

Донская Е.В. ЭМПИРИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Введение

Любая реальность, вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая. Это утверждение принадлежит Ю. М. Лотману и обосновывает значение семиотических исследований культуры [4]. Лотман указывал, что фундаментальным вопросом семиотики культуры является проблема смыслопорождения. Смыслопорождение – это способность как культуры в целом, так и отдельных ее частей выдавать «на выходе» нетривиально новые тексты. Этот процесс подразумевает поступление извне в систему некоторых текстов и специфическую, непредсказуемую их трансформацию во время движения между входом и выходом. То есть возникает многослойный и семиотически неоднородный текст, который способен вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с воспринимающей его аудиторией [4, 5]. Заметим, что понятие «текст» рассматривается Лотманом в широком смысле и применяется ко всем объектам, рассматриваемым при проведении семиотических исследований в культурологии.

Музыкальная культура – область, в которой семиотический подход уже вполне себя оправдал и позволил получить ряд интересных результатов [14, 16]. В настоящей статье ставится проблема разработки общей схемы исследований музыки на основе лотмановского понимания многослойных и семиотически неоднородных текстов. Эта схема должна дать возможность получать конкретные результаты как в терминах первичного языка нот, так и на метасемиотическом уровне.

Анализируя основные исследования и публикации в области музыкальной семиотики, следует отметить, что основы этого научного направления достаточно подробно описаны Раймондом Монелли [18]. Он сгруппировал различные теории в соответствии с их междисциплинарной основой, выделяя: 1) базирующиеся на нелингвистической семиотике, 2) базирующиеся исключительно на лингвистике, 3) базирующиеся на лингвистике и семиотике.

Леонард Мейер, рассматривая научные работы в области музыкальной семиотики, классифицировал исследователей на две группы: *абсолютистов*, концентрирующих своё внимание на контекстах музыкальных произведений, и *референциалистов*, рассматривавших экстрамузыкальный мир понятий, действий и эмоциональных состояний [17]. С точки зрения *референциализма*, смысл и ценность произведения искусства находятся вне его самого – в идеях, эмоциях, событиях внешнего мира. Противоположностью референциализма является *абсолютный формализм*, апеллирующий в поисках смысла произведения искусства к нему самому и признающий этот смысл уникальным, не имеющим аналогов и точек соприкосновения с другими сторонами человеческого бытия [8]. Джун Чаттах [14], оперируя терминологией Л. Мейера, отметил *перспективность музыкальных семиотических моделей, которые используют одновременно и абсолютизм, и референциализм*.

Интроверсивная семиотика основывается на синтаксических аспектах музыки, рассматривая формальное создание музыкальных произведений в условиях строгого соблюдения правил (специальной грамматики). В рамках такого подхода Бурмейстер [13] пытался описать музыкальный синтаксис как «метод комбинирования тонов двух или более мелодических линий в гармонию, производящую музыкальное движение». Основываясь на теории грамматик Хомского, Лердал и Джекендофф предложили трансформационно-порождающую грамматику для классификации тональной музыки [15]. Основываясь на сегментации, они предложили иерархические уровни первичного музыкального текста в соответствии с метрическим размещением музыкальных знаков и ударных нот в тактах. На рис.1 приведен пример древообразной (по Хомскому) структуры, описывающий музыкальный фрагмент моцартовской фортепианной сонаты ля мажор [15]. Возможный вариант транскрипции этого фрагмента в синтаксисе Лердала и Джекендоффа имеет вид предложения

$$a(b(c(d,d),c(d,d(e,e))))).$$

Предложения такого вида определяют специальный язык, используя который можно сравнивать и классифицировать музыкальные тексты.

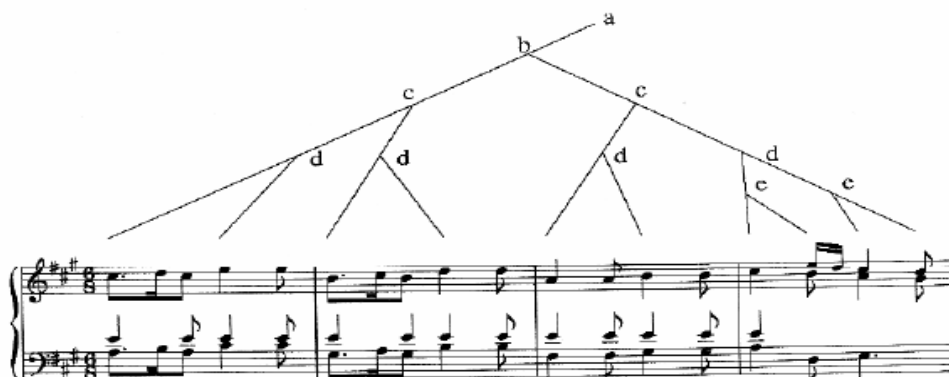


Рис.1. Пример грамматического описания музыкального фрагмента [14]

Интересно заметить, что знаменитый музыкант Леонард Бернштайн был первым из композиторов, кто в своих лекциях в Гарварде в 1973 году указал на связь грамматики Хомского с музыкальными текстами [14].

В *трёхуровневой схеме семиотического подхода в изучении музыкальной культуры* выделяются знаки трех уровней [2]: 1) партитуры произведений (нотная запись); 2) образы десигната – исполнителя; 3) образы десигната – слушателя. Изучение музыкальных произведений на основе такого трёхуровневого подхода даёт возможность обосновать соответствие знаков первого уровня знакам-образам второго и третьего уровней путём объективизации образов восприятия совокупностью десигнатов – как исполнителей, так и слушателей. Представленные ниже в настоящей статье результаты базируются на трёхуровневом подходе, определяя и обосновывая метод его реализации.

Нерешённых проблем в семиотических исследованиях гораздо больше, чем решённых. В рамках интroversивного подхода получены некоторые результаты лингвистического плана, что показано выше, и эти результаты действительно позволяют сформулировать музыкальные образы как знаки следующего уровня в виде групп однонаправленных предположений некоторого формального (по Хомскому) языка. Но экстравертивный подход только намечен: ни схема исследований внутри него, ни методы взаимодействия этих двух указанных подходов не разработаны. Не решен и вопрос о методах сравнения метасемиотических знаков (образов второго и третьего уровней [2]).

Цели и задачи статьи направлены на исследование указанных нерешённых проблем: разработать общую схему исследований, ориентируясь на доминирующее значение знаков высшего уровня – музыкальных образов; создать методологию исследования, объединяющую экстравертивный и интroversивный подходы к изучению и пониманию музыки.

Концептуальная схема предлагаемого подхода

В излагаемом подходе музыкальные образы [6, 8, 9] играют главную роль, являясь «опорной точкой» замкнутой схемы семиотического исследования музыки. Как отмечают специалисты-культурологи, образ рождается в воображении творца и, благодаря воплощению в произведение искусства, переносится в воображение читателя, зрителя, слушателя [1]. Следовательно, образ (музыкальный образ, метасемиотический знак) совершает *движение* в семиотическом пространстве. Именно о таком движении, как отмечено выше во введении, упоминал Лотман. Вот как можно кратко описать такое движение: музыкальное произведение в нотной записи (статический образ); → исполнение (образ второго уровня); → восприятие слушателем (образ третьего уровня или индуцированный образ) [2].

Для изучения и описания динамической трансформации музыкального образа предлагается *замкнуть* схему движения, введя в нее исследователя, классифицирующего индуцированные (порождённые) образы и сопоставляющего выделенные классы образов соответствующим первичным их описаниям – нотам. Согласно схеме, приведенной на рис. 2, цикл исследований начинается с определения классов образно-эмоциональных состояний слушателей, возбуждаемых исполнением музыкальных произведений. Примеры таких классов – «радость», «любовь», «печаль», «буря», «ледяная бездна космоса», «морской простор и вольный ветер» и другие. Воспринимая музыкальное произведение, слушатель ощущает подобные образы и может ответить, какой именно образ порождён в его сознании. Полагается, что в музыке имеются такие особенности, которые и определяют образы третьего уровня (образы слушателей). Далее исследователю нужно «разложить» ноты по папкам так, чтобы в каждой папке оказались ноты, порождающие один и тот же образ третьего уровня. Эмпирический метод в рассматриваемом подходе используется для многократного проведения экспериментов-прослушиваний и выделения таких папок (классов) нот. Затем для каждого класса нот необходимо произвести обобщение, находя внутрикласовые сходства и межкласовые различия в терминах атрибутов нот или в терминах грамматик, разработанных на уровне интroversивного подхода. В результате будет получено описание музыкальных образов третьего уровня в терминах образов первого уровня – нот, нотных фраз, структур и форм произведений.

Обоснование эмпирико-семиотического подхода связано с результатами исследований музыки и её восприятия, полученными в различных научных направлениях – не только культурологии и семиотики, но и нейрофизиологии, социологии, психологии, кибернетики. Прежде всего, нужно отметить, что в рамках нейрофизиологических исследований свойств головного мозга установлена дуальность (разделение функций и взаимодействие левого и правого полушарий) в процессе считывания нотной записи и восприятия музыки [3, 10, 12]. У человека правополушарное – образное восприятие и запоминание музыки – принципиально разделяется с левополушарным логико-лингвистическим восприятием и считыванием нот. В то же время левополушарный и правополушарный процессы во время движения в семиотическом пространстве трансформирующихся образов одного и того же музыкального произведения, безусловно, этим самым произведением и связаны. Рис. 2 иллюстрирует трансформацию образов и метод «расшифровки» порождённых образов по принципу эмпирической индукции. Этот принцип давно применяется в науке и имеет как философское обоснование, так и разработанные методы его реализации в информационных процессах обработки данных и формирования понятий.

Результаты, которые могут быть получены в рамках эмпирико-семиотического подхода, конечно, будут носить обобщающий характер. Понятно, что индивидуальность восприятия произведений будет вносить «размытость» в окончательный результат описания образов всех уровней и приводить к некоторому «усреднению» понятий и описаний образов. Тем не менее, это приемлемо для культурологического исследования, предполагающего обобщение и типизацию.

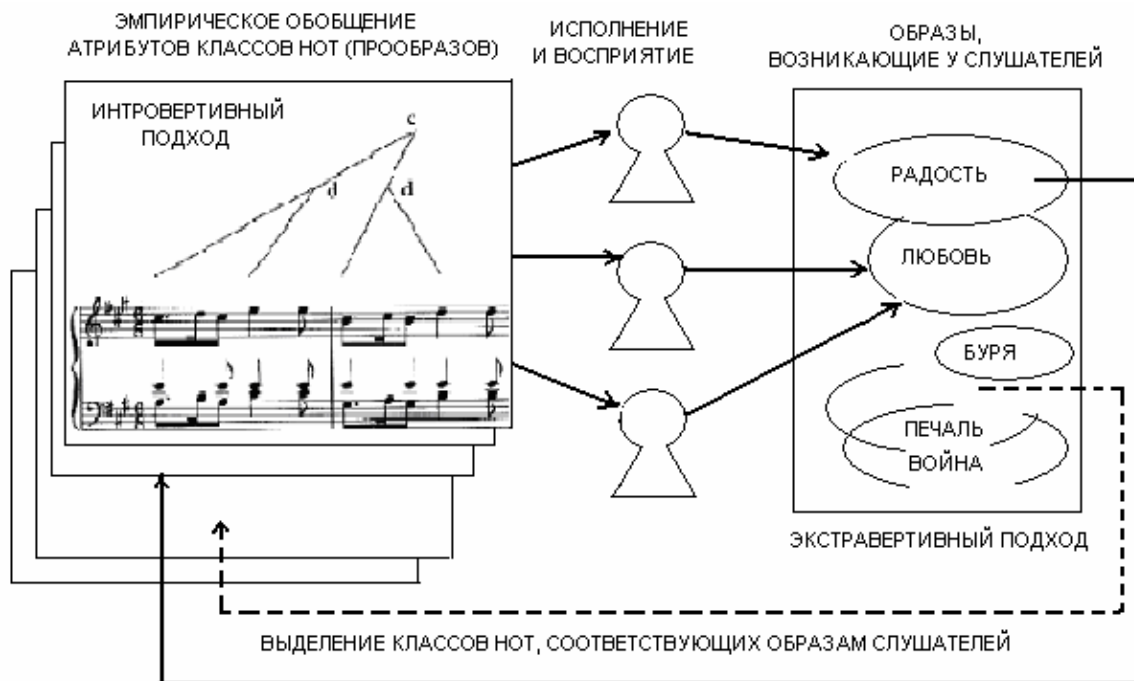


Рис.2. Схема, иллюстрирующая эмпирико-семиотический подход

Выводы

Эмпирико-семиотический подход к изучению музыки, представленный в данной статье, позволяет организовать многоуровневые семиотические исследования и связать единой методикой интровертивные и экстравертивные подходы. Сложность лингвистического (интровертивного) подхода к изучению и пониманию музыки, применяемого в отдельности от других подходов, в наибольшей степени определяется именно его «замкнутостью» на первичные музыкальные тексты. Для пояснения этого утверждения приведём на первый взгляд абсурдный по своей сути пример: предоставить на вход лингвистического анализатора корректно сегментированный по тактам первичный музыкальный текст, в котором отдельные ноты и аккорды будут сгенерированы случайно, с соблюдением только правильной длительности и необходимых пауз. Музыкальная грамматика в этом случае будет формально порождать некоторые предложения, но на самом деле описывать совершенно бессодержательные образы.

Обратная связь, заложенная в эмпирико-семиотическую схему, принципиально исключает рассмотрение бессодержательных образов. А эмпирический метод позволяет, многократно повторяя циклы исследований по предложенной схеме, корректировать интровертивную музыкальную грамматику вплоть до выбора образующих язык примитивов – элементов алфавита, над которыми строится грамматика.

Дальнейшие исследования в рамках эмпирико-семиотического подхода предполагается проводить по следующим направлениям.

- Изучение метасемиотических особенностей, связанных с пересечением образов третьего уровня.
- Разработка методов сравнения пар предложений в интровертивной грамматике описаний образов первого уровня.
- Исследование принципиальной возможности представления некоторых исключительно сложных метасемиотических знаков – образов высших уровней – средствами языка трансформационально-порождающих грамматик.

Источники и литература

1. Берестовская Д. С. Культурология. – Симферополь: Бизнес-информ, 2003. – 392 с.
2. Донская Е. В. Трёхуровневая схема семиотического подхода в изучении музыкальной культуры//Наука в информационном пространстве. Сборник научных трудов международной научно-практической конференции. – Днепропетровск. – 2007. – С. 23-25.
3. Иванов В. В. Нейросемиотический аспект изучения музыки//Вопросы кибернетики. Прикладные аспекты лингвистической теории. – М. – 1987. – С.130 – 158.
4. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллин, 1992. – С. 129-132.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388-400.
6. Олейник М. А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект. – Автореферат диссертации на соискание степени доктора философских наук. – Ростов-на-Дону, 2006. – 41 с.
7. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая

- книга, 2001. – 702 с.
8. Современные концепции эстетического воспитания: – М., 1998. – 313 с.
 9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
 10. Уэйнбергер Н. Музыка и мозг//В мире науки. – 2005. – №2. – С. 51-59.
 11. Хомский Н. Синтаксические структуры //Новое в лингвистике. – М., 1962. – Вып. 2. – с. 412–527.
 12. Blakeslee T. R. The Right Brain: A new Understanding of the Unconscious Mind and its Creative Power. – NY: PBJ Books Inc., 1989. – 276 p.
 13. Burmeister J. Musical Poetics. – Yale University Press, 1993. – 306 p.
 14. Chattah J. R. Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis. – Dissertation for degree of Doctor of Philosophy. – Florida State University. – 2006. – 171 p.
 15. Lerdahl F., Jackendoff. A Generative Theory of Tonal Music. – MIT Press. – 1996. – 384 p.
 16. Lidov D. Is Language a Music? - Indiana University Press, 2004. – 256 p.
 17. Meyer L. Emotion and Meaning in Music. – Chicago: University of Chicago Press. 1956. – 307.
 18. Monelli R. Linguistic and Semiotics in Music. – Routledge, 1992. – 349 p.

Підлипська А.М.

ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШИХ ПРОФЕСІЙНИХ КРИМСЬКОТАТАРСЬКИХ АНСАМБЛІВ ПІСНІ І ТАНЦЮ

Створення перших професійних ансамблів пісні і танцю у Криму є складовою процесу професіоналізації народного мистецтва кримських татар, зокрема хореографічного, що є частиною об'ємного феномена - кримськотатарської культури. Наукові публікації та статті у періодичній пресі Є. Асанової, Р. Аїрчинської, Р. Алімова, Н. Аметової, Л. Асанова, Т. Барської, І. Заатова, У. Сейтумерова тощо, присвячені окремим епізодам професійного кримськотатарського хореографічного мистецтва, не створюють цілісного уявлення про явище. Тому необхідно дослідити процес становлення Ялтинського ансамблю пісні і танцю кримських татар та Кримськотатарського державного ансамблю пісні і танцю у загальнодержавному контексті, проаналізувати репертуарну політику колективів, з'ясувати їх значення для хореографічного мистецтва Криму.

Традиції існування народносценічного танцю у виконанні професіоналів як самостійної форми прояву фольклоризму на сцені сягають XIX ст., про що знаходимо багато свідчень в історії розвитку світової естради. Саме народносценічний танець входив до репертуару колективів, що працювали на естраді за часів Російської імперії (російські та циганські хори, у складі яких виступали танцівники, що виконували національні танці у “шляхетному” вигляді, зберігаючи народну манеру).

У XIX – на початку XX ст. в Росії, а з часом і в СРСР існувала своєрідна форма репрезентації народносценічного танцю - ансамбль народного танцю (танцювальні групи при народних хорах, пересувних театральних трупах, ансамбль “Курень” та ін). Однак форма не відповідала змісту повною мірою: зв'язок із фольклорним першоджерелом не завжди можна було виявити, основним орієнтиром при створенні танців була видовищность [1, с. 12 - 16].

Подібні тенденції спостерігались і в Криму з творами народного кримськотатарського мистецтва. Ситуація ускладнювалася тим, що кримськотатарську музику, пісні та танці в дореволюційні та перші пореволюційні роки в основному виконували цигани, “які є від природи дуже музикальними, та обрали однією зі своїх основних професій музику... Під час курортних сезонів вони розповсюджувались по всьому Криму, розважаючи публіку “справжньою татарською музикою”, в якій уривки достойних татарських мелодій перемішувались з польками, вальсами, маршами та романсами”, - писав у 20-х роках XX ст. музикант-етнограф Аркадій Кончевський [2].

Кончевського підтримує І. Заатов, на думку якого, до революції професійними народними музикантами в Криму були в основному кримські цигани, бо татари вважали за сором та гріх заробляти на хліб музикою [3, с. 144]. Однак, кримські цигани відігравали не лише негативну, а й великою мірою позитивну роль у збереженні традиційної музичної, пісенної, танцювальної культури кримських татар¹.

Проблема збереження зразків традиційних народних пісенних, музичних, танцювальних форм, що виявляли тенденції до зникнення в природному середовищі, на концертній естраді турбувала багатьох професійних та аматорських митців у 20-30-х роках XX ст. Саме у цей час розпочалась хвиля створення ансамблів пісні і танцю двох напрямків - військових та національних, що були подібними за організаційною структурою та формою сценічних виступів, але дещо відрізнялись за репертуаром.

Характерним для етапу становлення стало виникнення перших національних ансамблів саме в тих куточках Радянського Союзу, що за часів Російської імперії вважались “відсталими національними окраїнами”. У 1932 р. виник Бурятський ансамбль пісні і танцю в Улан-Уде, у 1934 р. – Кабардино-Балкарський ансамбль пісні і танцю в Нальчику, у 1935 р. – Дагестанський ансамбль пісні і танцю в Махачкалі, у 1936 р. – Карельський державний ансамбль пісні і танцю “Кантеле” у Петрозаводську та Удмуртський ансамбль пісні і танцю в Іжевську і тощо [4, с. 12].

Улітку 1935 року за ініціативою партійної організації при Курортному Тресті на Південному березі

¹ Детальніше див.: [Мемиш Р. Забытое племя // Голос Крыма. – 1998. – 4 сентября. – С.5].