургический аспект. Для направления арт-рок характерно создание концептуальных альбомов – своеобразных циклов, части которых объединены общей сюжетной линией. Основные темы композиций арт-рока в большинстве случаев подлежат *развитию*, олицетворяя определенные события и действия, предусмотренные в *сюжете* композиции.

Исходя из предложенного понятия трансдукции как процесса перевода элементов музыкального языка из одной сферы в другую, можно вывести некоторые закономерности. Для того, чтобы наглядно продемонстрировать различного рода связи в целой системе музыкаль-

ного языка, с выходом на разные уровни музыкального мышления, мы сформировали системы (в целостной системе музыкального языка их можно рассматривать как подсистемы или subsystemы), дифференцируемые по способу реализации, способу воспроизведения и по стилевым особенностям изложения. Всего таких систем образовалось шесть, но поскольку сфера их применения заключается в трех категориях, мы объединили их в пары-оппозиции. Таким образом, система «автор» и система «исполнитель» относится к категории, связанной со способом реализации. Здесь имеет место межвидовое взаимодействие языковых элементов (межвидовая трансдукция), определяющими факторами которого является то, в каком виде искусства произведение создано автором, и то, в каком виде искусства реализована исполнителем.

Оппозиция систем *«инструментальное – оркестровое мышление»* находится в категории, определяющей способ воспроизведения музыкального материала. Здесь речь идет об уровне, расположенном внутри музыкального языка. И, наконец, третья пара-оппозиция *«академическое – неакадемическое мышление»* относится к категории, связанной с соответствием определенным музыкальным концепциям с позиции пространственно-временного континуума. В этом случае взаимодействие элементов различных пластов музыкального языка обусловлено автокорреляцией двух масштабных этнических групп – западноевропейской и восточной (с учетом временных координат).

Система *«авторское (композиторское) мышление»* обуславливает непосредственное обращение к композиции в момент перевода из сферы того или иного искусства в музыкальную. Система *«исполнительское мышление»* подразумевает адаптацию элементов композиторской системы мышления в соответствии с собственными стилевыми установками, а также анализ тех изменений, которые она за собой влечет.

Система *«Инструментальное мышление»* реализует возможности, которые предполагаются в отношении конкретного инструмента. В системе *«Оркестровое мышление»* осуществляется логика соподчиненности всех элементов оркестра (тембровое амплуа, функции групп, семантическое начало отдельных инструментов, их выразительные и динамические особенности).

Следующая система – «Академическое мышление» – представляет собой профессиональное композиторско-исполнительское творчество с использованием средств академической музыки. В данном случае имеется в виду западноевропейская музыкальная традиция.

И, наконец, система «*Неакадемическое мышление*» составляет музыка «третьего пласта» (по терминологии В. Конен [7]), в которой используются стилевые установки, контрастирующие с академическими установками музыкального искусства. Важно заметить, что в этой системе происходит ориентирование, прежде всего, на музыку неевропейского происхождения, из которой берут свое начало такие музыкальные направления, как джаз и рок.

ВЫВОДЫ. Явление трансдукции имеет достаточно широкий спектр действия, как в сфере музыкального языка, так и за его пределами (на межъязыковом уровне). В завершении статьи предлагается таблица-схема, на которой представлены сферы применения трансдукции во всех ее аспектах, позволяющая в целостности охватить масштаб действия этого явления в музыкальном искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // *Проблемы музыкального мышления. Сб. ст.* – М., Музыка, 1974. – С. 90–128
2. Богомолов А. *Метафизика звука в западноевропейской культуре* / А. Богомолов // *Автореф. дис... канд. философских наук.* – М., 2008. – 25 с.
3. Бонфельд М. *Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства* // *Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/>*
4. Бонфельд М. *Музыка: язык или речь?* // *Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>*
5. Денисов А. *Семантика музыкального языка – лингвистический аспект проблемы* / А. Денисов // *Семантика музыкального языка. Материалы научной международной конф. 27-28 февраля 2002 г.* – М., 2004. – С. 46–50
6. Кон Ю. *К вопросу о понятии «музыкальный язык»* / Ю. Кон // *От Люлли до наших дней.* – М., 1967. – С. 93–104.
7. Конен В. *Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века* / В. Конен. – М., 1994. – 160 с.
8. Палий И. «*Картинки с выставки*» М. Мусоргского: жанровые трансформации во времени / И. Палий // *Науковий вісник. Зб. ст.* – К., 2009. – Вип. 81. – С. 174–181

9. Палий И. К определению понятия «трансдукция» в музыковедении / И. Палий // *Когнітивне музикознавство* : зб. ст. – Харків : Видавництво «С.А.М», 2010. – Вип.29. – С. 387–395

10. Сыров В. Н. *Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке* / В. Сыров. – Н. Новгород : изд-во НГУ, 1997. – 209 с.

Палий И. Трансдукция в системе «музыкальный язык – речь». Рассматриваются принципы действия трансдукции в разных системах музыкального языка. Формируется модель сфер влияния трансдукции в музыке.

Ключевые слова: трансдукция, жанровый и стилевой аспекты, музыкальный язык и речь, академическое и неакадемическое музыкальное мышление.

Палій І. Трансдукція в системі «музична мова – мовлення». Розглядаються принципи дії трансдукції в різних системах музичної мови. Формується модель сфер впливу трансдукції в музиці.

Ключові слова: трансдукція, жанр і стиль, музична мова та мовлення, академічне і неакадемічне мислення.

Paliy Irina. Transduction in the system of «language – speech». The article considers mechanism of transduction in different systems of musical language. A model of spheres of transduction's influence in music is formed.

Key words: transduction, style and genre, musical language and speech, academic and non-academic thinking.

Схема трансдукции

