

# Объективные и субъективные факторы музыкальной выразительности\*

## Часть 2. Языковая природа и коммуникативные функции музыки

Известно, что метафорическое выражение "музыкальный язык" обязано своим появлением тем исследованиям, в которых природа музыки рассматривается в органической связи с интонацией речи и структурой языка естественного общения. То, что музыка вторична по отношению к речи, представляется бесспорным. Анализ ранних музыкальных образцов композиторского творчества, как и исследования фольклора, однозначно свидетельствуют о прямом влиянии языка естественного общения на развитие музыки. Так, Л. Александрова, в своей статье "Первая дельфийская песня: речь и музыка", отмечает: "Изменение соотношения речевого, поэтического и музыкального начал, при котором постепенно утрачивалось прямое соответствие между повышением и понижением интонации, естественной долготой и краткостью слогов, вопреки общепринятым нормам языка, а также между поэтической метрикой и музыкальным ритмом, началось уже во второй половине V в. до н. э. ... Таким образом, произошло отделение ритма от метрики, музыки от поэтического искусства вообще." [2]. А в работе Я. Файна "Вьетнамский дневник" А. Ф. Мурова мы можем найти характерное замечание сибирского композитора об особенностях вьетнамской музыки: "... Структура мелодии, так же как ее рельеф, находятся в полной и прямой зависимости от слов! ..." [97].

Возможно, одно из первых определений музыки как языка принадлежит Ж. Руссо (Russo, J.-J.). Известный философ писал: "Мелодия, гармония, выбор инструментов и голосов - все это элементы музыкального языка" [76]. Но элементы этого особого языка не упорядочены. Они не укладываются в какую-либо схему, их невозможно задать перечислением. Поэтому неудивительны и разногласия исследователей в отношении языкового подхода к анализу природы музыки. И хотя очевидно, что музыка выступает средством общения, звуковые музыкальные объекты в меньшей степени служат передаче логической, точной информации, выполняя функцию коммуникации эмоционального эстетического характера. Подтверждение этому положению можно найти у многих авторов. Одно из лаконичных высказываний принадлежит А. Веберну (Webern, A.): "Музыка – это язык. Человек выражает на этом языке мысли; но не такие, которые можно перевести на язык понятий, а музыкальные мысли" [17].

Музыка не может быть таким языком, каким является язык естественный, уже только потому, что элементы музыкального языка не имеют явного денотата. Поэтому неудивительно, что большинство исследователей, разрабатывающих в рамках языкового подхода проблемы музыкальной семантики и семиотики, отмечают явную

“размытость” смыслов музыкальных элементов-знаков и их семантическую многоплановость. Известный отечественный исследователь А. Сохор, рассматривая проблему музыкального знака, пишет: “Все элементы искусства многозначны, допускают различное смысловое истолкование..., и даже контекст не придает им строго определенного единственного значения” [80]. Значительную сложность музыкальных явлений как знаковых систем отмечает и В. Медушевский, посвятивший вопросам музыкальной семиотики значительное число своих работ. Разрабатывая теорию музыкального знака, исследователь отмечает особенности анализируемого предмета, связанные с грамматикой музыкального языка: “Целостные знаки по своей сложности сопоставимы с целостными иконическими знаками в живописи. Но музыкальные знаки отличаются большей грамматизированностью... В речи интонационный план представлен лишь как система знаков, но не как система интонационных грамматик” [50]. Известный композитор и экспериментатор Я. Ксенакис (Xenakis, I.), автор монографии “Формализованная музыка: мысль и математика в музыке” [170], высказывался еще более категорично: “... я не думаю, что музыка это язык. Ничто не является языком кроме самого языка непосредственно, потому что только за ним есть семантика.” [188]. Схожие оценки невысокой перспективности языкового подхода в анализе музыки высказываются и исследователями в области музыкальной психологии. Так В. Мазепус и В. Цеханский отмечают: “Истоки этих трудностей лежат, по-видимому, в глубоком различии между жестко организованными знаковыми системами типа естественного языка и той специфической организацией отношений субъекта и объектного окружения, которую реализует музыка” [49].

Очевидно, что в сумме работы, выполненные разными исследователями в рамках языкового подхода, при всем многообразии и даже противоположности мнений, существенно обогащают наши представления о природе музыки. Они не дают точных, строгих ответов ни на один из вопросов – что такое музыкальный язык, что есть его элементы, какую смысловую нагрузку они несут, как организованы и пр.; ответов, строгих настолько, чтобы можно было выстроить некую структуру или систему отношений, функций, коэффициентов, годных для построения компьютерных алгоритмов моделирования исполнения. Данная ситуация вполне объяснима, так как теория музыкального языка только создается. Эта теория еще не выработала ни общего, единого подхода, ни собственной модели явления. По этому поводу Е. Назайкинский, отмечающий большую важность языкового подхода, пишет: “Невероятно сложным структурно организованным объектом является музыкальный язык. По существу детальный анализ его... еще не производился и является делом будущего” [62]. Но если кажется преждевременным ожидание от музыковедения точных данных по интересующему нас вопросу, то отсутствие до сих пор таких данных в исследованиях, использующих максимально формальные методы анализа музыки, можно объяснить лишь чрезвычайной сложностью предмета. Видимо, поэтому, также не дают строгой и однозначной

картины математические методы, направленные на анализ музыкальной грамматики и разрабатываемые рядом исследователей, в частности, Р. Зариповым, А. Тангяном, А. Гейном [38; 84; 29].

Однако, в целом, разработка теории музыкального языка ценна тем, что в ней выявляются заметные аналогии между достаточно четкой структурой естественного языка и не столь четкой структурой музыки. И как это не парадоксально, большую ценность в нашем конкретном исследовании могут представлять не последние, а два более ранних научных пласта. Первый – это концепция Б. Асафьева [6; 7], раскрывающего в понятии *музыкальная интонация* аналогии естественного языка и музыки, хотя и крайне редко использующего сам термин *музыкальный язык*. Второй – теория музыкальной формы, в которой, по словам Г. Тараевой, разработка детальной музыкальной грамматики протекала “почти в полной изоляции от идей сходства музыки с языком” [85]. Ю. Рагс в своей монографии “Эстетика снизу и эстетика сверху - квантитативные пути сближения” отмечает следующее: “Работа музыковедов на этом уровне по своей “идеологии” сближает их с лингвистами. Их внимание, как и музыковедов, привлекают не столько сами тексты и, тем более, не содержание текстов, сколько формы, структуры, элементы текстов, параметры элементов.” [74]. Вполне возможно, что именно такие структурные единицы, элементы музыкального языка, как *интонация, мотив, фраза, предложение*, равно как и типовые *ритмические фигуры и гармонические конструкции*, могут служить формальному описанию музыкального произведения в процессе компьютерного моделирования его исполнения.

Завершая раздел, посвященный языковой природе музыки, одной из объективных составляющих комплексного явления выразительности, необходимо отметить следующее: прогресс музыкальной культуры в последние столетия являет собой пример интенсивного развития параллельного, неформализованного, многогранного музыкального языка, служащего эмоциональной коммуникации и отражающего душевные переживания человека, плохо передающихся языком речи. Музыка не может быть переведена на язык естественного общения. Но, вместе с тем, и речь, и музыка имеют много общих объективных и субъективных предпосылок. И к главным из них следует отнести те, которые лежат в самой основе этих языков, причинах их появления. На наш взгляд, этими общими основополагающими факторами являются следующие:

- а) необходимость в обеспечении социальных коммуникативных процессов;
- б) функционирование в рамках законов акустики;
- в) подчиненность нормам психологии восприятия

---

\* фрагмент монографии А.Устинова «Моделирование музыкального исполнения: возможности и ограничения», 2002 (ISBN 5-9294-0023-7)

(C) Alexey Ustinov

*Примечание:* Ссылки на литературу в отдельном списке.

<https://virartech.ru/different.php>