



УДК 159.955:7.01

## **«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК» КАК НЕ-ЗНАКОВАЯ ФОРМА МЫШЛЕНИЯ, ИЛИ НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ПОВОДУ «ЗАСТОЯВШЕЙСЯ ТРАДИЦИИ»**

**И. Н. НЕХАЕВА**

*Омский государственный  
университет  
им. Ф.М. Достоевского*

*e-mail:  
Ira-Nekhaeva@rambler.ru*

Статья посвящена критическому анализу музыкального искусства как области демонстрации языка, представляющего собой знаковую систему и, согласно традиционному взгляду, элиминирующего музыкальную область, которая сама по себе не содержит знаков, а также значений, поскольку не имеет условий для взаимодействия означаемого и означающего, что последовательно рассматривается и аргументируется посредством нахождения и противопоставления особенностей и специфики языковой и музыкальной сфер.

Ключевые слова: язык, семиотика музыки, система, значение, смысл, знак, не-знаковая форма мышления.

Без всякого сомнения, попытки анализа музыкального искусства с позиций различных теоретических дисциплин, таких как теория музыки, полифония, гармония, а также культурология и искусствознание<sup>1</sup>, привели к одному общему и не утешительному результату, а именно музыкальное искусство стало частью языка. Очевидно, что такого рода тотальность в решении вопроса о положении музыки, ее месте, а также определение «места», относительно которого она должна пониматься и анализироваться, диктуется, прежде всего, современным положением дел – «лингвистическим поворотом», ознаменовавшим начало XX века. Отсюда, наиболее характерным для исследования музыкального искусства становится взгляд «из языка» и посредством языка, причем, данная позиция, казалось бы, является естественной, поскольку язык есть часть мышления. Хотя, попадая «в язык», то есть «говоря» на языке, или используя язык как инструмент мышления, все-таки не следует спешно объявлять то, что «помещается» в язык языком<sup>2</sup>, только по той причине, что некая отдельно взятая позиция (точка зрения), например, стремление объяснить, или перевести (понять) музыкальное произведение, и, тем самым превратить его в язык, становится ведущей, даже, вернее сказать, единственной точкой зрения, поскольку музыка по своей природе и по специфике восприятия не нуждается в каком-либо переводе или объяснении. Иными словами, такого рода воззрение явно или неявно стало традицией, и уже само собой разумеющимся представляется исследование не искусства музыки, а «музыкального языка», что, по сути, элиминирует музыкальную материю, и нивелирует действие познавательной способности, которая с необходимостью должна теперь носить критический характер.

Высказываясь по поводу познания языкового феномена, Э. Бенвенист отмечал: «Мы думаем, что можем постичь языковой факт непосредственно, как некую объективную реальность. На самом же деле мы постигаем его лишь на основе некоторой точки

<sup>1</sup> Следует особо подчеркнуть, что автор данного исследования не оспаривает допущение в целом семиотической функции музыки в границах специальных музыкально-теоретических дисциплин, поскольку, действительно, в этой связи необходимо учитывать, с одной стороны, удобство анализа музыкальной материи, а с другой – прояснения ее специфики посредством знаково-символической обработки. Однако анализ музыкального искусства с позиции всякого иного места, помимо музыки – в данном случае таким «местом» становится язык, – возможно рассматривать именно в качестве кода, организующего музыкальное пространство исключительно в контексте своих установок по мере утрачивания музыкальным искусством собственных правил.

<sup>2</sup> Заметим, что с точки зрения известного швейцарского лингвиста Ф. Соссюра «...изучение какого-либо конкретного языка неизбежно приводит к изучению языка вообще». Цит. по: Бенвенист Э. Лингвистика на пути преобразований // Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 53.



зрения, которую прежде надо определить»<sup>3</sup>. Исходя из этого, необходимо, действительно, определить границы, относительно которых следует формировать определенную точку зрения на музыкальное искусство, с тем допущением, что она является не единственной, а лишь одной из многих. При этом основополагающим различием должен являться сам способ интерпретации, или непосредственное видение предмета исследования, который и будет диктовать специфику данной точки зрения. Согласно такому представлению, следует подчеркнуть, что язык всего лишь часть мышления и, притом, его «малая часть»<sup>4</sup>, поэтому, пользуясь языком в процессе исследования музыкального искусства с необходимостью задаются две возможности относительно использования языкового феномена, а именно: либо язык является инструментом анализа предмета исследования, либо сам предмет, отождествляясь с языком, анализируется с учетом всех структурных элементов языка, которые, по сути, становятся и его элементами. Следует указать, что как первый способ, так и второй могут быть реализованы. Однако если второй из них имеет тенденцию к нахождению некоей тождественной данному предмету исследования структуры, в итоге поглощаящей этот предмет, хотя, при этом, в некоторой степени он способствует упорядочиванию и структурализации материала анализируемого предмета, то, напротив, первый способ гармонично сочетает в себе содействие языковых структурных элементов, как инструмента структурализации, и, вместе с тем, тонко чувствует границу исследуемого предмета при вступлении с ним в контакт, учитывая все его особенности и специфику, а, следовательно, дает возможность выявить не только непосредственные характеристики предмета, но и проследить саму деятельность языкового инструментария.

Необходимо уточнить, что оба способа анализа музыкального материала могут, на первый взгляд, казаться тождественными. Тем не менее, это иллюзия, и любого рода искусствоведческая литература является тому подтверждением, поскольку в ней для исследования музыкального искусства язык не используется в качестве инструмента анализа. Напротив, путем притягивания основных языковых составляющих (текст, символ, знак, фраза, предложение и другие), и в процессе введения их в музыкальное осмысление, – без каких-либо объяснений такого введения, – происходит элиминирование музыки языком. Без сомнения, контраргументом к данному замечанию может быть указание на естественное функционирование языка, при котором последний, якобы, представляет собой место, где «разворачивается» понимание, иначе, язык – это условие для экспликации мысли и ее рефлексии. Однако именно здесь можно попасть в ловушку, так как, пользуясь языковой способностью, то есть находясь в том месте, где функционирует язык, не следует допускать полного вбирания ситуации, складывающейся при анализе предмета, в пространство языка. Иными словами, между данной предметной областью и языковой плоскостью необходимо установить дистанцию «взаимоуважения». Отсюда, принимая конкретные допущения относительно использования языкового механизма в ходе исследования, в данном случае, музыкального феномена, не следует «расчленять» музыку, как труп, находя в ней исключительно символы, знаки, предложения, контексты, тексты и так далее, а, напротив, попытаться взглянуть на музыку из «музыкального места» и, тем самым, определить специфику музыкального искусства из него самого.

Таким образом, выбирая первый способ исследования музыкального искусства, прежде всего, необходимо осознавать, что, согласно Ф. Соссюру язык представляет собой *систему*, ведь именно такое воззрение на язык является новизной его учения<sup>5</sup>. Отсюда следует допущение возможности рассмотрения музыки как музыкальной «системы».

<sup>3</sup> Бенвенист Э. Лингвистика на пути преобразований // Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 53.

<sup>4</sup> Характеризуя позицию Ф. Ницше относительно языка, М. Соболева особо отмечает, что существуют два вида мышления – не связанное и связанное с языком, причем последнее есть только «малая часть» всего мышления. Подробнее см.: Соболева М.Е. Философия как «критика языка» в Германии. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2005 / М.Е. Соболева. – С. 62-75.

<sup>5</sup> Приведем лишь несколько определений языка, высказанных Ф. Соссюром: «язык – это система знаков, в которой единственно существенным является соединение смысла и акустического образа, причем оба эти элемента знака в равной мере психичны»; «язык есть система, которая подчиняется только своему собственному порядку»; «язык есть система, все элементы которой образуют целое». Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М.: КомКнига, 2006 / Ф. Соссюр. – С. 39, 45, 114.



При этом, хотя и происходит выбор «системы» в качестве элемента языковой принадлежности, то есть некоторого рода заданности процесса исследования музыкального искусства, позволяющей определить отношения между языковым пространством и музыкальным, тем не менее, это означает лишь то, что музыка будет рассматриваться в контексте предлагаемого угла зрения, но, по сути, не будет лишена своего априорного статуса. В этой связи, совершенно очевидным представляется определение языка как *места* функционирования знака<sup>6</sup>, и как следствие, основной задачей является установление степени присутствия знаковой природы в музыке. Соответственно, для систематизации музыкальной материи необходимым представляется то, что музыка складывается из соединения звуков, которые расцениваются как *ноты* в момент их упорядочивания в рамках *гаммы*, которая есть совокупность, повторяющаяся в нескольких высотах, и имеющая отличительную тоновую характеристику, указанную ключом. Согласно позиции Э. Бенвениста, «ноты упорядочиваются в рамках гаммы, в которую они входят в определенном числе как дискретные, обособленные друг от друга элементы, каждый из которых характеризуется постоянным числом колебаний в единицу времени»<sup>7</sup>. Именно понимание «ноты» как дискретной, не связанной с предыдущим и последующим звуком, приводит к возможности ее интерпретации как языковой *единицы*, что совсем не соответствует действительности, поскольку единица языка есть «отрезок звучания, являющийся, с исключением того, что ему предшествует и того, что за ним следует, в речевой цепи "означающим" некоего понятия»<sup>8</sup>. При этом если речь ведется о систематизации звуков в гамме, то, конечно, гамма есть некая *последовательность* всех звуков (ступеней) лада, расположенных, начиная от основного тона, в восходящем или нисходящем порядке. Однако даже при условии, что демонстрируется именно «последовательный ряд» звуков, все же неверной будет трактовка этой последовательности в ее абсолютном значении, а именно как элементарного следования друг за другом обособленных звуков, то есть их рассмотрение вне какого-либо процесса соподчинения друг другу<sup>9</sup>, поскольку гамма – это, безусловно, последовательность, но ее звуки являются всегда ступенями какого-либо лада<sup>10</sup>, а лад – это, как правило, наличие соотношения<sup>11</sup>. Возвращаясь к анализу языка, следует отметить, что языковая сущность определяется исключительно тогда, когда данный языковой факт отграничен от всего, что его окружает в звуковой цепи. Такого рода отграниченные сущности или единицы противоплагаются друг другу и образуют сам механизм языка. Отсюда, если, с одной стороны, «музыкальная единица» в контексте ее ассоциативного применения как единицы языка, исходя из приведенных аргументов, не есть обособленная сущность в звуковой последовательности, то, с другой стороны – согласно приведенному выше определению языковой единицы, представляющей собой также «означающее» некоего понятия», фиксирует определение условия для аргумента-

<sup>6</sup> Данное представление четко прописано Ф.Г. Юнгером: «Согласно символической точке зрения, слово – это знак для чего-то другого», или, как он, вслед за Больцано, определяет совокупность (*Inbegriff*) знаков составляет язык. При этом говорение, или речь, по его словам, – это употребление знаков. И далее: «под совокупностью мы понимаем сегодня нечто, включенное и собранное в определенную целостность, нечто составляющее единое целое. Это переносное значение слова *Inbegriff*, появившееся относительно недавно; старое, уже вышедшее из употребления значение этого слова – ограниченное, заключенное в определенные границы место. Применительно к языку это означает, что язык – это место знаков». Юнгер Ф.Г. Слово и знак // Язык и мышление / Ф.Г. Юнгер. – СПб.: Наука, 2005. – С. 96.

<sup>7</sup> Бенвенист Э. Проблемы коммуникации // Общая лингвистика. – М.: Едиториал УРСС, 2002 / Э. Бенвенист. – С. 79.

<sup>8</sup> Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М.: КомКнига, 2006 / Ф. Соссюр. – С. 106.

<sup>9</sup> Необходимо отметить, что даже такие специфические образования, как, например, «гамма Римского-Корсакова», она же – «гамма Шопена», а также «гамма Черномора», без сомнения, являются «гаммами» номинально, а именно такими последовательностями, которые, вместе с тем требуют, в частности, неукоснительного выполнения условий интервального отношения внутри каждой последовательности, то есть «гамма Шопена» – звукоряд тон-полутон, а «гамма Черномора» – целотонный звукоряд.

<sup>10</sup> Лад – это определенная согласованность звуков по высоте, либо системность высотных связей, объединенных центральным звуком (или созвучием), а также воплощающая ее конкретная звуковая система (чаще всего встречающиеся в виде звукоряда).

<sup>11</sup> Следует указать на то, что гамма является также выразителем количественного состава лада и звуковысотных соотношений его ступеней.



ции в пользу возможности противопоставления музыки и языка. В связи с этим, необходимо указать на основное свойство звуковой цепи, представляющее собой именно *линейный* принцип разворачивания, поскольку, осуществляемая в языковом пространстве звуковая цепь представляется как *означающее*, которое будучи свойством слухового восприятия, реализуется только во времени и поэтому характеризуется заимствованными у времени признаками. Так, означающее представляет собой *протяженность*, а протяженность, в свою очередь, лежит в одном измерении, то есть это – *линия*<sup>12</sup>. При этом предложенное свойство языка настолько очевидно, настолько и значимо, так как от него зависит сам механизм языка, поскольку, как уже указывалось, языковые единицы, вступая между собой в отношения, основанные на линейном характере языка, тем самым образуют цепь, которая исключает возможность соединения двух элементов одновременно, так как представленные единицы выстраиваются в речевую цепь, опирающуюся на протяженность, в результате чего возникают сочетания, получившие в языке название *синтагмы*, которая всегда состоит из двух или нескольких последовательных единиц [10]. Между тем, музыкальная материя способна выстраивать вместе с последовательным (горизонтальным), или линейным (мелодическим) разворачиванием звуковой цепи еще и одновременный (вертикальный), или гармонический ряд, который противоречит правилам языкового следования, являясь еще одним аргументом в пользу различия природы музыки и языка<sup>13</sup>.

Возвращаясь к сказанному ранее о том, что языковая единица обладает свойством означивания, но, вместе с тем, представляет собой непрерывно развивающуюся звуковую ленту, в которой ухо не различает никаких ясных и четких делений, необходимо отметить, что для обнаружения таких делений следует прибегнуть к *значениям*, которые, однако, не заложены изначально в языковую материю, а выстраиваются в процессе деятельности рассудка. Вполне понятно, что данный аспект является наиболее существенным контраргументом против отождествления музыки и языка, поскольку, с одной стороны, подобных делений на отдельные составные единицы в музыке нет, так как музыкальная «система» ровным счетом не несет никакого значения, а поэтому, метод разграничения, являющийся в языке способом передачи значения и, тем самым, проявляющий языковую реальность, не есть условие осуществления, для музыкальной реальности, а с другой стороны – языковые единицы функционируют в пространстве языка с целью производства *смысла*, который, впрочем, в музыке также отсутствует. Таким образом, вышеизложенное требует уточнения в том аспекте, что следует четко разграничить между собой «смысл» и «значение». Интересно, что Г. Фреге для этого использует знак, который, в данном случае, следует понимать как некий связующий визуальный образ, посредник,

<sup>12</sup> К сказанному следует добавить, что в отличие от зрительных означающих (например, морские сигналы), которые возможно выстраивать одновременно из комбинаций в нескольких измерениях, акустические означающие могут располагаться лишь во временной линии, поскольку их элементы, следуя один за другим, образуют цепь. Данное свойство становится «зримым» как только они изображаются на письме, тем самым, переходя из последовательности во времени к пространственной линии графического изображения. Подробнее см.: Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М.: КомКнига, 2006 / Ф. Соссюр. – С. 80-81.

<sup>13</sup> Подобной точки зрения придерживается и Э. Бенвенист, в частности, утверждающий, что «музыка – это система, которая разворачивается по двум осям: оси одновременности и оси последовательности. Здесь можно было бы видеть аналогию с функционированием языка также на двух осях – парадигматической и синтагматической. Однако ось одновременности в музыке противоречит самому принципу парадигматики в языке, который представляет собой принцип селекции (отбора), исключаящую всякую внутрисегментную одновременность; точно так же и ось последовательности в музыке не совпадает с синтагматической осью языка, потому что музыкальная последовательность совместима с одновременностью звуков и потому что она, кроме того, не подчинена никаким требованиям слияния или выпадения, которые касались бы или одного какого-то звука или какой-либо совокупности звуков. Таким образом, музыкальная комбинаторика, определяемая гармонией и контрапунктом, не имеет эквивалента в языке, в котором как парадигма, так и синтагма подчиняются специфическим правилам упорядочения: правилам совместимости, избирательности, повторяемости (рекуррентности) и т. д.; от этих правил зависит и частотность и статистическая предсказуемость, с одной стороны, и возможность строить понятные высказывания – с другой. Это различие в свойствах не связано с какой-либо частной музыкальной системой или с выбранным звуковым диапазоном; в додекафонической серии оно проявляется столь же четко, как и в диатонии». Бенвенист Э. Лингвистика на пути преобразований // Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 80.



выявляющий специфику и особенности предмета, неизбежное присутствие которого выявляет следующую характеристику: «некоторый знак (слово, словосочетание или графический символ) мыслится не только в связи с обозначаемым, которое можно было бы назвать значением знака, но также и в связи с тем, что мне хотелось бы назвать смыслом знака, содержащим способ данности [обозначаемого]»<sup>4</sup>. Следовательно, значением представляется чувственно воспринимаемый предмет, который как значащий есть *внутренний образ*, при этом, напротив, *представление* значения исключительно субъективно, так как, безусловно, представление одного человека отличается от представления другого, отсюда, соответственно, смыслом называется сам способ, каким предмет нам дан или является. Тем самым характерной особенностью связи смысла и значения представляется то, что при наличии некоторого смысла присутствие значения не следует с необходимостью. Так, например, выражение «в наименьшей степени сходящийся ряд» имеет определенный смысл; однако доказано, что оно не имеет значения, так как для любого сходящегося ряда всегда найдется ряд, сходящийся еще медленнее. В отношении музыки можно сказать, что она имеет некий «смысл», но только в том случае, когда происходит допущение «производства» такового<sup>5</sup>, вместе с тем, музыка не способна иметь какого-либо значения, поскольку она не имеет собственного предмета. Дело в том, что мысль, которая с необходимостью несет определенный смысл, в рамках языка имеет априорную способность, а именно стремление к переходу от смысла (мысли) к значению, и именно в этом раскрывается принципиальная оппозиция музыки и языка, поскольку любое суждение содержит в себе переход от уровня мыслей к уровню значений, обеспечиваемый преимущественным интересом к фиксации *истинного* значения мысли<sup>6</sup>, делает вполне очевидным сам факт отсутствия значения в музыке, ведь последняя не может быть истинной или ложной.

Итак, в дополнение к сказанному следует также отметить, что единицы языка не только обладают функцией означивания, но являются именно «означиванием» некоего понятия», отсюда стремление в языке к выстраиванию «понятийной действительности» представляется основанием для еще одного аргумента в пользу противопоставления музыкальной природы и языковой. Здесь же необходимо определить и метод, согласно которому в языке происходит образование любого значения, а именно из согласованной взаимозависимости двух параллельных цепей – цепи понятий и цепи акустических образов – возникает метод разграничения, являющийся основным способом возникновения значения<sup>7</sup>. Ничего подобного не происходит в музыкальном пространстве, ведь, если цепь акустических образов еще возможно допустить при условии, что это всего лишь факт деятельности нашей способности воображения, которая может быть развита в большей или меньшей степени, а у кого-то вообще сведена к минимуму и, при звучании данного музыкального произведения, не проявится в виде последовательного ряда образов, – то наличие цепи понятий вообще невозможно согласно выше изложенным соображениям. Таким образом, в музыкальном искусстве отсутствует какой-либо метод раз-

<sup>4</sup> Фреге Г. О смысле и значении // Избранные работы. – М.: Аспект Пресс, 1997 / Г. Фреге. – С. 230-246.

<sup>5</sup> Подобного рода «накидывание» смысла чаще всего происходит при наличии предмета, то есть при заинтересованном отношении к нему, что подтверждается мнением И. Канта, гласящим: «...интересом называется благоволение, которое мы связываем с представлением о существовании какого-либо предмета». Однако музыка, будучи искусством, характеризуется исключительной незаинтересованностью, поскольку «когда вопрос заключается в том, прекрасно ли нечто, мы не хотим знать, имеет ли – может ли иметь – значение для нас или для кого-нибудь другого существование вещи; мы хотим только знать, как мы судим о ней, просто рассматривая ее (созерцая ее или рефлексивно о ней)». Кант И. Критика способности суждения // Сочинения в 8 т. – М.: Изд-во «Чоро», 1994 / И. Кант. – Т.5. – С. 41.

<sup>6</sup> Согласно Г. Фреге, «значением предложения является его истинностное значение. Под истинностным значением предложения я понимаю то обстоятельство, что оно является истинным или ложным. Других истинностных значений нет». Фреге Г. О смысле и значении // Избранные работы. – М.: Аспект Пресс, 1997 / Г. Фреге. – С. 239.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. – М.: КомКнига, 2006; Ельмслев Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев. – М.: КомКнига, 2006. – С. 175-194.



граничения для образования значений, поскольку даже значимость<sup>18</sup> не является трансцендентальным условием существования музыки, то есть присутствие или отсутствие значения не касается самой музыкальной материи, иными словами, мышление в музыкальной плоскости не пользуется методом разграничения, эксплицирующим значения, так как их в музыке просто нет.

Исходя из всего сказанного, необходимо особо подчеркнуть, что постсоссюррианские представления о языке как *структуре* также способствуют развенчиванию позиции о том, что музыкальное искусство является частью языковой реальности. Так, в частности, утверждается, что структурой является автономная сущность с внутренними зависимостями, то есть структура представляет собой не простой набор элементов, но целое, образуемое исходя из взаимосвязи элементов таким образом, что каждый из этих элементов может являться тем, что он есть только благодаря отношениям с другими элементами, то есть «...свойства каждого элемента зависят от структуры целого и от законов, которые управляют этим целым»<sup>19</sup>. Данное положение подкрепляется тем, что представляется, якобы, невозможным научное описание какого-либо объекта без непосредственного применения к нему структурного принципа, без сомнения, имеющего место быть и даже обладающего необходимым характером, но одновременно, применимо к определенному роду объектам, описание все же не есть сам предмет этого описания, в противоположность позиции, отстаиваемой научным дескриптивизмом. Иными словами, если язык является структурой, то и метод естественным образом применимый к нему, представляется как структурный, и это наиболее верный подход, поскольку язык, исходя из данного положения дел, характеризуется согласно своей природе и благодаря ей, что приводит к завершённой и оригинальной точке зрения. Однако, совершенно очевидно, что музыкальное искусство хотя и подлежит подобному рода «научной» трактовке, – при желании аналитического прочтения музыки, что нередко встречается в рамках музыкально-теоретических дисциплин, – но, тем не менее, вовсе не является структурой по сути, так как музыку, как и творчество, невозможно «вогнать» в границы структуры, поскольку, в противном случае, это позволит анализировать музыкальное искусство исключительно по частям, что, согласно выше изложенному пониманию структуры, будет вступать в противоречие с законами структурного анализа. Необходимо отметить, что согласно взглядам современных лингвистов «...перед исследователем стоит фатальный выбор между структурным описанием и ненаучным описанием, которое сводится к простому перечислению»<sup>20</sup>. При этом категоричность, с какой отмечается отход от структурной характеристики, в большей степени все же касается именно анализа специфики языкового пространства, поскольку, естественно, существует множество других методов вполне адекватных в плане их научного статуса.

Возвращаясь к вопросу о взаимозависимости элементов внутри структуры и невозможности замены любого элемента этой структуры без изменения всех других частей, вызывающей общую перегруппировку структуры в целом, следует особо отметить, что данное положение дел связано, прежде всего, со значимостью, которая определяет свое содержание не положительно, а отрицательно, посредством противопоставления себя другим элементам системы. При этом отсутствие предзаданности в акте экспликации значимости вполне соответствует функционированию знака и языка как целого постольку, поскольку язык есть система знаков, которая существует только благодаря различиям<sup>21</sup>. Более того, хотя различия и предполагают положительные моменты, между которыми и должно возникнуть данное различие, в языке оно осуществляется без положи-

<sup>18</sup> Следует особо подчеркнуть нецелесообразность смешивания «значения» и «значимости», поскольку значимость представляет собой свойство репрезентировать идею, а значение – это соответствие слогового образа в схеме «означаемое↔означающее». Подробнее см.: Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М.: КомКнига, 2006 / Ф. Соссюр. – С. 113-116.

<sup>19</sup> Ельмслев Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Прологомены к теории языка. – М.: КомКнига, 2006 / Л. Ельмслев. – С. 181.

<sup>20</sup> Ельмслев Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Прологомены к теории языка. – М.: КомКнига, 2006 / Л. Ельмслев. – С. 182.

<sup>21</sup> Барт Р. Семантика вещи // Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 416-426.



тельных моментов, но с необходимым присутствием концептуальных и звуковых различий, проистекающих из звуковой системы, поскольку значимость термина способна видоизменяться без изменения как смысла, так и звуков, исключительно по причине того, что некий смежный термин начал претерпевать изменения [10]. Таким образом, необходимо особо отметить, что язык, по сути, представляет собой некое подобие сетки, элементы которой строго упорядочены в рамках одной определенной заданности, что является условием существования множества языков, при этом деятельность языка представляет собой акт «накидывания» сетки на любые объекты, проблемы и явления, которое дает их особую специфическую интерпретацию.

Что касается музыкального искусства, то ничего подобного в нем не происходит, поскольку, во-первых, – и это следует особо подчеркнуть, – понятие «музыкальный язык» – всего лишь термин, который служит для удобства сообщения в музыкально-теоретических исследованиях, поэтому определять музыку как язык, опираясь на это некорректно и нецелесообразно. Кроме того, само использование понятий «фраза»<sup>22</sup>, «предложение» при характеристике музыкального произведения является скорее случайным совпадением, чем закономерным следствием из тождественности музыки и языка. Во-вторых, поскольку язык является системой знаков, то и музыка, будучи языком, должна соответствовать данному представлению, что абсурдно, так как, согласно Л. Ельмслеу, «...знак характеризуется, прежде всего тем, что он является знаком для чего-то»<sup>23</sup>, тогда как музыка является исключительно незаинтересованным феноменом, то есть существующим безотносительно к явлениям, наличествующим вне музыкального искусства. При этом следует отметить, что отсутствие в музыке означаемого и означающего, взаимодействие которых и представляется условием производства знака, является вполне естественным и закономерным.

В дополнении необходимо указать на факт существования интересной точки зрения на музыкальное произведение как знаковое явление, согласно которой утверждается, что, хотя музыкальная материя и не имеет знаковой природы, тем не менее, само музыкальное произведение в своей целостности является знаком, но не знаковой системой<sup>24</sup>. Такого рода представление основывается на том факте, что в рамках музыкального восприятия, якобы, устанавливаются постоянные идеально-духовные комплексы, связанные исключительно с конкретной музыкой и не зависящие от какого-либо контекста. В данном случае, имеется в виду, что музыкальное произведение, находясь в непосредственном взаимодействии с вполне конкретным идеально-духовным комплексом, который, вероятно, имеет функцию означающего, само по себе является означаемым, иными словами, знак, в таком понимании, возникает как знак самого себя. Необходимо указать, что подобного рода взгляд на музыкальное искусство не представляется оригинальным, поскольку разворачивается в рамках «застоявшейся традиции», а именно – семантической интерпретации музыкального искусства, вместе с тем затрагивая множество сложных вопросов, касающихся языка, без должного анализа и глубокого понимания данной проблемы<sup>25</sup>.

Таким образом, следует критически отнестись к устоявшемуся представлению о музыкальном искусстве как части языковой реальности, направляя свои усилия не на отождествление музыки и языка, а на поиск различия между ними, что приведет к ободному развитию как области языка, так и музыкальной сферы.

<sup>22</sup> Необходимо указать на тот факт, что фраза не относится к языку, а принадлежит речи, о чем свидетельствует Ф. Соссюр: «Если она [фраза] принадлежит к сфере речи, она не может служить языковой единицей»; и еще: «...типом синтагмы по преимуществу является фраза; но ведь она относится к речи, а не к языку» Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. – М.: КомКнига, 2006. – С. 108, 122.

<sup>23</sup> Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев. – М.: КомКнига, 2006. – С. 67.

<sup>24</sup> Подробнее см.: Бонфельд М. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / М. Бонфельд. – М.: КомКнига, 2007. – С. 82-141.

<sup>25</sup> К данному замечанию примером может послужить анализ музыкального искусства, произведенный М. Бонфельдом с той замечательной особенностью, что, характеризуя музыкальную речь и, при этом используя понятие знака, автор даже не догадывается о том, что речь как таковая не принадлежит языку, притом что язык как раз является системой знаков. Подробнее см.: Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. – М.: КомКнига, 2006. – С. 36-43.

**Список литературы**

1. Бенвенист Э. Лингвистика на пути преобразований // Общая лингвистика. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 20-66.
2. Соболева М.Е. Философия как «критика языка» в Германии. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2005.
3. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М.: КомКнига, 2006.
4. Юнгер Ф. Г. Слово и знак // Язык и мышление. – СПб.: Наука, 2005. – С. 69-103.
5. Бенвенист Э. Проблемы коммуникации // Общая лингвистика. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 67-126.
6. Фреге Г. О смысле и значении // Избранные работы. – М.: Аспект Пресс, 1997. – С. 230-246.
7. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения в 8 т. – М.: Изд-во «Чоро», 1994. – Т.5. – С. 5-330.
8. Ельмслев Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? // Прологомены к теории языка. – М.: КомКнига, 2006. – С. 175-194.
9. Барт Р. Семантика вещи // Система Моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 416-426.
10. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. – М.: КомКнига, 2006.
11. Бонфельд М. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: КомКнига, 2007. – С. 82-141.

**«MUSICAL LANGUAGE» AS A NON-SIGN FORM OF THINKING,  
OR SOME REMARKS IN OCCASION OF «STALE TRADITIONS»****I. N. NEKHAEVA***Omsk State University  
by name F.M. Dostoevsky**e-mail:  
Ira-Nekhaeva@rambler.ru*

The article is devoted to the critical analysis of musical art as an area of demonstration of the language representing sign system and, according to a traditional sight, eliminating musical area, which itself contains neither signs nor meanings since it has no conditions for interaction between a signifying and signified, and is consistently considered by means of finding and opposition of features and specificity of language and musical spheres.

Key words: language, semiotics of music, system, meaning, sense, sign, non-sign form of thinking.