

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СЕМІОТИЧНОГО ПРОСТОРУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ВІД СТРУКТУРАЛІЗМУ ДО ПСИХОЛІНГВІСТИКИ

Аналізуються процеси формування семіотичного простору музичної культури. Осмислюються концепти виконавсько-інтерпретаційної рефлексії в діалогічних структурах музичного спілкування.

Ключові слова: *знаково-символічна система, мова культури, семіотика, художні структури, музична мова, музичний текст, виконавське висловлювання.*

Анализируются процессы формирования семиотического пространства музыкальной культуры. Осмысливаются концепты исполнительско-интерпретационной рефлексии в диалогических структурах музыкального общения.

Ключевые слова: *знаково-символическая система, язык культуры, семиотика, художественные структуры, музыкальный язык, музыкальный текст, исполнительское высказывание.*

The processes of semiotic(al) space's generation of music culture are analyzed. The concepts of performerly-interpretating reflection in dialogic structures of music communication are sensed in the article.

Key words: *sign system, language of a culture, semiology, artistic structures, music language, music text, performer's expression.*

Визначення музичної семіотики, як формувального компонента регіональної культури, актуалізувало проблематику цієї статті. Наукові дослідження музичної мови в контексті інтеграції різноманітних галузей соціогуманітарного та точного знань зумовили утворення методологічної бази досліджень музичної семіотики в просторі сучасної музичної культури. Нині існує величезний обсяг історичної, теоретичної та методологічної музикознавчої літератури. Але в ній не приділяється належної уваги деталізації та специфічності функціонування музики як знаково-символічної, семіотичної системи в соціокультурних реаліях. З метою з'ясування процесів формування семіотичного простору музичної культури актуальним є дослідження знакових систем у художній творчості з використанням методів та принципів структурного аналізу, які розроблено в лінгвістиці та перенесено на дослідження інших сфер культурного буття.

Фундаментальними дослідженнями музики з позиції філософського, соціального, історичного, богословського, психологічного, духовного, стилеутворювального, образно-мовного, освітянського, мовленнєво-виконавського й інших аспектів розвитку музичної

культури, їх функціонування та взаємовідносин стали наукові праці Т. Адорно, Б. Асаф'єва, А. Сохора, Т. Чередниченко, Є. Назайкінського, М. Г. Арановського, В. Медушевського, М. Бонфельда, А. Шенберґа, О. Соколова, Б. Теплова та ін. Велика галузь музикознавства — аналіз музичних форм/структур — уже більше сторіччя використовує структурно-семіотичний підхід до музичного мистецтва, що відображено в працях А. Аренського, Г. Катуара, І. Способіна, С. Скребкова, Л. Мазеля, В. Цукермана, О. Руч'євської, М. Бонфельда та ін.

Проте в цих наукових працях не було виявлено чітких меж функціонування системи музичних понять у дослідницькій діяльності, притаманних сучасному семіотичному науковому підходу, структурний метод якого б можна було застосувати в процесі дослідження регіональної музичної культури. Крім того, музична наука не має диференційованого осмислення виконавських концепцій адресата музичного мовлення та ознак їхнього індивідуального втілення в музичну культуру регіону. Для цього потрібне окреслення різноманітних діалогічних структур музичного спілкування, які відбуваються як по горизонталі (зокрема, в представників різних національних та континентальних культур-сучасників) у контакті в певній концертній ситуації чи на дистанції за допомогою технічних засобів у глобальному звуковому просторі музичної культури, так і по вертикалі в спілкуванні композиторів, виконавців і слухачів між собою та крізь історичні епохи.

Тому **метою** статті є дослідження формування та функціонування семіотичного простору музичної культури, що відображає взаємовідносини музики та культури регіону в цілому, які реалізуються через комунікативні й інформаційні канали. Як поодинокі знаки, так і знакові системи репрезентують просторово-часові форми буття музики, що корелюються з іншими формами культури. Культурологічні наукові дослідження музичного мистецтва використовують метод структурного аналізу лінгвістики, при цьому одним з головних принципів сучасної культурології стає розуміння усього світу культури, як «тексту» [1].

До початку ХХІ ст. лінгвістика в питаннях співвідношення мови та культури пройшла шлях від повного ігнорування позамовних впливів — «мова у собі і для себе» — до усвідомлення необхідності ретельного аналізу соціокультурних, комунікативних, психологічних, ситуативно-контекстових умов спілкування. У 70-ті рр. ХХ ст. наголос робився на семантиці, у 80-ті рр. розглядався комунікативний аспект мови, кінець ХХ ст. став когнітивним бумом, а початок нового тисячоліття значно розширив ці лінгвістичні межі [2].

Мова культури — це такі засоби, знання, форми, символи, тексти, що дозволяють людям орієнтуватися в просторі культури,

утворюючи комунікативні зв'язки один з одним, це універсальна форма усвідомлення реальності. Музична мова, як продукт культури, структурний елемент культури, концентрує, синтезує в собі різні аспекти життя людини та відіграє дуже важливу роль в інтернаціоналізації культур, глобалізації міжкультурної комунікації, у діалозі культур на засадах лексично-семантичного взаємного перекладу.

У сучасній семіотичі існує певна класифікація, що поділяє мову культури на природну, штучну та вторинну. Природна мова — це основний історично-первинний засіб пізнання та комунікації (український, російський, англійський, німецький й ін.), виникає та змінюється незалежно від волі людини, не має автора, характеризується безперервним процесом змін, асиміляцій та відмирання. Штучна мова — це мова науки, де значення є зафіксованим, існують чіткі межі використання — формули (умовні гасла, азбука Морзе, морська сигналізація, яка здійснюється за допомогою прапорців, дорожні знаки). Вторинна мова — це комунікаційні структури, що надбудовуються над природно-мовним рівнем, художні структури.

Художні структури, зокрема музична мова, мають величезні можливості для конденсації інформації та містять у собі такі повідомлення, які не відтворюються іншими рівнями мови. Музична мова не містить в собі метамовних висловлювань, оскільки будь-яке висловлювання входить до конкретного художнього твору як елемент, семантика якого зумовлена цілісним текстом саме цього художнього твору.

Музична мова, як і вербальна, є однією з найважливіших культурних складових багатоманітних форм відображення самої себе людиною, відображає процеси змінення світогляду та світовідчуття людини. Поняття музичної мови є таким, що розкриває особливості музики як форми культури. Музичний текст — це все поле значень, концептуальних, емоційних, інтенційних та ін., притаманних музиці, яка висловлює, репрезентує, втілює ці значення за допомогою системи знаків, кодів, нотацій різних семіотичних рівнів. Уперше лінгвістичний аналіз застосовано до музики на початку XX ст., але набув поширення тільки наприкінці XX — початку XXI сторіч.

Семіотика прагне об'єднати в собі будь-які системи знаків, безвідносно їх суті й обмежень. Структурно-семіотичний метод використовується у сфері сучасних музичних досліджень, тому що семіотика продовжує розвиватися як дисципліна, яка виявляє інтерес до новітніх галузей знання та певним чином поєднує різноманітні науки (природничі й гуманітарні) та мистецтва (літературу, музику, живопис, театр та ін.).

Динаміка і логіка розвитку семіотики культури дуже вдало описана в працях Ю. Лотмана [1, 3]. Він указує на існування двох тенденцій розвитку семіотики в просторі культури. Одна з них уточнює первинні поняття та визначає історію походження, а друга приділяє увагу семіотичному функціонуванню реального тексту, закономірно породжує семіотику культури. Таким чином утворюється дисципліна, що розглядає взаємодію різних семіотичних систем, внутрішню нерівномірність семіотичного простору, яка потребує «культурного поліглотизму» [3].

Поняття тексту зазнає в сучасному соціогуманітарному знанні суттєвої трансформації. Досліджуючи розвиток художнього тексту слід акцентувати увагу на його здатності отримувати багатоголосний матеріал у додатковій єдності з мовою мистецтва. «Багатоструктурність зберігається, проте, вона немовби «пакується» в моноструктурну оболонку повідомлення мовою даного мистецтва» [3]. Динаміка художніх текстів спрямовується або на підвищення їх цілісності та іманентної замкнутості, або на збільшення внутрішньої семіотичної неоднорідності та суперечливості твору, розвитку в ньому структурно-контрастних підтекстів, маючих тенденцію до все більшої автономії.

Якщо розглядати музику як вид семіотичної практики в просторі культури, то одним з дуже важливих моментів еволюції художнього (музичного) тексту є напруження між тенденцією до інтеграції — перетворення контексту в текст (концерти симфонічних оркестрів, де виконують твори авторів різних епох і напрямів, знаменитий цикл опер Вагнера на сюжети германської міфології «Перстень Нібелунга», будь-який класичний балет та опера, що складаються з окремих номерів) та дезінтеграції — перетворення тексту в контекст (деякі оперні арії, балетні номери, оперні увертюри й антракти, інструментальні соло із симфоній, фортепіанні етюди стають самостійними естетичними одиницями).

Виникнення музичного твору означає якісно новий етап в ускладненні структури музичного тексту, який набуває можливості утворювати складні взаємовідносини і з навколишнім культурним середовищем, і зі слухачською аудиторією та перестає бути елементарним повідомленням від адресанта до адресата. Маючи здатність конденсувати інформацію, як і будь-який художній текст, музика спроможна виконувати роль художньо-естетичної пам'яті. Якісно ускладнюючи свою структуру, музика починає функціонувати, як специфічний інтелектуальний пристрій: вона не тільки передає певний зміст іззовні, а й трансформує повідомлення та виробляє нові.

Художня мова, насамперед музична, визначена загальними конститутивними параметрами: цілісністю тексту художнього твору як єдиного знаку й обмеженою дискретністю значень усередині

художнього організму; семантичною насиченістю і мінімальною прозорістю, незвідністю до метамовних побудов та відсутністю таких усередині художнього тексту і, нарешті, різноманітням та невичерпністю змісту та сенсу всякого художнього твору словесної або музичної творчості.

Розглядаючи семіотику музичної культури, слід підкреслити, що музичний твір — єдиний цілісний знак, і водночас музичний твір — це мовлення. В музичному мистецтві виявляються необхідність та неможливість пошуку у творі неіснуючих дискретних одиниць зі стабільними значеннями, тому що таке значення при-таманне саме музичному твору як цілісному організму.

У професійній музиці європейської традиції всі музичні твори поділяються на певні групи та розглядаються як сполучення інваріантних елементів знаків, при цьому самі варіанти-елементи є не тільки означеними, а й дуже докладно охарактеризованими. Цей підхід сформувався задовго до його теоретичного обґрунтування. Природа музики європейської традиції є такою, що потребує визначення чіткої структурної організації всіх компонентів музичної тканини, направленої на активне сприйняття слухача. Утворилася певна кількість типових структур. І саме звичка музикантів — теоретиків та практиків — до цієї впорядкованості, сприйняття її як органічно-музичної властивості, її очевидності заважали співвіднести цю властивість з донедавна виявленими закономірностями, приховували семіотичну природу структурних параметрів у музичних творах. Це відбулося ще й тому, що «тільки дослідження останніх двох десятиріч відкрили вищевказаний сенс, в який було вкладено структуру та її інваріантні фактори» [4].

Специфіка музичного мистецтва виявляється такою, що робить знаки та символи невід'ємними від сенсу та змісту і потребує в процесі дослідження інтегративного підходу гармонійно поєднаних семіотично-семантичних концептів. Застосування аналізу музичної семантики надає можливість вийти на новий концептуальний рівень розгляду музичного тексту як поля значень/сми-слів для з'ясування в ньому діалектичної єдності одиничного й універсального, спостерігаючи співвідношення значення зі змістом та сутністю музики.

Сутнісна природа значення музичного тексту надає постійну можливість його відновлення в своїй багатоваріантності. Музичний текст існує в різних смислових варіантах, а саме: в інтерпретаціях редакційних, виконавських, аналітичних тощо. Як не парадоксально, але семантико-семіотичний напрям дослідження музичної мови, який є відносно незалежним від безпосереднього аналізу форми, жанру, драматургії, інтонаційного, ритмічного, гармонічного змісту й інших видів класичного аналізу, уможли-лює виявлення її (музичної мови) структурних акцентів.

Розгляд поступових ускладнень у художніх комунікаційних процесах з позиції концепції семіотики культури Ю. Лотмана [3] дозволяє визначити багаторівневу систему безпосередньо музичної комунікації. Ця система містить у собі, по-перше, спілкування між адресантом та адресатом (композитором та виконавцем, виконавцем та слухачем), де музичний текст виконує функцію повідомлення від носія інформації до аудиторії. По-друге, спілкування між аудиторією та культурною традицією (найяскравіше проявляється у фольклорі), де музика виконує функцію колективної культурної пам'яті. По-третє, спілкування із самим собою (прослуховування музики наодинці), де музика актуалізує певні риси особистості самого адресата, виконуючи роль медіатора та спричиняючи зміни в структурній самоорієнтації особистості, ступені її зв'язку з метакультурними конструкціями. Крім того, спілкування музиканта з музичним текстом має інтелектуальні властивості, коли високоорганізований текст уже не є тільки посередником в акті комунікації, а стає рівноправним співбесідником та може відігравати роль самоосвіти.

Окремо слід розглянути спілкування між музичним текстом та культурним контекстом як окремий рівень музичної комунікації. На цьому рівні комунікативної системи музика є не повідомленням, а повноправним учасником, суб'єктом — джерелом або отримувачем інформації. Музична мова в культурному контексті має метафоричний характер, коли музичний текст сприймається, як заміник усього контексту, якому він, у певному значенні, є еквівалентним. Оскільки культурний контекст — явище складне, гетерогенне, один і той же музичний твір може по-різному співвідноситися з іншими рівневими структурами культури.

Нарешті, музичні тексти, як стабільні органічні утворення, мають тенденцію переходити з одного контексту в інший, як це зазвичай відбувається з усіма відносно довговічними творіннями мистецтва. Коли музичні тексти переміщуються в інший культурний контекст, вони поводять себе як інформант, переміщений у нову культурно-мовну ситуацію, та актуалізують приховані раніш аспекти своєї кодувальної системи. Таке самоперекодування відповідно до ситуації виявляє аналогію між знаковою поведінкою музиканта-виконавця, слухача та музичного твору. Все розглянуте вище свідчить про те, що музичний текст має тенденцію до самостійності, що робить його подібним до автономної особистості (одиниці). А вся музична мова може бути подібна до культурного простору, набуваючи більшого значення та якостей культурної моделі.

У межах художньої комунікації проявляється здатність музики репрезентувати повідомлення не тільки своєю мовою та набувається якість специфічного пристрою, що зберігає багатоманітні

коди та трансформує отримані повідомлення, відтворюючи нові. І це спричиняє зміну уявлень про взаємовідносини споживача-слухача та музичного тексту. Слухач уже не розпізнає музики, а спілкується, контактує з нею. Процес декодування музичного тексту втрачає свою закінченість та наближається своїми властивостями до семіотичного акту спілкування особистості з іншою автономною одиницею. Кожен, хто сприймає певний музичний текст, отримує в цьому музичному повідомленні стільки смислу (емоційного, естетичного, історичного, філософського та ін.), наскільки є багатим потенціал його особистої натури.

Теоретичні питання виконавської інтерпретації виявилися також пов'язаними із суттєвими проблемами нотного запису, музичного тексту, музичних знаків, сутності музичного твору, виявленням авторського задуму та ін. Хоча музичне виконання є творчим актом, виконавець покликаний проникати за межі музичного тексту до самого смислоутворювального ядра музики і стає інтерпретатором цього тексту та його суті. Одним з видів знаково-символічної комунікації та видом передачі музичної інформації є нотний запис.

Нотні системи якісно відрізняються від звукових, вони не є зображувальними. Нотний запис виконує тільки знакові функції, а виконавець реалізує не нотний текст, а художній зміст. У цілому складний процес сприйняття нотної системи залежить від індивідуальних прагнень виконавця, його таланту, темпераменту, загальної культури та освіченості, знань в галузі історії мистецтва, розуміння естетичних норм, музично-теоретичної підготовки та технічної майстерності й віртуозності.

Записи звуків нотами та саме звучання, що їх відтворює — дві площини, зв'язок між якими утворюється в уяві автора або в інтерпретаційному повідомленні виконавця. У кожному разі виконавської інтерпретації музичного тексту відтворюється не просто музика, а музичний твір, який є своєрідно репрезентованим. Таким чином, виявляється семіотичний принцип варіантної множини виконавства в процесі інтерпретування музикантом музичного твору, тобто перекладанні нотного запису твору в художню форму його звучання.

Музичні події останніх десятиріч надають одну з головних ролей сучасному музиканту-виконавцеві, актуалізуючи таким чином один з найважливіших засобів існування музичного твору як форми спілкування особистостей. Умовою музичного спілкування є оптимізація в культурному просторі стильових самотутніх виконавських феноменів.

Здійснення музично-мовного висловлювання відбувається певним чином, де постійна величина — смисл, а перемінна — смисловий носій. Непозначена думка (смысловий носій) оформлюється

та переходить на рівень позначеної інформації (також смислового носія), таким чином спрацьовує механізм повідомлення, аналогічний механізму повідомлення вербальної мови.

Смисл музичного висловлювання значною мірою залежить і від сприймаючого, який зіставляє смисл з близькими до нього особисто смислами. Хоча смисл музично-звукового повідомлення є індивідуалізованою категорією, його неможливо уявити собі без аналогій та типологій, тому що надавання певного значення музичному тексту потребує певного досвіду слухача (практичного, інформаційного, або духовного).

Розглядаючи процеси формування семіотичного простору музичної культури, необхідно вказати, що нині відбулися певні трансформації у сфері слухацької культури. Видозмінюються специфіка сприйняття музичної мови, співвідношення колективних та індивідуальних форм прослуховування музики. Часто виникає значний розрив між високим рівнем професійного композиторства та виконавства і можливостями слухацького сприйняття. Музична культура рефлексує, доки в суспільстві існують музичні тексти, створені та функціонуючі за її правилами. Джерелом здатності породжувати систему значень і є якість музичного тексту репродукувати структуру «своїї» музичної культури.

«Музичний текст, як і будь-який художній текст, — стверджує М. І. Найдорф — є потенційно багатозначним» [5]. Досліджуючи поняття «музична культура», він застосовує метод структурної типології та приділяє увагу тим значенням/смыслам, які існують у співвідношенні між структурами музичних текстів конкретного типу та відповідною їм структурованістю музичних культур. Їх можна розподілити за типами взаємовпорядкованості загальних функціональних позицій, які пропонуються їх носіями: позицій «композитора-автора», «інтерпретатора-виконавця», «приймача-споживача-слухача». Ці позиції можуть між собою збігатися за смислом або набувати зовсім нових смислів.

Кожне живе виконання одного й того ж самого музичного твору є унікальним настільки, наскільки є унікальним інтерпретуючий його виконавець. Якщо брати за виконавську одиницю, наприклад, симфонічний оркестр, то тут мають значення і час, і місце виконання, і загальний професійний рівень музикантів, а також, хто керує оркестром, тобто з кожним новим диригентом оркестр «звучатиме» по-іншому. Виконання своїх партій музикантами в загальному ансамблі регулюється не тільки ними самими, а й керуючою за диригентським пультом людиною, яка має певні характеристики своїх професійних якостей.

Отже, один і той же виконавець має велику кількість варіантів інтерпретування будь-якого музичного твору. Слухач же може сприймати тільки ті авторські повідомлення, які є зрозумілими

для нього або виконуються в зрозумілій для нього формі (наприклад, нерозуміння рок-музики певною віковою категорією, несприйняття джазової музики спеціалістами класичної школи, зацікавленість молоді серйозною академічною музикою після прослуховування творів Баха, виконаних на сучасній електрогітарі та ін.).

В ідеальному випадку задум-твір композитора-автора має відтворюватися в певному звуковому виконанні музиканта (-тів) та доносити певний зміст або емоції до слухацької аудиторії. Чи так відбувається насправді. Наприклад, балет «Вальпургієва ніч» Шарля Гуно з опери «Фауст» створено як надзвичайно яскраву за музичною мовою, колоритну хореографічну картину, що набула самостійне життя одноактного балету на багатьох сценах світу, зокрема й на сцені Харківського театру опери та балету (ХНАТОБу). Музика з цього балету набула статусу самостійного симфонічного твору, який є дуже популярним серед міжнародної слухацької аудиторії.

Для лібрето цієї хореографічної сцени в опері Ш.Гуно використав германське повір'я про ніч з тридцятого квітня на перше травня, яка є щорічним святом відьом, що збираються в цю ніч навколо свого повелителя на високій невідступній горі та справляють там свій шабаш. Але виконання музики зі змістом «шабашу» в католицькому храмі автор планувати не міг. Проте саме така подія відбулася під час зарубіжних гастролей оркестру ХНАТОБу в Іспанії. «Вальпургієва ніч» була виконана в стінах католицького храму. При цьому і публіка, і організатори гастролей, які підбирали цей концертний репертуар, сприйняли не зміст цього музичного твору, а його естетичні якості. Це свідчить про те, що смисл, який вкладає композитор у свій твір, може проігнорувати слухач-споживач, що, в свою чергу, може суперечити виконавським інтерпретаційним уявленням.

Практичний аналіз музично-виконавських комунікацій виявляє процес виконавського стилеутворення. Трактувати виконання музичного твору як особливого виду музично-мовного висловлювання стало можливим при осмисленні семіотичної природи музичної мови. Музичні значення/сенси, хоча і виникають у семіотичному просторі музичної культури, за своєю соціокультурною природою є значно ширшими. Аналіз формальної структури музичної мови в сучасному суспільстві дозволяє визначити інформативно-комунікативні параметри культури. Кожен з цих параметрів суспільно-музичної культури збудовано так, щоб породжувати в соціумі значення/сенси, котрі здійснюють саморегулюючий організаційний вплив.

Дослідження смислеутворювального значення музичної культури дозволяє розглядати її в просторі певного актуалізованого звукового поля в межах тієї чи іншої культури. Це надає можливість

визначати сутнісно-атрибутивні параметри музичної рефлексії як динамічний процес, що продовжує розвиватися в історично-культурному контексті, котрий впливає на формування культурного суб'єкта (реципієнта) певного типу.

Таким чином, доведено, що дослідження регіональної специфіки музичної культури при застосуванні семиотично-семантичного методу надає змогу визначити творчо-орієнтовані художні структури та практики, які ініціюють розвиток синтезу перцепційних, інтерпретаційних, рефлексивних, проєктивно-регіональних компонентів у сучасному мультикультурному просторі Харківщини. Перспективою подальших досліджень може бути виявлення динаміки формування певних особливостей регіональної музичної лексики на прикладі сучасної музичної культури.

Список літератури

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — С. 14–56.
2. Базарова Л. В. К вопросу о соотношении языка и культуры / Л. В. Базарова // Образование и культура России в изменяющемся мире. — Новосибирск. 2007. — С. 72–76.
3. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 129–132.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд // <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
5. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура». Опыт структурной типологии / М. И. Найдорф // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. — Вип. 1. — Одеса: Астропринт, 2000. — С. 46–51.

Надійшла до редколегії 20.10.2011 р.