

УДК 7.01

DOI <https://doi.org/10.30970/PHS.2021.27.10>

ПЕРСПЕКТИВИ СЕМІОТИЧНОГО ПІДХОДУ В МУЗИЦІ: ВІД СТРУКТУРАЛІЗМУ ДО ЕКОСЕМІОТИКИ

Мирослава Шулак

Львівський національний університет імені Івана Франка

вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

myroslava.shulak@lnu.edu.ua

ORCID ID 0000-0002-8334-3097

Семіотична методологія стає дедалі актуальнішою в загально-філософських та в естетично-мистецьких дослідженнях. Художній процес постійно формував і формує надалі нові засоби виразності, нові мовні системи, коди, які прагнемо осмислити за допомогою використання семіотичного підходу. Музичний художній процес не є винятком. Феномен музичного семіозу у музикознавстві ХХ ст. розглядався з погляду його багаторівності, суперечливості методологій і наукового усвідомлення як самого явища, так і його соціального функціонування. Попри те, що в різноманітних міркуваннях про семіотичні основи музики та принципи організації музичного семіозу досі не досягнуто єдиної теорії, названий підхід до аналізу музичного мистецтва активно розвивається. У сучасних розвідках цей підхід зумовлюється методологічними особливостями когнітивної нейробіології, когнітивної психології, музичної акустики та психоакустики.

Пропонована стаття є спробою дослідити розвиток семіотичного підходу до музики в діахронічному та синхронічному аспектах. Пропонуємо розглянути дві взаємопов'язані проблеми, що постали на початковому етапі музичної семіотики і досі залишаються в центрі уваги щодо формування узгодженої теорії музичного семіозу: йдеться про виокремлення і визначення музичного знаку та про його когнітивно-семантичне наповнення. Також ми аналізуємо сучасні семіотичні дослідження музики в аспекті нейробіології і когнітивістики та відповідних методологічних змін і підходів, що позначилися на рефлексивному концептуальному апараті і теоретичних перспективах, які варто очікувати в майбутньому.

Ключові слова: музична семіотика, знак, знакова система, семантика, концепт, денотат, десигнат, дискурсивний символізм, презентативний символізм, втілене музичне сприйняття, копінг-поведінка, екосеміотика.

Вступ. Феномен музичного семіозу від початку зародження семіотичної методології досить широко і ґрунтовно досліджується в музично-теоретичних та філософсько-гуманітарних науках. Про високий рівень розвитку і доцільності семіотичного підходу свідчить діяльність Міжнародного інституту семіотики в м. Іматра (Фінляндія), наукової спілки «Міжнародний конгрес із досліджень музичного означення», періодичні світові конференції з питань музичного семіозу. Однак у сучасній українській науковій спільноті можна констатувати відсутність більш-менш систематичних розробок з музичної семіотики. Це викликає прогалину щодо цілісного розуміння природи музики та її ролі в розвитку культури як, власне, розвитку суспільної людини.

Актуальність пропонованого дослідження полягає зокрема в тому, щоб надати семіотичному погляду значущості в аспекті виявлення когнітивної ролі музичного мистецтва стосовно людського сприйняття і перетворення дійсності. Тим більше, що наявні на

даний момент праці, де музика розглядається як знакова система, важко охарактеризувати як такі, що спираються на чітку конвенційно узгоджену теоретичну основу.

Новизна дослідження полягатиме у спробі розглянути музичне мистецтво не лише як знакову систему, але як феномен соціально-культурного комунікативного семіозу, який є чинником цивілізаційного розвитку людства.

Міркування про музичне мистецтво як комунікативний соціальний феномен неминуче наштовхуються на певні розбіжності в поглядах дослідників: передусім музику розглядають як вид духовної творчості і як мовну знакову систему. Основні труднощі при формуванні параметрів музичної семіотичної системи полягають у відсутності чіткої й однозначної відповіді на два питання: що вважати елементарною одиницею музичної мови і в чому полягає змістовна сторона музичного знаку? Ми спробуємо знайти відповіді на ці питання, розглядаючи музичне мистецтво як специфічну мову, за допомогою якої можливе здійснення комунікативного акту (і, відповідно, передача визначених сенсів при комунікації), що безпосередньо впливає на мислення й емоційний стан людини і суспільства в цілому. У наш час цей підхід є особливо актуальним, адже, звертаючись до явища політизації мистецтва, в тому числі і музики, ми стикаємось з проблемою використання музики як засобу ідеологічної маніпуляції. Використовуючи семіотичний підхід до музики, ми відкриваємо для себе нові можливості в тлумаченні спадку світової музичної літератури. Окрім цього, ми зможемо глибше усвідомлювати взаємодію людини і суспільства з музикою саме в комунікативному аспекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних філософсько-культурологічних дослідженнях музичного мистецтва мовна природа музики здебільшого не викликає сумніву і сприймається як само собою зрозуміле й обґрунтоване положення (праці П. Булеза, К. Леві-Стросса, Н. Рюве, М. Рейбука, М. Бонфельда, М. Арановського, В. Медушевського, Е. Назайкінського, Б. Асаф'єва, О. Козаренка, В. Холопової, А. Кудряшова, Ю. Лотмана, І. П'ятницької-Познякової). Хоча дослідницькі праці вищезгаданих вчених чітко окреслюють семіотичний напрям наукових пошуків, однак в різноманітних твердженнях про семіотичні основи музики, про феномен музичного семіозу та принципи його організації досі не задекларовано єдиної теорії.

Мета дослідження полягає в тому, щоб здійснити історичну розвідку щодо розвитку семіотичного підходу в музиці. Це передбачає розглянути ті проблемні питання які були ключовими на етапі зародження музичної семіотики: визначення елементарного знака в музичній мові та його семантичного наповнення. Відштовхуючись від наведених тверджень, ми запропонуємо власне тлумачення проблеми знака в музичній мові, що впливає з тематизації музики як штучної ізоморфної знакової системи, яка є складовою частиною семіосфери як «людського умвельту». Також проаналізуємо статус семіотичних розвідок сучасності з погляду на їхню музично-семіотичну складову частину в порівнянні з дослідженнями, проведеними у ХХ столітті.

Для досягнення поставленої мети визначені такі **науково-дослідницькі завдання**: розглянути позиції дослідників щодо елементарної одиниці музичної мови; запропонувати власний варіант вирішення проблеми знака в музичній мові та його семантики; підтвердити семіотичний статус музики і її знакову природу; проаналізувати сучасні семіотичні дослідження музики в аспекті їхніх методологічних змін.

Методологія дослідження засновується на філософській семіотиці Ч. Пірса, С. Лангер, Ю. Лотмана і Дж. Ділі із застосуванням (а) контент-аналізу музичних партитур і творів як семіотичних текстів, (б) дискурсивного осмислення й інтерпретації базових творів в аспектах їхнього контекстуально-комунікативного виникнення й інтерпретації та (в) реконструкції поглядів композиторів, музикантів і музикознавців з погляду порівняльного та структурного аналізу.

Виклад основного матеріалу.

1. Зародження семіотичного підходу до музики.

У різних галузях музикознавства дискусії про виражально-комунікативні властивості музики, її мовну природу починаються приблизно з XVI століття (трактати Дж. Царліно) і тривають до наших днів, здобувши нову методологічну основу в контексті наук філософсько-гуманітарного циклу. Варто відзначити, що особливої актуальності ця проблема набула саме з формуванням, за словами О. Козаренка, «лінгвістичної свідомості» модернізму, коли ця спільна риса мислення була майже одночасно відкрита в різних суміжних галузях знання, зокрема – філософії, літературознавстві, мовознавстві та естетиці [13, с. 40]. Учені, які досліджували музичне мистецтво, прийшли до висновку, що аналогія між музикою й словесним мовленням, між музичними законами і мовою, має далеко не поверхневий характер. Виникла думка, що в певному сенсі музика і вербальне спілкування є проявами деяких більш загальних принципів свідомості та суспільної практики, а саме принципів знакової комунікації. Базуючись початково на ідеях Ф. де Соссюра [22] у сфері структурної лінгвістики і на прагматистичній концепції Ч. С. Пірса [21], семіотичний підхід до музики поступово оформився в окрему мистецько-наукову ділянку – семіотику музики, яка є напрямком сучасної семіотики мистецтва і займається вивченням проблем семіозу музичних знаків, витоків і процесів породження їх значень. Відтак, попри наявні труднощі у визначенні елементарної одиниці музичної мови та її семантичного навантаження, за музикою закріпився статус специфічної, ізоморфної, вторинної знакової системи, що становить собою складову частину семіосфери – певного семіотичного континууму, заповненого різнотипними семіотичними утвореннями які, в свою чергу, знаходяться на різних рівнях організації і функціонують лише будучи зануреними в даний континуум [17]. Так почалась історія семіотичних досліджень в області музики.

Видатними теоретиками західної музичної семіотики на початковому етапі її виникнення були П. Булез, К. Леві-Стросс, Ж.-Ж. Натъез, Н. Рюве. Зокрема П. Булез (Інститут дослідження та координації акустики/музики), як музикант і композитор, досліджував переважно структуру музики, а не способи її організації. У поглядах К. Леві-Стросса, як представника структуралізму, в дослідженнях музичного мистецтва можна простежити послідовне використання методів структурної лінгвістики, соціології, семіотики. Однак його праці носять досить загальний, естетичний характер, і є свого роду перехідним етапом від традиційної філософської естетики до сучаснішої – структурно-семіотичної. Н. Рюве, як лінгвіст і музикознавець, досить послідовно застосовує лінгво-семіотичний підхід для дослідження музики. У його працях багато характерних рис музичної семіотики вперше проявляються в автентичному значенні. Ж.-Ж. Натъез є автором тривимірної концепції, що містить в собі основні складові музики як процесу: створення композиції, виконання і сприйняття та науковий аналіз. При цьому науковець дотримується «семіологічного» методу, заснованого на принципах структурної лінгвістики Ф. де Соссюра.

У науковій спільноті країн пострадянського простору семіотична методологія здебільшого використовується у сфері музикознавства та естетики. Розуміння музики як знакової системи було стрижнем музичного аналізу для М. Бонфельда, М. Арановського, В. Медушевського, Е. Назайкінського, Б. Асаф'єва, В. Холопової, А. Кудряшова, Ю. Лотмана.

1.1. Проблема знаку в музичній мові

Із часом застосування семіотичного підходу до музики набувало все більшого поширення. Хоча цей метод активно використовувався, головна проблематика семіотики музики формувалася довкола питань, в яких піддавалася сумніву доцільність існування семіотичної методології в музиці взагалі. Такі питання були пов'язані з труднощами визначення музики як мовної системи. Адже найважче відповісти, що ж вважати основною

елементарною одиницею музичної мови і в чому полягає змістовна сторона музичного знаку? Спробуємо запропонувати свій варіант відповіді, опираючись на вже напрацьовані положення стосовно музичного знаку та його семантики.

Якщо в подальших судженнях виходити з твердження, що людська мова є основою, фундаментом для музичної мови, а людський голос – первинний її матеріал, то приходимо до думки, що: музичний звук, як і звук вербальної мови, слугує мінімальною «сенсорозбіжною» мовною одиницею музичного твору, тобто, сам звук ще не є знаком. Поєднання звуків в співзвуччя може розглядатися як аналог морфеми, а мотив – як аналог слова (тобто як основна значуща одиниця музичної мови). Синтагми з мотивів створюють мелодію, яка розвивається в фразу, а фраза – в речення. Таким чином музичний текст володіє всіма необхідними формальними аспектами, що характерні для мови як такої – планом вираження, в якому можна виділити музичну фонетику, морфологію (гармонію), синтаксис. У даному випадку принагідно згадати твердження Ю. Лотмана: «Усі вторинні модульовальні системи тією чи іншою мірою відчують на собі вплив мови», де автор має на увазі вербальну мову. [18, с. 54]. Тепер повернемося до питання стосовно основної значущої одиниці музичної мови.

Дехто з дослідників зараховує музику до знакових систем з неозначуваними одиницями, тобто музика в них виступає як мова з властивим для неї синтаксисом, але без семантики окремих музичних знаків. Наприклад, у М. Бенвеніста читаємо: «Музика – це така мова, у якій є синтаксис і немає семантики» [8, с. 80]. Так, М. Бенвеніст, Ю. Лотман, а також М. Бонфельд [9] під знаком у мистецтві (зокрема в музиці) розуміють увесь текст художнього твору, умовно - «гіперзнак», складові елементи якого є лише «субзнаками».

Звертаючись до семіотичних розробок у сфері музикознавства, при відповіді на питання щодо природи знаку в музичній мові можемо прослідкувати різні думки. До прикладу, В. Холопова структурно-семантичну одиницю розуміє як музичну інтонацію – «виразно-смыслову єдність, що існує в невербально-звуковому вираженні, яке функціонує за участю музичного досвіду і позамузичних асоціацій» [23, с. 58]. Музикознавець Б. Асаф'єв також вважає базовою одиницею музичної мови не звук чи мотив, а інтонацію: «Ось це явище чи «стан тонового напруження», що обумовлює і «мову словесну», і «мову музичну», я називаю інтонацією.<...> напруга ця своєю плинністю відображає безперервність мислення <...> в сутності своїй воно – «мелосне», «мелодійне», обумовлене свого роду «розумовим диханням» і ритмом, є «мислимим інтонуванням» <...> в них (тонах) концентрується сенс, вони – область інтелекту» [6, с. 355].

Згідно з А. Кудряшовим, функції знаку можуть мати широке коло музичних явищ: спеціально артикульований звук, мотив, акорд, фраза, період (цеглинка музичної форми), головна або побічна партія сонатної форми і так звані «характерний» фактурний голос або пласт, тембр, завжди чітко впізнавані відображені в творі побутові жанри, стилі, і навіть увесь текст, звичайно, за умови його осмисленого одноразового співвідношення з іншими текстами або реальною дійсністю [14, с. 21].

Особливу увагу слід звернути на дослідження музиканта, композитора і музикознавця О. Козаренка, який свідомо використовує семіотичний підхід до музики, розвиваючи музичну семіотику як окремий напрям в українському музикознавстві. У визначенні елементарного музичного знаку О. Козаренко опирається на структуру вербального знаку у Г. Фреге і на так звані семантичний трикутник: триєдність предмета (денотата), самого знаку і поняття (концепта або десигната). Козаренко зазначає, що специфічність музичного знаку полягає в тому, що в його основі лежить сигніфікат, а не денотат (тобто, емоційно-образне відображення явища у свідомості, але не саме явище) [13 с. 52]. Саме цим обумовлюється *конотативний* характер музичної мови і неоднозначність музичного

знаку для будь-якого перекладу на інший тип мови. Дослідник визначає знак як конкретний звуковий вияв, що породжується сигніфікатом. Зміст знаку становить десигнат – художньо переосмислений емоційно-образний стан [13, с. 52]. Описуючи специфічність музичного знаку в порівнянні зі знаком вербальної мови, О. Козаренко не заперечує можливості перенесення основних законів функціонування знакових систем у музичну мову як одну з важливих систем мистецької комунікації. Відтак він виділяє ієрархічність, згідно з якою «певний клас знаків, у свою чергу, є елементом вищого класу, пояснює механіку і розкриває підвалини спостереженого дослідниками музичного семіозу» [13, с. 53].

1.2. Семантика знаку в музичній мові

На початкових етапах становлення музичної семіотики, разом із проблематикою визначення елементарної одиниці сигніфікації, існувала й інша проблема, що послідовно впливала з першої: визначення семантики музичного знаку. Ця проблема ускладнюється тим, що важко визначити семантику нечітко визначеного знака. Зокрема, це стосувалося того, що згідно з визнаними формами утворення семантичних зв'язків вважалося, що в музиці таких просто не може бути.

Згідно з Ч. Моррісом, відомо, що семантичні зв'язки можуть виникати тільки між позначувальником і позначуваним [19]. Це передбачає, що позначувальник і позначуване мають бути принаймні відмінні один від одного на такому рівні, щоб їх можна було розрізнити як, наприклад, звучання слова від його концепту, або значення. У музиці такої відмінності не спостерігається, тому ні про які семантичні зв'язки, здавалося б, не може бути й мови. Але варто подивитися на цю проблему дещо під іншим кутом зору. Слухаючи будь-який музичний твір, ми розуміємо, що музика звучить не для того, щоб просто «прозвучати». Музичний сенс (праобраз позначуваного) існує тому, що він не є тотожним до тих музичних звуків, які пов'язані в певне ціле і завдяки цьому стають осмисленими (праобраз позначувальника). Але в чому саме полягає ця нетотожність? Адже вона принципово не піддається виявленню через позавербальний характер музичного висловлювання.

Для аналітичного розв'язання окресленої суперечності щодо природи музичного знаку сформулюємо тезу «нетотожності» у вигляді парадоксу: «Людина чує не те, що «просто» звучить». Аби підтвердити нашу думку, звернемося до міркувань, які цілком реально і науково обґрунтовано характеризують особливості сприйняття музичного висловлювання.

По-перше, коливання джерела звуку з визначеною висотою людина сприймає, «чує» як музичні тони визначеної висоти, а це, на певній стадії прослуховування, дозволяє їй низку таких тонів осмислити спочатку як музичний стрій, і, згодом, вже на наступній якісно новій стадії – як музичний лад. (Зауважимо, що для тварин коливання тих самих звуків сприйматиметься цілком інакше). По-друге, коливання джерела звуку, що тривають певну кількість часу, людина чує як умовно-співвідносні тривалості, а це, в свою чергу, на новій стадії прослуховування дозволяє їй ряд таких тривалостей осмислити спочатку як ритм, а потім як єдність метру (музичного пульсу), темпу і того ж ритму. По-третє, коливання джерела звуку з певною інтенсивністю людина чує як тони умовно-співвідносних гучностей, а це на новій стадії прослуховування дозволяє осмислити ряд таких гучностей як динаміку. І, по-четверте, обертоновий спектр джерела звуку людина чує як тон певного тембру, що, в свою чергу, на новій стадії прослуховування дозволяє їй палітру таких тембрів осмислити як інструментування або аранжування (в інструментальній музиці) чи вокальне, хорове аранжування (в вокальній музиці та багатоголоссі). Таким чином, до адекватного сприйняття музичного феномену, як осмисленої сукупності модальності, метроритміки, динаміки, агогіки і інших специфічно-музичних категорій, призводить сформульований вище семіотичний парадокс «нетотожності». Іншими словами, якби

людина чула те, що «просто звучить», вона мало б чим відрізнялась від шимпанзе і не усвідомлювала б, що звук, який вона чує, певним чином репрезентує щось інше, початково не тотожне з ним.

Отже, нетотожність в музиці проявляється на іншому рівні ніж у вербальній мові, але все ж таки вона присутня. Це визначає своєрідне існування не тільки музичної семантики, але й музичного семіозу. Все попередньо сказане дає підстави ствердити, що кожен окремий пласт музичної тканини вже початково наділений певними сенсово-семантичними властивостями. Саме цей семантичний аспект музики обумовлює її здатність інтенційно впливати на розуміння як таке. Тобто можливість розуміння іманентно закладена в музиці, існуючи на дораціональних рівнях мислення. «Музика, очевидно, як і поетичне слово, належить до онтологічної перед-структури мітологічної дійсності; вони моделюють інтенції розуміння і створюють об'єктні передумови інтелектуального змагання з дійсністю, сконструйованою людською активністю» [12, с. 89].

Інше коло труднощів в області визначення музичної семантики пов'язано з тим, що будь-яка музика розгортається в часі і, відповідно, належить до темпоральних видів мистецтва. Відтак основний виражальний акцент (наприклад, певної ідеї) падає не на простір, а на час. Тому стосовно музичних знаків (текстів) ми не знаходимо підстав стверджувати про існування їхніх позамовних «опредметнених» референтів. Саме тому музичну мову часто називають найпотаємнішою семіотикою, недоступною для вичерпного раціонального аналізу, оскільки дуже важко дійти одностайної згоди щодо визначеності її референтів.

Інша справа з так званою «програмною», або як її ще називають, зображальною музикою. Коли композитор розгорнуто описує весь твір чи його частину (наприклад, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза), або ж задає загальний зміст в назві твору (П. Чайковський «Пори року», Е. Гріг «Пер Гюнт» тощо) ми можемо умовно визначити референт, що знаходиться в позамовному світі.

Визначаючи змістовне навантаження музичного твору, ми часто говоримо, що музика відображає широкий діапазон психологічних станів людини, і в такому разі саме ці стани і переживання варто вважати референтними. Разом із тим музика – потужний спосіб абстрактно-чуттєвого (в цьому її зв'язок з філософією) структурування дійсності. У такому випадку референтом, як і в філософії, варто вважати уявлення (певну ідею) про онтологічну будову світу, універсальні закони світобудови, а сам нотний текст виступає системою знаків певного світового порядку (подібно до математичних побудов – паралель з піфагореїзмом) і знаком втілення світової гармонії (мовою чистих форм, чистого мислення).

Таким чином, музика не оперує іменами позамовних об'єктів, а семантика музичного знака розкривається не через співвіднесення носія знака з референтом, а завдяки конвенціям стилю, культури, епохи, що передують знайомству з конкретним музичним текстом. Такі знаки виявляються значимими тільки в системі своєї мови, тексту і визначеної культури чи стилістичної традиції. Без цього апріорного знання музичний знак для необізнаної особи не є адекватним семантичним повідомленням: він не функціонує як заміна іншого змісту і ми не маємо ключа до його інтерпретації. Тільки тоді, коли слухачу відомо, що саме розуміється під тією чи іншою музичною фігурою, він (слухач) може сенсово і семантично сприйняти інформацію, що передається до нього композитором і виконавцем, може розкодувати музичні знаки-повідомлення.

Відтак проблемні питання стосовно виділення музичного знака та його семантики, які постали перед семіотичною методологією на початкових етапах її зародження, не склали нездоланої загрози для існування методу в цілому і не підірвали концептуальні підвалини методу, але посприяли глибшому аналізу щодо порівняння музики зі знаковими системами, які несуть не тільки інформацію, але й осмислені повідомлення.

2. Філософська рефлексія музики в «новому ключі»: концепція С. Лангер

Попри зміцнення методологічних позицій музичної семіотики, в науковій думці ХХ століття існує принципово інший підхід до розуміння природи музики. Американська філософія С. Лангер, базуючись на ідеях філософії «Віденського гуртка», розглядає музику як естетичний феномен, для розуміння якого надзвичайно важливим є поняття символу. Розрізняючи дискурсивний та недискурсивний (презентативний) символізм, Лангер відносить музику до останнього, спираючись на критерій розрізнення «вербальність-невербальність». Лангер зазначає, що мова є дискурсивною і відрізняється від невербальної символіки, яка є недискурсивною. Принциповою відмінністю між мовою і музикою є те, що в процесі вербального дискурсу всі знаки знаходять сенс і значення, вливаючись у логічно-синтаксичну цілісність. Символ володіє значенням лише завдяки своїй початковій емотивній цілісності. «Значення всіх інших символічних елементів, які становлять масштабніший символ, розуміються тільки через значення цілого, через внутрішні відносини в межах всієї структури. Саме їх функціонування як символів залежить від того, що вони беруть участь в одночасному інтегральному уявленні (презентації)» [15, с. 88]. Такого роду семантика може бути названа «презентативною символікою», і це дозволяє охарактеризувати її істотну відмінність від «дискурсивної символіки», або власне вербальної мови. Дискурсивна символіка проявляє свою семантику на основі лінійно-часового вербального процесу, що розгортається через певний синтаксис. Зауважимо, що хоча музичний текст також розгортається лінійно в часі, він, однак, викликає асоціативно-образне мислення, яке не є тотожним з суто дискурсивним. Тим більше, що музичний твір виконується на тих чи інших інструментах-посередниках між партитурою і слухачем, символічно впливаючи на сприйняття додатковим стосовно самого звучання чинником, - зокрема, присутністю виконавців і диригента.

Відтак С. Лангер розуміє музику як презентативну символіку різних подій, наповнену експресивністю, що виражає загальну структуру послідовного розвитку людських почуттів. Презентативний символізм не вимагає словника, він пов'язаний з чуттєвим сприйняттям і візуальними формами. Йдеться про роль контекстуальності в нашому сприйнятті і розумінні знаків, завдяки якій знаки наповнюються *конотатним* значенням. Музика як вид мистецтва відноситься, за Лангер, до символіки, пов'язаної зі здатністю *розуміти* переживання, які неможливо висловити вербальною мовою: «Найрозвинутішим видом такої чисто конотативної семантики є музика» [15, с. 92].

Очевидно, що виражальними засобами музичного мистецтва важко перекласти форму або зміст дослівно, вербалізувати його. Однак, як зазначає Лангер, це не становить проблеми під час сприйняття та розуміння людиною музичних творів. Йдеться про ідею «значимої форми» в музиці, згідно з якою значимість трактується як можливість розуміти і відчувати музику, але не визначати її логічно. Логічно визначати і аналізувати музику, на думку Лангер, не вдасться, адже в музиці ми маємо справу з «незавершеним символом, значущою формою без загальноприйнятого значення» [15, с. 214].

Слід зазначити, що С. Лангер не поділяє теорію інтонаційного походження музики і роль інтонації в формуванні музичної семіотичної системи: «Мова і музика мають суттєво різні функції, не зважаючи на їхнє, часто показове, поєднання в пісні. Їхнє початкове відношення один до одного лежить набагато глибше, ніж будь-який інший союз і його можна розглядати тільки тоді, коли стане зрозумілою їхня відносна природа» [15, с. 32]

С. Лангер заперечує факт можливості функціонування музики як мови, що наділена дискурсивно-логічною символікою і здатна доносити до нас прямі семантично-фіксовані повідомлення. Тим не менше, дослідниця не заперечує того факту, що за допомогою музики можна передавати емоційні стани та, відповідно, впливати на виконавців і слухачів:

«Ми можемо використовувати музику щоб звільнитися від своїх суб'єктивних переживань і встановити внутрішню рівновагу, однак не в цьому її (музики) головна функція» [15, с. 195]. Згідно з семіотичною теорією С. Лангер, «музика – це не причина виникнення почуттів і не засіб від їхнього позбавлення, але вона є їхнім логічним вираженням, ... що робить її неспівмірною з мовою...» [15, с. 195]. Музика не може мати нічого спільного з дискурсивною мовою, однак вона може бути презентативним символом і передавати емоційні переживання та впливати на них через глобальні форми. Це означає, що музика є засобом для вираження емоційних станів людини, в чому проявляється її експресивна функція як одного з видів мистецтва.

Отже, С. Лангер відкидає пряму аналогію між вербальною мовою і музикою. На її думку, музика (як презентативна символічна знакова система) на відміну від вербальної системи знаків (дискурсивного ладу думки, в якому семантика виникає завдяки логічній послідовності і стосується аналітичної раціональності), спрямована на досягнення реальності через перетворення чуттєво-емоційного світу людини.

2.1. Ствердження семіотичного статусу музики

Аби зробити необхідні висновки, розглянемо основні твердження стосовно визначення семіотичного статусу музики у вигляді порівняння положень: «музика не є мовою (знаковою системою) – музика є мовою (знаковою системою)», де друга частина порівняння матиме на меті спростувати першу. У якості тверджень, що представлятимуть тезу «музика не є мовою», вперше запропонуємо гіпотетичні поширені уявлення про немовну природу музики.

Отож твердження перше: а) музика не має ніякого зв'язку з вербальним мовленням, хибно пов'язувати їхні шляхи розвитку. Варто розглядати їх окремо, автономно (часткова позиція С. Лангер); б) з усіх невербальних семіотик тільки музика використовує ту ж саму «матерію», що й вербальна мова, а саме – осмислені послідовності специфічно оформлених звукових хвиль. Більше того, використання в якості виразового засобу і в мові, і в музиці звукових хвиль має біологічну причину: всі вищі ссавці наділені здатністю видавати звуки неоднорідної висоти для вираження зміни емоційних станів – при цьому людина в ході свого розвитку розвинула унікальну здатність фіксувати визначену висоту тону, і ця здатність специфічно корелює з вираженням складних соціальних почуттів, які є якісною трансформацією простих (тваринних) афектів. Принагідно згадати висновок Асаф'єва, згідно з поглядами якого мовлення і музична інтонація – не стільки різні гілки одного звукового потоку, скільки один і той самий феномен єдиної біологічної (біоакустичної) природи [7]. Таким чином стверджується, що саме музика є єдиною невербальною семіотикою, природа якої подібна до мови – протовербальна.

Твердження друге: а) повноцінна комунікація за допомогою мови музики – неможлива, музика є засобом комунікації лише у випадку прикладного її використання задля передачі конкретних вербальних сигналів, що мають практичну функцію (наприклад: звуки рогу як сигнал початку бою чи попередження про небезпеку); б) зрозумілим є те, що музика – вторинна знакова система. Усі вторинні мовні системи різним чином, але вимагають «підтримки» з боку вербальної мови і по-різному можуть бути на неї перекладені.

Твердження третє: а) музика, на відміну від вербальної знакової системи, що націлена на аналітичну раціональність і чітку структурованість, характеризується універсальним чуттєво-емоційним досягненням, сенс якого спрямований на піднесення сприйняття, а отже, на перетворення приземленої суб'єктивності (головна позиція С. Лангер); б) дійсно, одиницями словника маркується світ (референтами загальних імен виступають класи об'єктів), структурами синтаксису описуються відносини між предметами. Але в музиці також відбувається структурування світу за допомогою музичних форм та інших засобів музичної виразності.

Твердження четверте: а) якщо у вербальній мові слова мають конвенційне значення і можливості взаємного тлумачення (кожне слово можна пояснювати за допомогою інших слів), то в музиці немає одиниць, які мали б стійке ядро значень, що тільки б уточнювались в конкретному контексті; б) натомість у музиці є конвенційно затверджені мелодійні, ритмові й гармонійні значення, закріплені за певними риторичними фігурами. Вони висловлюються в реальних контекстах.

Усе вищенаведене дає підстави міркувати, що навіть за наявності різних поглядів стосовно мовної природи музики та її комунікативної функції, музичне мистецтво цілком обгрунтовано класифікується як невербальна семіотична система. Попри певну специфічність музичної семіотики як напрямку музикознавства, вона продовжує розвиватися, істотно видозмінюючись і збагачуючись новими когнітивними дослідженнями, перетворюючись на філософію музики.

3. Семіотична сучасності: біосеміотика та експериментальний підхід до взаємодії з музикою

Семіотичний підхід до музики має свою специфіку з властивим критичним потенціалом, що збагачується завдяки новим здобуткам в ділянці когнітивістики, антропології культури тощо. У наш час семіотика музики збагатилася новим вектором наукових пошуків внаслідок залучення до свого концептуального потенціалу досягнень з нейробіології, когнітивної психології, кібернетики, психоакустики та біосеміотики як окремого наукового напрямку.

Біосеміотика як наука, що виникла на перетині біології та семіотики, досліджує властивості знаків і знакових систем, властивих для видової і міжвидової комунікації живих організмів. Торкаючись цього напрямку, передусім слід звернути увагу на концепцію Умвельту, автором якої є Якоб фон Іксюлем [2].

Умвельт, або ж «видосвіт»¹, згідно з Іксюлем, є особливим середовищем, що утворюється в процесі адаптивної взаємодії між біологічним видом і довкіллям, завдяки опосередкувальній участі знакових систем, якими користуються особи певного біовиду для інформативної комунікації. Тобто Умвельт виникає як феномен семіозу, чинність якого перевершує еволюційний процес у його суто біологічній версії. Кожен живий організм вибирає з усього різноманіття звуків, кольорів, смаків, запахів, тактильних відчуттів, властивих для довкілля, лише ті подразники і сигнали, які відповідають перспективам виживання біологічного виду та сформованим у процесі семіозу адаптивним можливостям органів відчуттів цього живого організму. Зауважимо, що момент адаптації є важливим в аспектах адаптивного підходу до аналізу природи музики.

Відтак складовою частиною Умвельту є знаки і знакова система, посередництвом яких живий організм в контексті видової комунікації формує нейронні системи органів відчуттів та, інтерпретуючи їх, обумовлює особливості сприйняття і вибудовує свій власний суб'єктний світ, що носить назву Інневельту (внутрішнього світу). Знакова система як неунікнений складник «відосвіту» вносить в нього чинник «значущості», яка стає головною мотиваційною спонукою життя, обмежуючи «причиновість» біологічними рамцями фізико-хімічної активності. Поняття Умвельту та Інневельту стали основними технічними термінами семіотики і біосеміотики зокрема для досліджень Дж. Ділі [1; 10]. Семіотичні особливості існування різних біологічних видів обумовлюють виникнення різних Умвельтів, незважаючи на фізичну єдність довкілля, в якому проживає одночасно безліч біологічних видів.

¹ Такий варіант україномовного перекладу терміну «Umwelt» запропонував А. Карась – перекладач монографії «Основи семіотики» Дж. Ділі [10].

Розвиток біосеміотики виводить до принципово нового розуміння музики і процесу комунікативної взаємодії з нею. Перед нами стоїть проблема не тільки виокремлення музичного знаку чи визначення того, що конкретно означає цей знак. Відтепер варто враховувати набагато більше змінних, аби відповісти на питання – як людина сприймає музичну інформацію, як вона її обробляє і засвоює (враховуючи особливості і можливості власного тіла, власного досвіду і нашого умвельту, або культури). Це стосується сприйняття музики в аспекті визначення її сенсоносіїв і смисло-повідомлень. Питання музичної семантики і функціонування знака тепер стосується дослідження механізмів музичного сприйняття як такого, що у своїй основі передбачає наявність ментальної аналітичної функції. Адже ми добре знаємо, що слухати і чути – це не одне й те ж саме. А наявність вух і значно гострішого за людський слуху в котів і мишей не означає, що вони можуть чути, тобто сприймати, музику. Звук, який влітає в вухо, стає повідомленням про щось інше, аніж цей звук, лише завдяки особливо налаштованому «мозку», або розуму. Власне особливості сприйняття стосуються особливостей налаштування Інневельту через посередництво знакової системи, застосовуваної у процесі комунікації [1].

3.1. Марк Рейбрук: Біосеміотичний та екологічний підходи до музичного сприйняття

Результати біосеміотичних досліджень і активний розвиток нейробіології та когнітивної психології цілком закономірно й органічно вплинули на музичну семіотику, доповнюючи її методологію. Яскравим прикладом такого «злиття» є наукова діяльність М. Рейбрука.

Головний науковий інтерес М. Рейбрука вибудовується навколо досліджень, що поєднують музику, біологію, психологію і семіотику. Дослідник здебільшого розглядає питання музичного пізнання в екосеміотичних відношеннях. Це дає можливість розуміти, що «музичні знання повинні створюватися як інструмент адаптації до звукового світу, що передбачає перехід від структурного опису музики як артефакту до процесуального підходу» [3, с. 230]. Адже, як слухачі музики, ми є водночас спостерігачами, які конструюють та впорядковують свої знання і несуть в собі (у своїй тілесності і свідомості) власні інструменти для сприйняття.

Маємо наголосити, що важливим є не просто фізичний звуковий світ з його об'єктивними якістьми, але світ звуків, які сприймаються. Важливим є те, «чим» сприймається цей звуковий світ. У працях Рейбрука центральною є проблематика *втїленого* музичного сприйняття. Він проводить досить сміливу аналогію між тілом людини як «адаптивним пристроєм», що реагує на звукове середовище і звукові подразники [3, с. 233]. Термін «адаптивний пристрій» науковець запозичує з кібернетики. На його думку, кібернетичні концепції штучних та адаптивних пристроїв дозволяють визнати ідеї екосеміотики чинними (наприклад: сприйняття людини як істоти, що здатна до паралінгвістичного (біосеміотичного) та лінгвістичного (культурного) моделювання середовища; забезпечення концептуальних інструментів для опису функцій знаків та комунікації в динаміці з фізичним середовищем).

Варто також згадати екзистенційну проблему так званого «копінгу», або ж «подолання звукового середовища». Це поняття, що запозичене з психології (*coping behavior*), стосується, здебільшого, поведінки, яка допомагає людині впоратись з труднощами, викликаними, наприклад, стресом, подолати їх, пережити. Згідно з Рейбруком, «копінг», або «*долаюче переживання*» в застосунку до музики «становить собою таку взаємодію з музикою, згідно з якою слухач здатен змінювати свої смислові стосунки зі звуковим світом за допомогою функціональних адаптацій на рівні чуттів, дії та координації між дією і сприйняттям» [3, с. 245]. Це, за Рейбруком, приводить нас до розуміння музики з функціонального погляду як чогось такого, що вона нам «дозволяє», а не просто з погляду її акустичних якостей. Відтак слухачі сприймають звукове середовище не просто з точки зору його феноменологічного опису, але як екзистенційно-екологічне явище.

Процесуальний підхід щодо взаємодії з музикою – це ще один важливий момент сучасних семіотичних досліджень, запропонованих М. Рейбруком. Музика з такого погляду не є простим символічним відтворенням звуків. Вона становить собою явище, яке людина чує по особливому і на яке здатна по особливому реагувати. Музика – це продукт людської ціннісної дії і взаємодії. Акт прослуховування – це процес взаємодії з музикою, який можна описати, на думку Рейбрука, як «подолання» (перетворення) звуків через формування здатності їхнього сприймання як повідомлень, що мають значення. «Подолання» як тип поведінки включає в себе набуття людиною певних рис, вмінь і навичок, які виникли в результаті вдалого *проживання* певних подій. В якомусь сенсі це дозволяє нам сприймати акт прослуховування як різновид здобуття знань, як вид особливого чуттєвого досвіду.

Окрему увагу дослідник звертає на роль суб'єктивності при взаємодії людини з музикою, аргументуючи це вищезгаданою концепцією Умвельту. Умвельт в розумінні Рейбрука, включає загальну суму перцептивних сигналів серед подразників всередині організму: «(Умвельт) складається з функціональних циклів, які діють за допомогою механізмів запуску, що селекціонують ряд об'єктів з особливим значенням і виступають як перцептивні або функціональні носії знаків. Вони пов'язані між собою в тому плані, що функціональні якості впливають на перцептивні: вони трансформують об'єкт сприйняття, надаючи йому «функціонального характеру» [3, с. 241]. Найважливішим елементом цього підходу є увага до формування індивідуальної чутливості стосовно функціональних характеристик середовища. У застосуванні до музичної сфери це означає, що ми намагаємося розуміти музику з погляду на те, що вона нам пропонує і дає, а не просто з погляду на її акустичні властивості. М. Рейбрук послідовно вибудовує новий вектор семіотичних пошуків, який полягає в необхідності опису звукового середовища з погляду оцінки його функціонального значення.

Марк Рейбрук в спробах об'єднати музику, семіотику, біологію і психологію, створив низку оригінальних досліджень, які уможливають перспективний вектор наукових пошуків для дослідження музичного мистецтва, оснащуючи їх принципово новими «концептуальними засобами». Серед них – зосередження уваги на (1) процесі взаємодії людини з музикою як середовищем, (2) на ролі музичного досвіду, (3) підкреслення суб'єктивних особливостей щодо сприйняття музики. Надалі можна очікувати, що екосеміотична концепція, поєднуючись з нейробіологічними відкриттями, допоможе теоретично обґрунтувати і забезпечити емпіричні дослідження стосовно ролі тілесності як «адаптивного пристрою», що сприймає музичні (звукові) повідомлення. Це має важливе значення в аспекті дослідження впливу музики на соціально-комунікативні особливості її функціонування та формування ціннісно-визначених смаків та орієнтацій.

Висновки. Семіотична методологія з початку її виникнення активно застосовувалась в музикознавчих та естетичних дослідженнях. Але формування загальноузгодженої і цілісної теорії музичного семіозу досі не завершилося через ключові проблемні питання, що стосуються визначення природи музичного знака і його семантики. Однак сучасна філософія музики і філософія культури вже не можуть оминати семіотичний потенціал в дослідженні природи музики як мистецької, культурної і соціально-комунікативної дійсності. Це безпосередньо стосується дослідження семіотичних функцій музичної мови і передбачає дослідження феноменології музичного сенсотворення щодо його впливу на окрему людину і суспільство в цілому.

Музична мова як самостійна знакова система є досить специфічною, але вона володіє всіма ключовими семіотичними характеристиками, серед яких наявний план вираження з його музичною фонетикою, морфологією, синтаксисом і граматику. На відміну від

вербальної системи знаків, що стосується дискурсивного ладу думки, в якому семантика виникає завдяки логічній послідовності та аналітичній раціональності, музика як презентативна символічна знакова система спрямована на осягнення реальності через перетворення чуттєво-емоційного світу людини.

Семіотичний підхід в дослідженні музики, попри сумніви в його доцільності, за останні кілька десятиліть збагатився новими досягненнями і розробками на підставі залучення нейробіології, когнітивної психології, біосеміотики, психоакустики і кібернетики. Це спонукало до визнання особливої ролі тілесності щодо сприйняття і розвитку музики, яке відбувається в нерозривному поєднанні з формуванням музичного досвіду людини і суспільства та конструюванням предметно-тілесного світу музичних інструментів і технологій, які, зі свого боку, є частиною соціальності як такої.

Ми розглядаємо музику і музичне мистецтво як феноменологію соціально-еволюційного культурного *семіозу*, який є чинником цивілізаційного розвитку людини і людства. Він (музичний семіоз) проявляється в конструюванні комунікативного середовища як такого, що є частиною Умвельту людства і впливає на перетворення чуттєво-емоційного індивідуального та соціального сприйняття реальності. Ключовим когнітивним моментом музики є її спроможність *моделювати інтенції* музичного сприйняття дійсності, обумовлюючи особливості її *розуміння*. Це відбувається завдяки здатності чуттєво-емоційних станів впливати на конструювання епістемно-дискурсивних форм комунікативної інтерпретації дійсності.

Інтерпретація музичного мистецтва в контексті екосеміотики переконує нас в тому, що соціальний світ, як і цивілізаційний процес загалом, не може зводитись до абстрактного розуміння людини та суспільних, економічних, правових і культурних (тощо) відносин. Тлумачення музики як феноменології семіозу і семіотичний аналіз музичної культури спонукають розуміти музику як важливий чинник соціальної організації життя, складниками якої є музичні знакові системи і музична культура з її предметно-матеріальним середовищем і технологіями.

Список використаної літератури

1. Deely J. Innenwelt and Umwelt. *Вісник Львівського університету. Філософські науки.* № 21. 2019. С. 3–17. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/filos/article/view/10254>.
2. Jakob von Uexkull. An introduction on Umwelt. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3437571/mod_resource/content/0/An%20introduction%20to%20Umwelt%20134_107%5B1%5D.pdf.
3. Reybrouk M. A Biosemiotics and Ecological Approach to Music Cognition: Event Perception Between Auditory Listening and Cognitive Economy. URL : https://www.researchgate.net/publication/240346676_A_Biosemiotic_and_Ecological_Approach_to_Music_Cognition_Event_Perception_Between_Auditory_Listening_and_Cognitive_Econom.
4. Reybrouk M. Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-Making. URL: <https://www.intechopen.com/books/interdisciplinary-approaches-to-semiotics/music-and-semiotics-an-experiential-approach-to-musical-sense-making>.
5. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва : Логос, 2001. 352 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва-Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
8. Бенвенист Э. Семиология языка. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/benvenist-74d.htm>.
9. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 647 с.

10. Ділі Дж. Основи семиотики. Львів : Арсенал, 2000. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Deely_John/Osnovy_semiotyky.pdf?PHPSESSID=vp0f8ec1e2nbjv95v4mfjjdcb3.
11. Карась А. Єдність культури і природи з погляду семиотики // Ділі Дж. Основи семиотики. Пер. з англ. Львів : Арсенал, 2000. С. 7–15. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Deely_John/Osnovy_semiotyky.pdf?PHPSESSID=vp0f8ec1e2nbjv95v4mfjjdcb3.
12. Карась А. Розум, мітологія і музика у призмі творчості Гегеля, Вагнера і Ніцше. *Музика і філософія: до 150-ліття зустрічі Вагнера і Ніцше*. Львів, 2018. 206 с.
13. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2011. 285 с.
14. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
15. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. Пер. з англ. Москва : Республика, 2000. 287 с.
16. Леви-Стросс К. Мифологики, 1 т. URL : <http://padaread.com/?book=47082&pg=4>.
17. Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. URL : <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>.
18. Лотман Ю. Структура художественного текста. URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literal/Lotman/_Index.php.
19. Морис Ч. Основания теории знаков. Семиотика. Онтология. Москва : Академический проект, 2001. 702 с.
20. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
21. Пирс Ч. Избранные философские произведения. Пер. з англ. Москва : Логос. 2000. 449 с.
22. Соссюр Ф. Курс загальної лінгвістики. Пер. з фр. Київ : Основи, 1998. 292 с.
23. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва : Планета музыки, 2014. 320 с.
24. Чекан Ю. Интонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
25. Шопенгауер А. Об сущности музыки. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431>.

PROSPECTS OF THE SEMIOTIC APPROACH IN MUSIC: FROM STRUCTURALISM TO ECOSEMIOTICS

Myroslava Shulak

*Ivan Franko National University of Lviv
Universytetska str., 1, 79000, Lviv, Ukraine
e-mail: myroslava.shulak@lnu.edu.ua
ORCID ID 0000-0002-8334-3097*

The purpose of this article is an attempt to make a historical overview of development of a semiotic approach to music, to consider different approaches to the definition of an elementary sign in musical language and its semantic content and make a comparative analysis of them.

Semiotic methodology since its origin in the 20th century becomes increasingly relevant both in general philosophical research and in aesthetic and artistic. The artistic process has constantly formed (and continues to form) new means of expression, new languages, codes that can be understood through the use of a semiotic approach. The musical art process is no exception.

The phenomenon of musical semiosis in the musicology of the 20th century was considered from the multilevel standpoint, contradictory methodological positions, and scientific awareness of both the phenomenon itself and its social functioning. However, in various statements about the semiotic foundations of music and the principles of organization of musical semiosis, a single theory has not yet been created. But this is not an insurmountable problem for the study of the semiotic basis of musical

language as such, which functions through active processes of creating meaning and significance and subsequent impact on man and society.

The semiotics approach is actively developing. In the current studies we can note a combination of semiotics, musical analysis, cognitive psychology, cognitive neurobiology. Based on the above statements, we offer the vision of the optimal solution to the problem of sign in musical language. To substantiate the statement that music is undoubtedly a separate artificial sign system, an integral part of the semiosphere. The key cognitive moment of music is its ability to model the intentions of musical perception of reality, determining the peculiarities of its understanding. This is due to the ability of sensory-emotional states to influence the construction of epistemic-discursive forms of communicative interpretation of reality.

We also examine current semiotic studies of music, changes in their methods and conceptual apparatus, and opportunities that are expected in the future.

Key words: musical semiotics, sign, sign system, semantics, concept, denotation, signification, designator, discursive symbolism, presentative symbolism, adaptive control, coping behavior, ecosemiotics, embodiment music cognition.