

**Тараева Галина Рубеновна**

кандидат искусствоведения, профессор,  
заведующая кафедрой инновационной педагогики  
Ростовской государственной консерватории  
им. С.В. Рахманинова  
тел.: (863) 234-47-67

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД**

---

---

**Аннотация:**

*Статья рассматривает возможность создания основ теории музыкальной семантики. Автор описывает музыкальные знаки как формулы речевых интонаций. В статье предлагается исследовать трансформации речевых нормативов в историко-культурном аспекте в сравнении с исполнительской интерпретацией.*

**Ключевые слова:**

*музыкальный язык, музыкальная семантика, музыкально-речевые системы, музыкально-речевой этикет.*

---

---

**Taraeva Galina Rubenovna**

Candidate of Arts, professor,  
head of the chair of innovative pedagogics,  
Rostov State Conservatory  
named after S. Rachmaninov  
tel.: (863) 234-47-67

## **THE MUSICAL LANGUAGE AS COMMUNICATIVE CULTURAL CODE**

---

---

**The summary:**

*The article considers the possibility of creating the foundation of the theory of musical semantic. The author describes the musical signs as the formulas of speech intonations. The article offers to study the transformations of speech standards in historical and cultural aspect in comparison with texts of performing interpretation.*

**Keywords:**

*musical language, musical semantic, musical and speech systems, musical and speech etiquette.*

---

---

Активная разработка теории музыкального языка в отечественном и зарубежном музыкознании велась в 60–70-е гг. XX в., в том числе в рамках семиотики. Сегодня дискуссии о музыкальном знаке, о возможности определения его структуры и границ, существенно уменьшились. Семантику устойчивых звукокомплексов, описывали М.Г. Арановский [1], Л.Н. Шаймухаметова [2]: в 90-е гг. ими были выделены ряд музыкально-речевых оборотов, имеющих достаточно прозрачные коннотации, явление мигрирующих формул и интертекстуальных связей.

Но принципы изучения, систематизации и описания семантических структур музыкального языка по-прежнему недостаточно ясны. Выражение «музыкальный язык» и для ученых, и в музыкантском обиходе утвердилось достаточно прочно, превратилось в расхожую метафору. Существование «значущих» музыкальных структур тоже не вызывает сомнения: в научной литературе часто можно встретить понятия музыкальной лексики, семантических формул, фигур смысла. В опоре на слуховые ощущения и ассоциации ученые расшифровывают их значения, гипотетически реконструированные из исторических реалий. Но представление о том, как человек понимает смысл музыкального текста, почему точно «распознает» эмоциональный характер музыкальных «речений», остается достаточно расплывчатым.

Преградой для изучения оказывается стойкое, мифологизированное еще романтиками суждение о безграничной субъективности слушателя, о его суверенном праве индивидуально переживать «музыкальное содержание». Оно характерно и для отношения к исполнителю. О великой тайне великих исполнителей возвышенно и поэтично А.Н. Серов писал еще в середине XIX в.: «Они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души» [3, с. 5].

Сегодня безбрежна литература (научная, методическая, критическая), адресованная исполнителям с рекомендациями, как следует исполнять конкретные произведения, конкретных композиторов. Она свидетельствует как раз о развитой технике воспроизведения смысловых деталей музыкальной ткани, о мельчайших деталях профессионального воплощения «ощущений души». Изучение самих исполнительских версий в аудиозаписи, особенно в сравнении одних и тех же произведений, позволяет зафиксировать колоссальный «разброс» смысловых, содержательных, образных интерпретаций разнообразных деталей текста. Это обстоятельство и очерчивает контуры теоретического противоречия исследований музыкальной семантики, и подсказывает методологические ориентиры для разрешения проблем музыкального значения. В технике интонирования исполнитель не может не опираться на алгоритм значения самых мельчайших элементов музыкального текста, интерпретируя его в измерениях своих образных представлений.

Семантические единицы музыкального языка складываются в стихии функционирования жанра – как необходимость обеспечить запросы среды музицирования, ее содержательно-смысловых ориентиров. Представляется удобным использовать понятие *жанрово-стилевой модели*, то есть рассматривать жанр в конкретных исторических рамках музыкальной культуры – не просто оперную арию, а барочную, буффонную или романтическую арию, например. По языку сюиты XVI в., барочные или романтические, являются различными жанрово-стилевыми моделями, и проблема описания семантики будет управляться различными смысловыми векторами. Музыкальная лексика каждой из этих моделей будет принципиально различной, отражать разные смысловые модусы, сформированные обществом.

В семантической проекции лексический репертуар – это набор звуковых единиц (формул, клише), которые обеспечивают коммуникацию: понимание, восприятие, переживание музыки. И они настолько конкретны, материально «весомы», что подлежат достаточно точной и жесткой фиксации в нотной записи, обеспечивая многократное точное воспроизведение. Свои эталоны исполнения композиторы с начала XIX в. тоже старались тщательно отразить в нотной записи. Естественно, что культура интерпретации привела к их трансформациям и даже опровержениям. Этой глобальной проблеме посвящено скрупулезное исследование Е.Я. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [4].

Текст музыкального произведения, авторскую принадлежность которого можно точно атрибутировать, остается неизменным в своих четырех музыкально-языковых подсистемах: мелодических, ладогармонических звуковысотных контурах, метроритмических деталях, пространственной локализации (фактурных рисунках). Вот транскрипции, парафразы, переложения как раз нарушают язык жанрово-стилевых моделей – в них, естественно, преобразуется и значение лексических формул, фигур. Во всех вариантах исполнения («произнесения») при всем субъективизме «душевных порывов» артист не может превратить радость в скорбь, а восторг в гнев при неизменности музыкального текста, который зафиксирован нотной записью. Что касается слушателя, здесь возможны парадоксальные содержательные интерпретации – наложение ассоциативных пластов. Это визуальные образы, литературно-фабульные конструкции, поэтические тексты, интеллектуальные построения. Они конституированы в жанре мелодекламации, в балетных интерпретациях инструментальной музыки в XX в., в кино и всевозможных медиатекстах, включая в последнее время визуализации музыки в сетевых сервисах. Но это уже проблема не музыкального языка, а психосоциальных и историко-культурных норм восприятия.

В музыке барочной и классико-романтической традиции сложилась система музыкального языка в тесном единении со словом в вокальных жанрах. И она функционирует в ярко выраженном подобии естественному языку, обладая уровнем лексики, системы семантических фигур. Это мотивы, обороты, составляющие неразрывное единство ритмически определенных мелодических ходов с их непрерывными ладогармоническими тяготениями и фактурными рисунками. Надо обязательно подчеркнуть: музыкальная семантическая единица чрезвычайно синтетична и даже синкретична. Это – следствие ее интонационной природы. «Значащие» фигуры в музыкальном языке (при всем нашем желании его систему уподоблять естественному языку) конструируются исключительно из *интонационного* строя речи, в очень незначительной степени закрепляясь за *значениями* слов в вокальных жанрах. Все реалии этого языка по своей условности и эфемерности на порядки превосходят семантику вербальной лексики – его знаки совершенно не привязаны к форме слова, только к его интонированию. Поэтому, кстати, вокальная музыка всегда доступна полноценному восприятию без слов и допускает исполнения в переводах (хотя здесь неизбежны искажения смыслов интонаций из-за трансформаций речевых синтагм).

Интонационные системы европейских культур близки друг другу, различаются разве уровнями эмоциональной экспрессии. Стоит сравнить их с эмоциональными модальностями речи, например, в восточноазиатских языках, чтобы обнаружить, что европеец далеко не всегда способен различить радость и скорбь, равнодушие и гнев, печаль и восторг. Речевые этикетки в китайской, японской, индийской культуре, отражающие нормативы сдержанного, скрывающего чувства поведения, оказываются чрезвычайно трудными для адекватной коммуникации европейца. Это, правда, тема другой статьи.

При всем различии национальных языков европейская речевая система запечатлена в европейской музыке специфическими интонационными знаками, способными выразить очень подробно, очень детально характер эмоций. Это у самых истоков профессиональной музыкальной культуры Европы отражено в особом эмоциональном модусе богослужебного пения – кротком, смиренном, покаянном. Что и служило долгие столетия «яблоком раздора» между церковью и оперой с ее стилем «*concitato*» («взволнованным») в эпоху барокко, с театрально-экспрессивной декламацией в концертных, по сути, жанрах «Реквиема» у В. Моцарта и Дж. Верди, с чувственно осязаемой красотой «Всенощного бдения» С. Рахманинова. Светская

музыкальная культура создала в эти столетия сложную и разветвленную систему «лексики», которая образует «застывшие» фигуры экспрессивных знаков интонаций. Все средства и элементы музыки сложились в знаки эмоций-интонаций, которые регламентировались на различных этапах культуры в характерных образно-символических сферах.

Один показательный пример. В музыке периода западноевропейского барокко возникла новая, чрезвычайно характерная для культуры тема: скорбное страдание в предчувствии смерти-возмездия за грех. У истоков ее стоял, конечно, образ распятого Христа: не случайно слова «Lasciate mi morire...» «Пошли мне смерть...» («избавь от муки») встречаются очень часто в либретто опер. В связи с этим символом сложилась разветвленная система интонационных знаков экспрессивной мольбы: нисходящее полутоновое задержание в мелодии – с предъемом, проходящее, взятое скачком, скачком покинутое для опевания и т.п. Подобный звукокомплекс встречается сотни раз в опере XVII в. – у Г. Перселла, К. Монтеверди, А. Кальдара, А. Скарлатти и других композиторов в разных вариантах. Но изменения гармонии в задержании и различные фактурные рисунки не мешают отнести его к некоему семантическому гнезду, единство которого образует эмоция, выраженная интонационно. Кстати, только таким образом, в образных символах, видимо, и возможно составлять семантические перечни, подобные вербальным словарям. Функцию условного алфавитного принципа в музыке пытался полвека назад отразить Д. Кук принципом ладовой ступени в главе «Some basic terms of musical vocabulary» в монографии «Язык музыки» [5]. Но образно-эмоциональные модусы интонирования в поле символов культуры представляются более адекватным выбором для систематизации музыкальных семантов.

Музыке для выражения подвластно далеко не все, хотя она может обрастать самыми разнообразными содержательными реалиями и интеллектуальными ассоциациями. Ее стихия, ее мир – чувства, система чувств, культивируемых обществом в конкретном историческом и географическом пространстве. В иных, близких по духу пространствах эти системы знаков эмоций могут быть адекватно «прочитаны» и интерпретированы – в соответствии с актуальными ритуалами чувств (схожими и обновленными). Люди меняются, но утешаются и веселятся, сердятся и гnevаются, печалются и скорбят, радуются и восторгаются. Музыкальными текстами, запечатлевшими эти эмоциональные модусы, они коммуницируют на огромных расстояниях, величиной в десятки поколений. «Археология» музыки позволяет в звуках, запечатленных условными каркасами нотных записей, раскодировать эти messages исчезнувших культур, уловить бессмертные фантомы души композитора, поведавшего о чувствах от имени своих современников.

Музыкальные «послания», композиторские тексты точно фиксируют речевые рельефы отдаленных обществ как интонационно-речевые портреты человека – интонационные срезы эмоционального поведения. И каждая фаза культуры «пропускает» эти интонационные алгоритмы через свои эмоционально-речевые этикетки, через свои нормативы интонирования. Это и составляет сущность исполнительской интерпретации – *интонационное перевоплощение интонационных знаков*. Как ни тавтологична эта понятийная конструкция, по смыслу она буквальна. По умолчанию, по распространенному заблуждению выделение знаковых структур музыкального языка, семантических формул из музыкальных текстов музыкальная наука хочет осуществить с жесткостью и прозрачностью значения слова в словаре. А ведь слово в произнесенном литературном художественном тексте нагружено контекстными оттенками смыслов, оно постоянно вращается в интонационных метаморфозах декламации. Играя Шекспира (неважно в подлиннике или переводном тексте), актер воспроизводит интонацией бесконечные эмоционально-смысловые оттенки текста в нормативах своего времени, не задумываясь, как это могло звучать в шекспировском театре. А И. Гайдн запечатлевает музыкальными средствами свое представление об интонации, сочиняет «формулы» произнесения шекспировского текста, свойственные современной ему эмоциональной культуре, в миниатюрной драматической песне на слова «She never told her love» из «Двенадцатой ночи». Исполнитель сегодня интерпретирует все интонационные знаки гайдновского галантного XVIII в. в регламентах нашей речевой традиции, в современных речевых этикетах.

Насколько стремительны трансформации в этой стихии, легко заметить, наблюдая различия интонационных систем речи в сравнении по кинофильмам 50-х, 70-х, 90-х гг. и сегодня, в начале второго десятилетия XXI в. Герои продолжения знаменитой «Иронии судьбы» изъясняются в иной, новой интонационно-эмоциональной модальности; даже те, которые были персонажами фильма Э. Рязанова. Актер С. Безруков в роли Сергея Есенина в телевизионном сериале Е. Зайцева намеренно стилизует свою интонацию чтения стихов под оригинал декламации поэта (чтение стихов Есениным было записано на фонограф). И сравнивая его с есенинским персонажем Хлопушей в исполнении В. Высоцкого в театре на Таганке в конце 60-х гг., мы отчетливо фиксируем различные мелодические и экспрессивные типы интонационных рельефов.

При всей индивидуальности Высоцкого его речь магически отражала свое время, одновременно влияя на него. А Безруков декламирует в сегодняшних нормах речевого выражения эмоций.

Музыка стремительно меняет свои языки, особенно в XX в., по многим причинам. Но изменения в нормативах речевой культуры общества играют огромную роль в возникновении новых языков – это теории еще предстоит более внимательно изучить и осмыслить. Теория же музыкальной семантики требует колоссального слухового тезауруса ученого, смежных знаний в области семиотики культуры, слуховой реактивности на речевые этикетки. Без изучения социально-психологических установок культуры на регламенты чувств и их речевых проявлений к музыкальной семантике тоже трудно подступиться.

Композиторы способствуют звуковому «овеществлению» представлений человека о системе чувств, выражаемых через системы речевого поведения. В этом смысле музыкальные языки являются коммуникативным кодом в историческом пространстве культур.

#### **Ссылки:**

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.
3. Цит. по: Алексеев А.Д. Интерпретация музыкального произведения. М., 1984.
4. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
5. Cooke D. The Language of Music. London, 1960.

#### **References (transliterated):**

1. Aranovskiy M.G. Muzykal'niy tekst. Struktura i svoystva. M., 1998.
2. Shaymukhametova L.N. Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy. M., 1999.
3. Tsit. po: Alekseev A.D. Interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya. M., 1984.
4. Liberman E. Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom. M., 1988.
5. Cooke D. The Language of Music. London, 1960.