



Научная статья

УДК 003'0:101.8:141.155:162.6:168.5:573.2:575.827:78.01:781.1:81'0:81-116.4

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.08>

Феномен музыки и феномен языка: аспекты системно-типологического сравнения (предварительные тезисы)

Дмитрий Борисович Горбатов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

dimbogor@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5741-7745>

Аннотация: В современной музыковедческой литературе словосочетание «музыкальный язык» используется настолько широко, что у очень многих авторов и читателей возникает устойчивая иллюзия, будто музыка является одной из *разновидностей языка*. Кажется бы, знаменитая концепция Б. В. Асафьева («интонация речевая и музыкальная — разные ветви одного звукового потока») укрепила эту иллюзию, заодно породив «музыкальную семиотику» как отдельное научное направление. В статье разъясняется ложность подобных идей, однако показывается, какие реальные наблюдения и достоверные умозаключения лежат в их основе. С акустической точки зрения *зонный слух* человека предлагается считать фундаментальной биологической предпосылкой к возникновению и языка, и музыки как типологически *сходных* систем интонированных структурированных темпоральных звуковых высказываний. С семиотической точки зрения подчеркивается типологическое *различие* языка и музыки как систем означенных и неозначенных звуковых высказываний соответственно; при этом отмечается актуальность различения *музыки* и *музыкальной культуры*, функционально аналогичного различению *языка* и *языковой культуры*. С диалектической точки зрения язык и музыка рассматриваются как гиперъединство противоположных сущностей; при этом вся методология исследования в целом зиждется на оппозиции критериев верифицируемости и фальсифицируемости научных концепций, предложенной Карлом Поппером, которая тоже рассматривается диалектически.

Ключевые слова: речь, язык, музыка, биоакустика, зонный слух, высказывание, интонирование, семиотизация, десемиотизация

Для цитирования: Горбатов Д.Б. Феномен музыки и феномен языка: аспекты системно-типологического сравнения (предварительные тезисы) // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 3 (сентябрь 2022). С. 602–631. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.08>.

Research article

The Phenomena of Music and Language: Aspects of Systematic Typological Comparison (Preliminary Theses)

Dmitry B. Gorbатов

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya Street, Moscow 125009 Russia
dimbogor@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5741-7745>

Abstract: The phrase “musical language” is used so widely in contemporary musicological discourse that many authors and readers persist in the illusory belief that music is one of the *varieties of language*. Seemingly, Boris Asafyev’s famous dictum (“both verbal and musical types of voicing are different branches of the same acoustic flow,” 1925) tends to reinforce this illusion, which has also given rise to “musical semiotics” as an entire research area. The present essay explores why such ideas are misguided, but examines how this illusion is supported by verifiable observations and sound reasoning. From the viewpoint of mammals’ bioacoustics, it suggests that the human’s *zoned ear* is a fundamental biological premise for the emergence of both language and music as typologically *similar* systems of voiced structured temporal acoustic utterances. From the viewpoint of semiotics, the typological *difference* between language and music as systems of semiotized and desemiotized acoustic utterances is respectively asserted; in addition, the relevance of differentiating *music* from *music culture*, which is functionally analogous to differentiating *language* from *language culture*, is specially noted. From the viewpoint of dialectics, both language and music are considered the hyper-unity of opposite entities. The research methodology is fundamentally based on Karl Popper’s posited opposition between verifiable and falsifiable scientific concepts (1935) — an opposition which is also considered dialectically.

Keywords: speech, idiom (language), music, bioacoustics, zoned ear, utterance, voicing, semiotization, desemiotization

For citation: Gorbатов, Dmitry B. 2022. “The Phenomena of Music and Language: Aspects of Systematic Typological Comparison (Preliminary Theses).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 3 (September): 602–31. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.50.3.08>.

Для подавляющего большинства исследователей фундаментальное родство музыки и языка интуитивно очевидно. Особый характер этого родства отметил еще Б. В. Асафьев (1884–1949): его фраза «интонация речевая и музыкальная — разные ветви одного звукового потока» [1, 7] стала не только знаменитой, но и в своем роде хрестоматийной. Правда, здесь необходимо отметить, что от «звукового потока» до речи и музыки путь не близкий; тем не менее, эта интуиция ученого, высказанная почти сто лет назад и ставшая важнейшей в его теоретическом наследии, безусловно требует *многоаспектного* обоснования и тщательного, поэтапного развития.

Между тем отыскать серьезные, вызывающие профессиональное доверие работы системно-типологического характера по данному вопросу крайне

трудно. Само словосочетание «музыкальный язык» можно встретить в музыковедческих текстах сплошь и рядом, однако при ближайшем рассмотрении его *научное* содержание оказывается туманным. Единственную известную мне попытку основательной разработки темы предпринял вологодский музыковед М. Ш. Бонфельд (1939–2005), хотя и его монография [2], во многих отношениях ценная, обнаруживает узость подхода и нехватку системности.

Разумеется, в формате *предварительных* тезисов исчерпывающее сравнение музыки и языка представить невозможно, поэтому здесь придется ограничиться кратким освещением лишь самых узловых его моментов.

0. Чтобы преодолеть главный недостаток большинства исследований в данной области, а именно нарушение или отсутствие *типологической системности*, необходимо предварительно очертить:

- во-первых (0.1) — те *аспекты*, с точки зрения которых музыку и язык вообще можно сравнивать;
- во-вторых (0.2) — тот *метод*, применение которого сделало бы такое сравнение научно состоятельным;
- в-третьих (0.3) — тот *подход*, который дал бы такому сравнению философское обоснование.

0.1. В широком смысле аспекты сравнения музыки и языка полезно разделить на *несемиотические* и *семиотические*. В узком смысле они будут рассмотрены далее.

0.2. В современной исследовательской методологии принято акцентировать два основных критерия научности: критерий верифицируемости и критерий фальсифицируемости¹. В данной работе на рассмотрение, в частности, выносятся неверифицируемая гипотеза (см. 1.2.2–1.2.4), поэтому решающим фактором ее *научной* состоятельности становится ее *фальсифицируемость* (см. сноску 15).

0.3. Поскольку и музыке, и языку *как феноменам Природы* органически присущи постоянная изменчивость и постоянное усложнение, а *как феноменам Культуры* — переход количественных параметров в качественные и отрицание отрицания (см. 1.0), то основополагающей философской парадигмой рассмотрения обоих феноменов становится диалектический подход². При этом нелишне отметить, что оба вышеупомянутых критерия научности также представимы в виде диалектической пары, в которой первый критерий можно уподобить *тезису*, а второй — *антитезису*; и тогда оба критерия, рассмотренные взаимно-совокупно, можно уподобить методологическому *синтезу*³.

¹ Проще говоря: для того чтобы оставаться в рамках научного дискурса, всякая принципиально *неподтверждаемая* концепция обязательно должна быть принципиально *опровергаемой* [18].

² Здесь и далее термин «феномен» будем понимать в общефилософском плане — как некое целостное явление, данное нам в опыте его интеллектуально-сенсуального познания.

³ Иными словами: совокупность верифицируемых и неверифицируемых концепций в рамках континуума *потенциально опровергаемых* идей порождает единый и целостный фундамент *научного* знания.

1. НЕСЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СРАВНЕНИЯ

1.0.1. Принимая во внимание весьма специфическую эволюцию структур и функций нервной системы позвоночных (см. 1.2.2.1), Р. О. Якобсон (1896–1982), один из самых выдающихся семиологов прошлого века, считал, что язык, будучи «областью пересечения» Природы и Культуры, необходимым образом порождает Культуру — но при этом, столь же необходимым образом, «укоренен» в Природе [21]. Иначе говоря, *вербальный язык оказывается единственным «когнитивным инструментом», позволяющим представить Природу и Культуру как диалектическое макродединство глобальных противоположностей.*

1.0.2. «Смысловое зерно» подхода к музыке и к языку как к феноменологической паре заключается во взаимно-совокупном рассмотрении их семиотических аспектов (см. раздел 2). Однако, поскольку семиотика есть маркер именно и только Культуры, начинать такое рассмотрение логически верно (и методологически удобно) с аспектов *несемиотических*, которые в своей существенной части релевантны именно как маркеры Природы.

1.1. АКУСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

1.1.0. Физической основой и музыки, и языка является *звук*. Это утверждение можно было бы считать тривиальным, если бы не один впечатляющий факт. В истории языковедения, которая насчитывает уже около 2,5 тысяч лет⁴, представление о том, что *основной предмет этой дисциплины — вербальная речь в ее реальном звучании*, уверенно возобладало лишь на рубеже XIX–XX веков. Впервые его отчетливо выразил И. А. Бодуэн де Куртенэ (1845–1929) [20, 66] — он же стал родоначальником экспериментальной фонетики.

Представление о том, что *основной предмет музыковедения — это музыка в ее реальном звучании*, впервые высказанное Асафьевым, по сути своей аналогично [1]. Тем не менее, в отличие от Бодуэна де Куртенэ:

(1) Асафьев не выражал свою идею с той же степенью отчетливости — и *не отрицал*, что нотно-письменные источники так же важны в качестве *основных* объектов внимания музыковеда;

(2) Асафьев так и не основал никакого экспериментального направления в исследованиях музыкальной речи, оставшись «чистым» теоретиком до конца жизни⁵;

(3) концепция Асафьева осталась фактически неизвестной за пределами России.

Таким образом, современное музыковедение мало что может сказать о звуке как об *эйдосе* музыки⁶ — в отличие от музыкальной акустики, которая гораздо больше знает о звуке как о *материи* музыки: соответственно, лингвистика,

⁴ Первым подлинным лингвистом с точки зрения науки Нового времени принято считать Панини из Гандхары (северо-запад Большой Индии, приблизительно V век до н. э.) [5].

⁵ В частности, он не предложил никакого способа *измерения* музыкальной интонации — в отличие от его современников-фонетистов в отношении интонации речевой. (Просодия — реальный раздел фонетики. Асафьевское «интоноведение» — всего лишь некий воображаемый музыковедческий проект, впрочем весьма характерный для «всплеска» гуманитарного знания в России конца 1920-х годов.)

⁶ Выдающаяся работа А. Ф. Лосева (1893–1988) «Музыка как предмет логики» [12] была и, по всей видимости, пока остается единственной попыткой подобного рода.

по сравнению с музыковедением, смогла продвинуться в постижении сущности своего предмета гораздо дальше.

1.1.1. Из всего спектра волновых явлений Природы именно звуковой диапазон оказывается *единственно* доступным для воспроизведения мышечной системой человека⁷. Иначе говоря: за счет одной только *мышечной* активности человек может целенаправленно продуцировать *звуковые* волны, но не может целенаправленно продуцировать *электромагнитные* волны.

1.1.2. Сказанное выше относится не только к человеку, но и ко всему классу *млекопитающих*. Единственную известную сегодня группу животных, чьи мышцы трансформировались в электрические органы, представляют немногочисленные виды скатов, сомов, угрей и некоторых других рыб. При этом *крайняя малочисленность* электрических животных, а также их *отчетливая выделенность* и в физической среде (только гидросфера), и в таксономии позвоночных (только отдельные виды рыб) красноречиво говорят сами за себя.

1.1.3. Все млекопитающие, от карликовой многозубки (полтора грамма) до синего кита (150 тонн), умеют издавать разнообразные звуки⁸. Такой разброс по массе (на восемь порядков) заслуживает особого внимания: самое крупное млекопитающее больше самого мелкого в *сто миллионов раз!* Благодаря столь колоссальному диапазону масс (уникальному среди *всех классов* современных животных) и другим биологическим особенностям, обусловившим наивысшую *экологическую толерантность* млекопитающих — которая во многих эволюционных линиях способствовала резкому росту их *социальности*, — именно эти позвоночные сумели занять самые разные экологические ниши в биосфере, причем не только потому, что у некоторых их видов отмечаются максимальные коэффициенты энцефализации⁹, но также потому, что их мозг отличают наибольшее разнообразие и наивысшая структурная сложность¹⁰ [25]. Комплекс этих факторов оказался ключевым для появления возможности *системного овладения механическими колебаниями, выражающими эмоциональные состояния и их смены* в подавляющем большинстве поведенческих ситуаций, — что уже *de facto* стало *акустической* предпосылкой к появлению и вербального языка (в форме *означенной* интонированной речи), и музыки (в форме *неозначенного* интонируемого смысла¹¹).

⁷ Диапазон всех звуков вербальной речи *полностью укладывается* в диапазон всех музыкальных звуков, хотя первый (от 100 до 450 герц) значительно уже второго (от 16 до 8000 герц), и зона их наложения заметно смещена книзу (большая, малая и первая октавы).

⁸ Примитивное урчание-хрюканье наблюдается даже у утконоса и ехидны — яйцекладущих млекопитающих, эволюционно ближайших к рептилиям.

⁹ Коэффициент энцефализации — отношение фактической и средней массы мозга из расчета средней массы тела.

¹⁰ Аналогичный разброс по массе, скорее всего, был только у динозавров: соответственно, по степени экологической толерантности, они, наверное, могли бы стать животными, максимально *подобными* млекопитающим, — хотя, по понятным причинам, сколь-нибудь точный «палеопрогноз» здесь затруднителен. При этом способность динозавров к *вокализации* некоторые палеозоологи подвергают сомнению (см., например: [27]).

¹¹ Здесь крайне важно отметить «зыбкость» семантического поля у слова *смысл*: в русском языке оно ближе к *мысли* (на что намекает само морфемное родство), в большинстве европейских языков — к *чувству* (греч. συναίσθημα, лат. sensus). Эту «зыбкость» весьма тонко и точно осознал Асафьев, назвав музыку именно «искусством интонируемого *смысла*», но не «искусством интонируемой *мысли*»!

1.1.4. Принимая во внимание *звуковой аспект*, все высказывания человека¹² можно разделить на звуковые (язык, музыка), визуально-звуковые (театр, кино) и незвуковые¹³; последние же, принимая во внимание *темпоральный аспект*, можно разделить на пространственные (живопись, графика, фотография, скульптура, мозаика, архитектура) и пространственно-временные (танец, пантомима) — *mutatis mutandis*.

Таким образом, *язык и музыка суть единственно возможные способы звукового высказывания человека*; любые другие способы высказывания суть либо незвуковые, либо комбинированные. Именно это обстоятельство одновременно объединяет музыку с языком и отделяет их от всех прочих способов высказывания человека, давая тем самым необходимое и достаточное основание для их *взаимно-совокупного сопоставления* в плане и биологической, и культурной антропологии.

1.2. БИОЭВОЛЮЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ

1.2.0. В фундаментальной монографии «Происхождение языка» С. А. Бурлак (р. 1969) рассматривает 19 современных гипотез лингвогенеза, в том числе свою собственную [3, 401–490]; тем не менее, один наиважнейший, на мой взгляд, момент упомянут ею лишь вскользь. Речь идет о феномене *зонного слуха* [3, 121–123].

1.2.1. Зонный слух *музыканта*, всесторонне исследованный и описанный Н. А. Гарбузовым (1880–1955) [6–9], безусловно затрагивает акустику не только музыкальную, но и *речевую*.

(А) Именно зонный слух позволяет человеку, воспринимающему *вербальную* речь, опознавать одну и ту же *фонему*, произносимую разными людьми, именно как эту самую фонему, а не какую-то другую: потому что все различия в ее произнесении (на общем для них родном языке) всегда укладываются в определенную *акустическую* зону. Таким образом, *зонный слух человека есть фундаментальная (биологическая) основа его фонематического слуха*.

(Б) Именно зонный слух позволяет человеку, воспринимающему *музыкальную* речь, опознавать один и тот же *тон*, издаваемый разными инструментами (и скрипкой, и флейтой, и голосом, и ксилофоном), именно как этот самый тон, а не какой-то другой: потому что, каким бы ни был тембр этого тона, все различия в его спектре всегда укладываются в определенную *частотную* зону. Таким образом, *зонный слух человека есть точно такая же фундаментальная (биологическая) основа его музыкального слуха*.

При этом, в отличие от фонематического слуха («заточенного» на распознавание исключительно фонем), музыкальный слух позволяет распознавать разницу тона не только по высоте [6], но также и по длительности [7], и по громкости [8],

¹² Здесь и далее под «высказыванием» — в самом широком смысле — будем понимать *всякий речевой или неречевой акт, который может быть воспринят как некая осмысливаемая целостность*.

¹³ Хотя письменная и жестовая речь формально являются *незвуковыми* способами высказывания, их все же по сути следует относить к звуковым, так как оба они целиком и полностью производны от *устной* вербальной речи — без которой само их существование было бы лишено всякого смысла. (То же касается и нотописи — полностью производной от *устной* музыкальной речи.)

и по тембру [9]. Именно такой ход рассуждения может способствовать *естественнонаучному* обоснованию концепции Асафьева: *и речь, и музыка необходимым образом восходят к их общей физиологической прароснове — зонному слуху человека, так как с одним лишь абсолютным слухом адекватная рецепция ни речи, ни музыки была бы невозможна.*

1.2.2. Далее — вынужденно в весьма сжатом виде — к рассмотрению предлагается гипотетический сценарий стадийного происхождения гиперфеномена ‘язык-музыка’¹⁴ (изначально единого) с точки зрения *зонного слуха как его ключевого фактора.*

(0) Самое важное, без чего происхождение языка и музыки вообще не было бы возможно, это *феномен знака*, а именно: «таинство» *наипрочнейшего когнитивного альянса звучания и значения/смысла как двух аспектов некоей новой, единой и неделимой сущности.* С этой точки зрения важность вопроса о происхождении знака для когнитивной лингвистики сопоставима с важностью вопроса о происхождении ДНК для теоретической биологии¹⁵.

(1) В некоторых линиях филогенеза нервной системы и психики позвоночных неуклонно-поступенно происходили: преобразование внешних раздражителей в нервные сигналы (*рецепция*), трансформация нервных сигналов в ощущения-восприятия (*перцепция*), а также когнитивное соотнесение ощущений-восприятий с накапливаемым индивидуальным опытом (*апперцепция*). Именно такой ход *филогенеза*, скорее всего, обусловил зарождение и развитие *семиогенеза*.

(2) При этом в *филогенезе человека* параллельно шли два встречных процесса, оказавшихся эволюционно выгодными: с одной стороны — рост разнообразия и усложнение акустической структуры издаваемых звуковых сигналов, с другой — постепенное опущение гортани и подъязычной кости, что способствовало невиданному *усложнению артикуляции* [4, 168].

(3) Чем более разнообразен и дифференцирован тот набор звуков, которые научается издавать один человек, тем сложнее и дольше его приходится осваивать другому человеку. Следовательно, эволюционно выгодным (и уже фактически необходимым) становится умение *объединять различные звуки по их сходствам.* Таким образом, *зонный слух* оказывается эволюционной «доминантой» *филогенеза*, а *абсолютный слух* — его эволюционной «субдоминантой».

(4) Отсюда начинается уникальный «рывок» в эволюционном развитии вида: с одной стороны, человек постепенно научается слышать *различное как сходное*; с другой стороны, различие в акустических характеристиках голосов *разных людей* постепенно перестает быть препятствием для взаимной рецепции издаваемых ими акустически *сходных* сигналов.

¹⁴ Написание *условных наименований* здесь и далее различается следующим образом: в прямом смысле используются одинарные кавычки («марровские»), в переносном — двойные кавычки («елочки»).

¹⁵ Поскольку непосредственному наблюдению описываемый далее сценарий недоступен, а значит *неверифицируем* [3, 151], опора здесь возможна лишь на внутреннюю логику синтетической теории эволюции — из чего следует, что *критерию фальсифицируемости* такой сценарий должен удовлетворять (см. сноску 1). Якобсон полагал (довольно смело), что сам *механизм знакопорождения*, т. е. семиогенез как таковой, зиждется на неразрывном единстве *комбинаторного сочетания* нуклеотидов в молекуле ДНК и его *кодировочей функции* в геноме (см.: [14, 11]).

(5) Новый способ слышания необратимо запускает так называемую «семиотическую революцию», фактически «выталкивая» человека из мира Природы: и тогда «доминантная» способность слышать *различное как сходное* (зонный слух), в комплексе с «субдоминантной» способностью слышать *сходное как различное* (абсолютный слух), способствует *лавинοобразному* развитию левого полушария мозга за счет гипертрофированного (по сравнению с другими приматами) роста тех его зон, которые позже специализируются именно как речевые.

(6) *Перцепция* различного как сходного (в акте слышания) неизбежно трансформируется в *аптерцепцию* различного как сходного (в восприятии услышанного) — и это тоже оказывается эволюционно выгодным: *звук становится знаком, и знак становится звуком* — но таким образом, что *звук никогда не превращается в знак, а знак никогда не превращается в звук*. То есть: в их когнициии знак и звук остаются и различными, и едиными одновременно.

1.2.3. Между тем выгоды от *гипертрофированного* развития речевой зоны мозга (в филогенезе) повлекли за собой угрозу *избыточного* «функционального давления» левого полушария на правое, отвечающее за сенсуальную деятельность¹⁶. Отсюда возникла потенциальная опасность того, что вербальная составляющая мышления сначала «подавила бы» его невербальную составляющую, а потом затруднила бы осуществление остальных жизненно-важных функций, включая физиологические.

На эту угрозу правое полушарие мозга выдало весьма «остроумный» ответ-защиту, использовав *тот же самый* механизм левого — только как бы «в противоположном направлении»: если основная задача левого полушария состояла в том, чтобы *означивать звуки (и озвучивать знаки)*, то основная задача правого — в том, чтобы *очищать* звуки от значений, причем и в первом, и во втором случае *звук служил тем же самым материалом*. А когда оба этих противоположенных процесса вошли в состояние взаимного баланса, возникла уже реальная предпосылка, во-первых, к возникновению музыки как автономного способа *неозначенного* звукового высказывания человека, во-вторых — к весьма специфичному *синтезу* Означенного и Неозначенного в функционировании мозга человека.

1.2.4. Звуки проторечи-протомузыки, в то время еще *единого* феномена, были главным способом выражения эмоциональных состояний и их смен у всех высших приматов. Затем именно и только человек начал одновременно приспосабливать *те же самые звуки* и для «наращения» значений (семиотизации), и для «очищения» от значений (десемиотизации), что позволило его зонному слуху существенно развиться и закрепиться на уровне генотипа *как селективное преимущество в ходе естественного отбора*.

1.2.5. Благодаря установившемуся таким образом балансу, музыкальная и вербальная речь начали «расходиться», но *сохранили свою изначальную связь с выражением эмоций через интонацию*. Различие кристаллизовалось лишь в том, что

- для вербальной речи «знаково-понятийное» стало ее «доминантой» (за счет крайне усложненного, многоаспектного *словотворчества*), а «знаково-сенсуальное» — «субдоминантой» (за счет системы *интонирования* средней сложности), — тогда как

¹⁶ Сенсуальная деятельность правого полушария трансформирует ощущения и восприятия в эмоции и чувства. Однако *целостное* устройство мозга на много порядков сложнее — поэтому необходимо иметь в виду, что в подавляющем большинстве психофизиологических процессов, протекающих в нем, так или иначе задействована нервная ткань обоих полушарий.

- для музыкальной речи те же самые «акценты» просто поменялись местами: «доминантой» стало «субзнаково-сенсуальное» (за счет крайне усложненного, многоаспектного *интонирования*), а «субдоминантой» — «квази-понятийное» (за счет коллективно-субъективного *слышания некоторых образных ассоциаций*, определяемых конкретной культурной традицией их интерпретации).

1.3. КОГНИТИВНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

1.3.0. Достичь более ясного и глубокого понимания специфики музыки и языка как феноменологической пары в формате *предварительных* тезисов позволяют некоторые базовые приемы когнитивного и эстетического дискурсов. *Детальное* рассмотрение когниции языка и музыки, а также литературной и музыкальной эстетики (по отдельности и совокупно) имеет смысл на *основном* этапе данного исследования.

1.3.1.1. Язык как антропологический феномен возникает лишь тогда, когда звуковые комплексы чисто *физической* природы «превращаются» в когнитивные комплексы совершенно иной, *нефизической* природы; при этом каждый строго определенный звуковой комплекс вступает в *необратимо-нерасторжимую* связь со строго определенным понятийным комплексом в каждом конкретном этническом языке (*mutatis mutandis*). Следовательно:

(1) с одной стороны, если бы можно было составить некую «суперноменклатуру» *всех* слов, когда-либо возникших во *всех* языках мира (и живых, и мертвых), то мы получили бы полный список *всех* понятий, когда-либо рожденных человеческим разумом;

(2) с другой стороны, когниция языка как феномена, *отдельного от всех иных* феноменов, без единого исключения, возможна только при условии, что сам язык встраивается в *тот же самый ряд понятий, наравне со всеми иными понятиями*.

Таким образом, складывается уникальная ситуация «когнитивной герметичности» вербального языка: никакой «внешний инструмент», с помощью которого можно было бы *постичь сущность языка, не используя сам язык*, для нас принципиально невозможен. В пределе, *язык и сознание суть два аспекта единой сущности человеческого «я»*¹⁷.

1.3.1.2. Отсюда следует, что музыка, с одной стороны, «лежит за гранью» языка, а с другой стороны, сама будучи *словом-понятием* языка, так же «когнитивно принадлежит» языку, как и любое слово-понятие вообще, без единого исключения, — обнаруживая при этом «когнитивную герметичность» схожего свойства, но все-таки меньшую, чем у языка (постольку, поскольку музыка *отлична* от языка). Соответственно:

(1) интуитивно мы достаточно отчетливо понимаем, что есть Музыка и что есть Язык, *не давая формальных определений* ни тому, ни другому макрофеномену [3, 25–26];

¹⁷ Само появление когнитивной лингвистики, нацеленной на преодоление «вербальной герметичности» человека, представляется еще более грандиозным вызовом Природе, чем проникновение в «квантовую запутанность» микромира — все же *как-то обособленного* от сознания.

(2) мы вынуждены признать Язык *единственной* истинно-знаковой макро-системой, в целом пригодной для описания Музыки как «квазизнаковой» макро-системы [14, 394–396];

(3) заодно отсюда и далее необходимо дифференцировать пунктуацию следующим важным образом:

(А) понятие ‘музыка’ (то есть, *какая-либо* музыкальная деятельность человека *в частности*) и понятие ‘язык/речь’ (то есть, *какая-либо* вербальная деятельность человека *в частности*) отныне будем записывать *со строчных букв*;

(Б) понятие ‘Музыка’ (то есть, *вся* музыкальная деятельность Человека *в целом*) и понятие ‘Язык/Речь’ (то есть, *вся* вербальная деятельность Человека *в целом*) отныне будем записывать *с заглавных букв*.

1.3.2. Интересный факт: слово ‘язык’ во множественное число поставить легко — а вот слово ‘музыка’ с ним не очень «дружит»¹⁸. Казалось бы, никаких грамматических препятствий этому нет: можно просклонять ‘языков / языкам / языками / о языках’ — и так же можно просклонять ‘музык / музыкам / музыками / о музыках’. Однако семантическое различие ощущается здесь весьма отчетливо: в современном мире насчитывается более семи тысяч *языков*, относимых к 142 семьям [22]¹⁹, — а удастся ли подсчитать количество *музык* на планете (с тем чтобы хоть как-то их классифицировать)?..

Вопрос о *точном количестве языков* мира — один из самых важных (и острых) вопросов современной социолингвистики, в то время как вопрос о *точном количестве музык* мира современное социомузыковедение даже не ставит — не отвергая при этом феномен глобальной Музыки (мира). А между тем ведь «музыки», совокупно составляющие Музыку, суть действительно *разные музыки!*²⁰

1.3.3.1. Очевидно, что если вербальная Речь развертывается и в пространстве, и во времени, то вербальный Язык «развертывается» в некую виртуальную вневременную «логосферу», которая «обретается» *вне физического пространства*. В этом ярко проявляется диалектическая природа

1.3.3.2. Точно так же очевидно, что если музыкальная Речь развертывается и в пространстве, и во времени, то «музыкальный Язык» (пока лишь заключим этот термин в кавычки, оставив его без разъяснения: оно будет дано позже) тоже «развертывается» в некую виртуальную вневременную «соносферу», которая тоже «обретается»

¹⁸ Схожая «асимметрия узуса» имеет место и в других европейских языках — вне зависимости от того, в какой мере они сохранили падежную систему.

¹⁹ Данные по состоянию на 2020 год. При этом, по мнению Коитиро Мацууры, генерального директора ЮНЕСКО (1999–2009), количество языков мира, увы, неуклонно сокращается со средней скоростью два языка в месяц [13] (см. также: [26]).

²⁰ Именно на этом вопросе были сфокусированы интересы Дживани Константиновича Михайлова (1938–1995) — основателя учебно-научного направления «Музыкальные культуры мира» в Московской консерватории [15]. К сожалению (насколько мне известно), *системно-типологических* исследований в этом направлении сегодня не ведется.

Языка как феномена: с одной стороны, он реален (в аспекте ‘вербальная Речь’), с другой — виртуален (в аспекте ‘вербальный Язык’); при этом отделить Речь от Языка можно лишь на уровне *глубокой* мысленной абстракции.

1.3.4.1. Очевидно, что, как следствие, такую же диалектическую природу имеет и *носитель* вербальной информации. С одной стороны, он всегда материален — будь то говорящий человек, либо материал, на который нанесены письменные знаки, либо даже компьютер, ибо не важно, что программы, установленные на нем, виртуальны: важно то, что сам он, как таковой, материален. С другой стороны, поскольку *у одной и той же* вербальной информации может быть *сколь угодно много разных* физических носителей, вся их совокупность идеальна; при этом материальная природа каждого конкретного носителя когнитивно «встроена» в идеальную природу всей их совокупности²².

1.3.4.3. Чтобы еще отчетливее усвоить это различие, можно, для сравнения, обратиться к феномену *незвучкового* высказывания.

(1) Очевидно, что ни картина, ни скульптура, ни мозаика, ни базилика *как его физические носители* диалектической природой не обладают, ибо у них нет никакого плана «виртуального бытия». Каждая данная картина неотторжима от *данного* холста, каждое данное скульптурное произведение — от *данной* скульптуры, каждая данная базилика или мозаика — от *данного* архитектурного сооружения²⁴, и т. п.

*вне физического пространства*²¹. В этом проявляется та же диалектическая природа Музыка как феномена: с одной стороны, Музыка реальна (в аспекте ‘музыкальная Речь’), с другой — виртуальна (в аспекте «музыкальный Язык»), причем даже на уровне мысленной абстракции отделить эти аспекты друг от друга *еще сложнее*.

1.3.4.2. Как аналогичное следствие, диалектическую природу также имеет и *носитель* «музыкальной информации»²³. С одной стороны, он всегда материален — будь то поющий человек (или музыкальный инструмент, на котором он играет), либо бумага, на которую нанесены ноты (или иной материал, на который наносились знаки звуков до изобретения и нот, и бумаги, — *mutatis mutandis*), либо даже компьютер (по той же причине: см. 1.3.4.1). С другой стороны, поскольку *у одной и той же* «музыкальной информации» тоже может быть *сколь угодно много разных* физических носителей, вся их совокупность тоже идеальна; при этом материальность каждого конкретного носителя так же когнитивно «встроена» в идеальность всей их совокупности.

²¹ «Логосфера» — единое «виртуальное пространство» всех *семантических* единиц всех языков мира [14, 392–393]; «соносфера» (по аналогии) — единое «виртуальное пространство» всех *смысловых* единиц всех *музык* мира. Под «смысловыми единицами» могут пониматься тоны, паузы, созвучия, мотивы, фразы и, вообще, *любые мыслимые* элементы музыкальной структуры (в зависимости от контекста).

²² Во многих языках мира такую когнитивную «встроенность» конкретно-единичного в абстрактно-множественное выражает грамматическая категория артикля.

²³ О проблеме трактовки понятия ‘информация’, а также о том, почему при написании терминологии «музыкальная информация» возникают кавычки, подробнее см. далее (2.1.2).

²⁴ Никакой «идеальной совокупности физических носителей» здесь не возникает: сколько бы ни было создано копий какой-либо картины, ни одна из них никогда не станет *именно этой* картиной — и никакие «сверхновые» технологии такого положения не изменят.

(2) Так же очевидно и то, что ни живопись, ни графику, ни фотографию, ни скульптуру, ни мозаику, ни архитектуру как *виды высказывания* невозможно «разложить» на «язык» и «речь» прежде всего (и главным образом) потому, что ни у одного из них нет никакого *звучащего* «плана».

1.3.5.0. В результате коллективного консенсуса *некоторые звуковые высказывания могут восприниматься как художественные произведения*. На первый взгляд, данная мысль кажется тривиальной, однако это не так: ведь, исходя из сказанного выше (см. 1.3.4), *эйдос звукового высказывания, в отличие от незвукового, виртуален* — то есть, его никак невозможно зафиксировать в пространстве-времени без использования сложной *системы кодирования, созданной специально для его фиксации*²⁵. Сначала такой системой стала устная традиция, подразумевавшая многократное повторение особо важных высказываний; позже она трансформировалась в *письменную традицию* — *кардинальным образом изменившую всю историю Культуры*²⁶.

1.3.5.1. Важно обратить внимание на то, что в качестве реального (а не виртуального) материала *звук* был «эстетизирован» только в XX веке, с появлением сначала звукозаписи, а затем «конкретной» и (позже) электронной музыки. Лишь тогда стало возможно зафиксировать результат работы с самим звуком как таковым на *материальном носителе*: виниловой пластинке, магнитной ленте, лазерном диске и т. д. В этом плане и «конкретная», и электронная музыки, обретя «мастер-копию» (*материальный оригинал, неотторжимый от искусно сделанного звука*), впервые в истории звукового высказывания человека реально сблизилась с картиной, фотографией и скульптурой²⁷: ранее XX века звук не мог быть осознан как эстетический материал — до этого им могла быть только музыка. Между тем с вербальными высказываниями ничего подобного не произошло: материалом художественной литературы всегда был и до сих пор остается ее вербальный *текст, но не аллофоны составляющих его фонем*²⁸.

Можно воссоздать на 3D-принтере любую картину Тициана — но никоим образом невозможно воссоздать материал венецианского холста XVI века, на который Тициан наносил краски *того времени*. Можно выстроить копию пирамиды Хеопса — но тогда сначала саму эту пирамиду придется разобрать на каменные блоки возрастом 4,5 тысячи лет.

²⁵ Эстетическое восприятие *художественного звукового высказывания, не обладающего какой-либо фиксированной структурой* (например, народной песни в ее разных региональных вариантах, но не только), требует специального навыка, воспитываемого бесписьменной традицией. Тогда, во избежание логического противоречия, подобные вербальные или музыкальные высказывания можно условно считать «квазипроизведениями» и рассматривать их как особые случаи в рамках *общей теории произведения*.

²⁶ Тут следует особо отметить, что традиция, называемая «письменной», по своей сути *все равно остается устной*; просто, в отличие от *чисто* устной традиции, ее обслуживает некая система письма.

²⁷ «Мастер-копия» электронного музыкального произведения — как *носитель* «эстетизированного» звука — занимает промежуточное положение между материалом картины, гравюры или скульптуры и материалом книги, партитуры или компакт-диска: с одной стороны, ее можно дублировать бесконечное количество раз *без ущерба для художественного смысла* электронного произведения; с другой стороны, такое произведение *физически неотторжимо* от собственной «мастер-копии».

²⁸ Исключение, пожалуй, составляет особого рода восторг заядлого фонетиста, когда объектом его эстетического переживания оказывается *звучание самого акцента* у носителя языка или диалекта. (Здесь уместно вспомнить яркий образ профессора Хиггинса, созданный Бернардом Шоу.)

1.3.5.2. Благодаря «эстетизации» вербальной речи, на определенном этапе ее развития необходимым образом возникает *художественная* литература. Аналогичным образом, благодаря «эстетизации» музыкальной речи, на определенном этапе ее развития возникает так называемая «музыка высокой традиции» (или, по терминологии, принятой в европейском музыкознании, «академическая музыка»). Однако на этом сходство между ними кончается, что подтверждает следующее наблюдение: всякая художественная литература легко поддается делению на поэзию и прозу — и напротив: никакая «музыка высокой традиции» не допускает подобного деления в принципе.

В дискурсе литературоведения возможно *семиотическое* деление художественной литературы на поэзию и прозу: с одной стороны — в формальном аспекте (метроритм, строфика и просодия), с другой стороны — в содержательном аспекте (жанр, стиль и сюжет); хотя, разумеется, для более достоверного ответа на вопрос «поэзия или проза?» необходимо рассматривать оба этих плана *в совокупности*.

В дискурсе же музыковедения вопрос о том, «поэтична» музыка или «прозаична», ставить бесполезно: никакой *семиотический* подход здесь не поможет. Единственное, о чем, казалось бы, можно говорить в плане отыскания аналогии поэзии и прозы в музыке, это как раз то самое ее деление на «слои» «высокой» и «низкой» традиции — хотя никаких четких критериев такого деления музыковедение не выработало; и даже само слово «слой» приходится брать в кавычки, ибо его пригодность в роли научного термина крайне сомнительна.

1.3.6. Вербальное художественное высказывание (в своем плане выражения) *всегда* самодостаточно, то есть оно *не требует* никакой «музыкализации».

Музыкальное художественное высказывание в этом плане, напротив, *не всегда* самодостаточно и часто *может* быть вербализовано (речь идет о феномене вокальной музыки, предназначенной к исполнению со словами). Иначе говоря: *слово может инкорпорироваться в музыку — но не наоборот*.

Тем не менее, иногда вербальное и музыкальное высказывания могут (в этом плане) двигаться «навстречу друг другу». Так, публичное чтение сакральных текстов — Торы в синагоге, Евангелий в церкви, Корана в мечети, сутр в буддистском храме и т. п. — можно считать яркими примерами «музыкализации» вербальной речи, то есть *речи, которая как бы идет «навстречу музыке», но не становится ею*. И наоборот: композитор, желающий, чтобы его звуковое высказывание воспринималось как музыка в наименьшей степени, неизбежно *идет «навстречу языку»*. Отсюда возникла техника Sprechgesang (в буквальном переводе с немецкого — собственно «речь-пение»), которая как бы «еще не речь — но уже и не совсем пение». Более точно:

- *речитация* — это максимально «музыкализованная» вербальная речь, в которой уже почти *появляются* тоны с фиксированной высотой;
- *Sprechgesang* — это максимально «вербализованная» музыкальная речь, в которой уже почти *нет* тонов с фиксированной высотой.

При этом максимально «возвышенный слой» вербальной речи (речитация сакральных текстов) и максимально «сниженный слой» музыкальной речи (например, фрагменты Sprechgesang в опере Берга «Лулу») оказываются *фактически тождественными в плане выражения*. То есть: «на выходе» получается высказывание, каждый отдельный тон которого не имеет строго определенной

высоты, но «глиссандирует» внутри некоей зоны, которую все же можно вычлени из общего звукового потока, — в отличие от гласных вербальной речи, чьи высотные зоны в этом потоке фактически неотделимы друг от друга.

2. СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СРАВНЕНИЯ

2.0. ФОНЕТИКА ЯЗЫКА И «ФОНЕТИКА» МУЗЫКИ

2.0.0. Станным образом, в современной семиотике закрепилось внутренне противоречивое представление о фонеме, которую принято относить к «незначащим знакам», или «субзнакам» [14, 27]. Однако, рассуждая строго, там, где нет плана выражения («незначащий»), не может быть и плана содержания («незначимый»): ведь они суть два аспекта единой сущности («знак») — *у фонемы же план выражения определенно есть*, на чем как раз настаивал Якобсон, относивший фонемы к знакам (см.: [14, 48]).

С одной стороны, выделяемая из семиотики именно *таким* образом, фонетика неизбежно включается именно в семиотический дискурс — что прямо следует из диалектической парадигмы (см. 0.3). С другой стороны, фонетические аспекты сравнения Музыка и Языка можно, если угодно, считать как бы «переходной зоной» между аспектами семиотическими (то есть, относимыми к Культуре) и несемiotическими (то есть, относимыми к Природе). Отсюда следует, что в иерархии рассмотрения феномена Языка *фонетический аспект занимает субэлементарный («нулевой») уровень «предсемиозиса».*

2.0.1. Всякое *звуковое* высказывание — как вербальное, так и музыкальное — есть высказывание (1) интонированное, (2) структурированное и (3) темпоральное. Именно это триединство как раз и дает *исчерпывающее* формально-логическое основание для успешного сравнения Музыка и Языка как макрофеноменов: *ни один способ незвукового высказывания Человека такого триединства не обнаруживает.*

2.0.2. Оппозиция гласных и согласных фонем есть *всеобщая языковая универсалия* (см. сноску 55). Музыка такой оппозиции не знает: с точки зрения современной фонологии *все музыкальные звуки суть «гласные».* Чтобы речевой звук мог считаться *согласным*, поток (или «пучок») воздуха, исходящий при его продуцировании, должен встретить на своем пути какое-либо физическое препятствие в ротовой полости (гортань, нёбо, альвеолы, щеки, зубы, губы или язык). Соответственно, никаких аналогов «согласных» среди *музыкальных* звуков нет — за исключением тех редчайших случаев, когда сами *речевые* согласные окказионально используются как самостоятельные элементы в ультраавангардных вокальных произведениях (в основном у Лигети и у Штокхаузена). При этом своеобразной «переходной зоной» можно считать звуки, извлекаемые на музыкальных инструментах с использованием сурдин²⁹.

²⁹ В этих случаях сурдина работает в точности так же, как спинка языка: приподнимаясь к нёбу, она превращает гласный звук [i] в аппроксимант [j ~ j̥]. Например: если с этого звука начинается название Yegros [Егрос], то носители испанского языка воспринимают его как нелабиализованный *полугласный* переднего ряда верхнего подъема; но если с *этого же* звука начинается фамилия Hjelmlev [Ельмслев], то носители датского языка воспринимают его *же* как вокализированный палатальный фрикативный велярный *полусогласный*. Когнитивная фонетика весьма отчетливо выявляет это различие посредством орфографии.

2.0.3. Фонетика — единственный базовый аспект вербального языка, практически не подверженный *сознательным* манипуляциям³⁰. Иначе обстоит дело с феноменом музыкального строя, который, с позиций современной фонологии, можно *условно* уподобить системе вокализма вербальных гласных (*mutatis mutandis*: см. тезис 1.1.1 и сноску 7). Сознательные манипуляции с натуральным строем известны по крайней мере у трех региональных музыкальных цивилизаций³¹:

(1) в Индонезии это звукоряд *слендро* [slēndrù], который делит октаву на пять равных частей³² и лежит в основе традиции *гамелан*;

(2) в Китае это система «12 люй» [十二律 shí-èr-lǜ], совпадающая с пифагорейским строем, но не учитывающая комму;

(3) в Европе это 12-ступенный равномерно темперированный строй, каждая натуральная квинта которого усечена на $1/12$ коммы³³.

2.0.4. Ударение в *вербальной* речи всегда выражено с той или иной степенью отчетливости (в зависимости от конкретного языка): следовательно, 'языковая просодия' есть истинный *лингвистический термин*.

Напротив: так называемая «сильная доля» в *музыкальной* речи часто бывает никак не выражена акустически, и ее «ожидание» основано исключительно на иллюзии европейского (точнее, европеизированного) слуха, воспитанного на музыке с регулярным метром. Следовательно, так называемая «музыкальная просодия» есть, в сущности, даже не терминоид, а *музыковедческая метафора*.

2.0.5. В вербальном высказывании высота и длительность гласного звука *не равны по значимости* его громкости и тембру.

В музыкальном высказывании — иначе: громкость и тембр тона *могут быть равны по значимости* его высоте и длительности³⁴.

2.0.6. Вербальное высказывание *не требует* для своей реализации никаких специальных инструментов помимо органов речи.

Музыкальное высказывание, напротив, очень часто *требует* использования специальных инструментов, многие из которых можно изготовить лишь при высоком уровне развития промышленных технологий.

2.0.7. Учитывая вышеизложенное в подразделе 2.0, должно быть понятно, почему аспект «фонетики» в применении к Музыке взят в кавычки.

³⁰ Так, Людвик Заменгоф (1859–1917), создатель эсперанто, *придумал* всю грамматику этого языка — однако о «придумывании» его фонетики речь не шла никогда: каждый желающий изучить эсперанто говорит на нем с акцентом своего родного языка. (Точно так же Галилей, Декарт и Ньютон говорили на латыни с итальянским, французским и британским акцентами, нисколько не заботясь о римской произносительной норме эпохи Нерона и Сенеки, которая к тому времени уже давно была утрачена.)

³¹ «Региональная музыкальная цивилизация» — термин Дж. К. Михайлова [15].

³² Интервал между тонами звукоряда *слендро* можно описать либо как «очень большую» секунду ($\sqrt[3]{2} > \sqrt[4]{2}$), либо как «очень малую» терцию ($\sqrt[3]{2} < \sqrt[4]{2}$).

³³ Пифагорейскую комму составляет отношение $(\frac{3}{2})^{12} \div 2^7$, то есть 1,0136432647705078125.

³⁴ Есть языки, в которых ни высота, ни длительность тона *фонологически не значимы*: например, русский. Есть языки, в которых значима высота тона, но не значима его длительность: например, китайский. Есть языки, в которых значима длительность тона, но не значима его высота: например, финский. Есть языки, в которых значимы и высота, и длительность тона: например, шведский. Но во всем мире *нет ни одного языка, в котором фонологически значимыми были бы громкость и тембр* тона, — в отличие от музыки, где они часто *бывают сенсуально значимы так же, как высота и длительность*.

2.1. СЕМАНТИКА ЯЗЫКА И «СЕМАНТИКА» МУЗЫКИ

2.1.0. В иерархии рассмотрения феномена Языка семантический аспект занимает *элементарный* (базовый) уровень. *Семантика есть начальная стадия истинного семиозиса:*

- план выражения здесь — ‘означающее’ *каждого знака в отдельности;*
- план содержания здесь — ‘означаемое’ *каждого знака в отдельности.*

2.1.1.1. У вербальной Речи, на всех уровнях ее структуры, «мера семиотичности» *достаточно велика*, и при продвижении по уровням этой иерархии «вверх» такая мера *увеличивается*: другими словами, степень «взаимной когнитивной отторжимости» плана выражения и плана содержания у вербальной Речи *весьма высока*. Любой элемент вербального высказывания есть *истинный знак*: соответственно, в дискурсе семантики вербальной Речи *всякое вербальное высказывание есть истинный текст*.

2.1.1.2. У музыкальной Речи, почти на всех уровнях ее структуры, «мера семиотичности» либо мала, либо *очень мала*, и при продвижении по уровням этой иерархии «вверх» такая мера *уменьшается*: степень «взаимной когнитивной отторжимости» плана выражения и «плана содержания» у музыкальной Речи *крайне низка*. Любой элемент музыкального высказывания (за исключением отдельно взятого тона: см. 2.1.3) есть «*квазизнак*»: соответственно, в дискурсе так называемой «семантики» музыкальной Речи *всякое музыкальное высказывание есть «квазитекст»*³⁵ (подробнее см. 2.2.2.2).

2.1.2. К сфере семиотической семантики прямое отношение имеет дихотомия ‘информация/данные’, в которой аспект ‘данные’ можно трактовать как план выражения, а аспект ‘информация’ — как план содержания. Глубинное понимание этой дихотомии представляет огромную сложность, ибо логически строгое определение понятию ‘Информация’ в его *глобальном* значении дать не легче, чем понятию ‘Язык’ (см. 1.3.1.1).

По-видимому, наиболее продуктивно феномен Информации можно мыслить как *предикат Означающего в отношении его Означаемого* — или *предикат Означаемого в отношении его Означающего*, что функционально одно и то же³⁶; и если *Информация* есть сущность *знакопорождающая* — тогда *Интонация* есть сущность *смыслопорождающая* (см. сноску 11). А поскольку «взаимная когнитивная отторжимость» семиотических планов у музыкального высказывания

³⁵ Понятия «мера семиотичности», «взаимная когнитивная отторжимость семиотических планов», «истинный знак», «квазизнак» и «квазитекст» подробно рассматриваются в другой моей статье [10]. При обосновании допустимости такого подхода использовано смысловое ядро *концепции нечеткого множества*, выдвинутой ирано-американским математиком Лотфи Заде (Lotfi Aliasker Zadeh, 1921–2017) [28].

³⁶ Подобное превращение противоположных семиотических планов «друг в друга» обосновано концепцией их «взаимной обратимости», выдвинутой датским лингвистом Луи Ельмслевом (Louis Trolle Hjelmslev, 1899–1965) [23]. Отсюда следует, что всякий знак вообще можно уподобить «свернутому» *предикативному высказыванию со взаимно-обратимыми субъектом и объектом* (см. также сноску 66).

проявляется в весьма малой степени (см. 2.1.1.2), то о так называемой «музыкальной информации» можно говорить лишь метафорически³⁷.

2.1.3. Деление вербальных *истинных* знаков на «копии», «индексы» и «символы» возможно и осмысленно: для современной семиотики оно стало классическим [17].

Деление музыкальных «квазизнаков» на как-бы-«копии», как-бы-«индексы» и как-бы-«символы», напротив, *невозможно и бессмысленно*: ведь чем слабее семиотические планы «когнитивно отторжимы» друг от друга, тем труднее их друг с другом сопоставить [10, 46–48, 58, 60, 64]. При этом необходимо отметить, что наибольшую степень «взаимной когнитивной отторжимости семиотических планов» проявляет всякий *отдельно взятый* музыкальный тон, так как:

- его частота (в герцах), продолжительность (в астрономических секундах), интенсивность (в тонах³⁸) и спектр совокупно составляют *истинный* план выражения, а
- его высота (в интервалах строя), длительность (в единицах ритма), громкость (в нюансах динамики³⁹) и тембр совокупно составляют, соответственно, *истинный* план содержания.

2.1.4. Учитывая вышеизложенное в подразделе 2.1, должно быть понятно, почему аспект «семантики» в применении к Музыке взят в кавычки.

2.2. Синтагматика Языка и «Синтагматика» Музыки

2.2.0. В иерархии рассмотрения феномена Языка синтагматический аспект занимает *низший* уровень. *Синтагматика есть первая фаза срединной стадии истинного семиозиса*:

- план выражения здесь — все знакосочетания, образующие конкретное высказывание;
- план содержания здесь — вся область значений этих знакосочетаний, условно выделенная из их целостного смысла, то есть лексика, пока еще воспринимаемая как бы «отдельно» от грамматики⁴⁰.

2.2.1.1. В вербальном высказывании на любом языке мира *логико-когнитивный* комплекс «субъект ↔ предикат <↔ объект>» явлен *отчетливо*, а *сенсуально-когнитивный* комплекс «тема ↔ <переход ↔> рема» — *достаточно*

³⁷ Не случайно музыкальная Речь, в отличие от вербальной, не допускает возможности шепотного высказывания *в качестве своей «звуковысотно усеченной» альтернативы*. В ситуации, когда *информацию* важно передать tête-à-tête, речевой аппарат готов «жертвовать душой» гласных фонем — их формантами, и тогда коммуникативную удачу шепота обеспечивают согласные. Если же передавать *ничего*, то нечем и «жертвовать» (см. 2.0.2) — поэтому *шепот как функциональный элемент* музыкального высказывания, например в хоровой музыке XX века, всегда несет свой собственный *невербализуемый* смысл, принципиально невыразимый никакими иными акустическими средствами.

³⁸ Один с^н соответствует интенсивности чистого тона частотой 1 килогерц с уровнем 40 децибел. (При увеличении уровня интенсивности на каждые 10 децибел ее показатель в тонах удваивается.)

³⁹ В отличие от *интенсивности звука*, измеримой в тонах, понятия «форте», «меццо-форте», «пиано» и т. п., описывающие *громкость тона*, принципиально неизмеримы и субъективны в их коллективном восприятии.

⁴⁰ На самом деле, конечно, такое «дробление» восприятия лексики и грамматики есть чистая условность и введено здесь исключительно для большей ясности *поэтического* описания этого сложнейшего когнитивного процесса.

*отчетливо*⁴¹. Соответственно, всякое вербальное высказывание обладает *полноценным* синтаксисом — то есть, в нем можно выявить и синтагмы, и синтаксемы, совокупно трактуемые как *два аспекта* актуально-синтагматического членения следующим образом:

- синтагма — его минимальная единица в плане *выражения*;
- синтаксема — его минимальная единица в плане *содержания*.

2.2.1.2. В музыкальном высказывании любой региональной цивилизации *сенсуально-когнитивный* комплекс ‘тема <↔ переход> ↔ рема’ обычно явлен *почти так же отчетливо*, как и в вербальном высказывании, однако *логико-когнитивный* комплекс ‘субъект ↔ предикат <↔ объект>’ *не явлен в нем почти совсем* [10, 60–64]. Соответственно, всякое музыкальное высказывание обладает лишь «квазисинтаксисом»: то есть, в нем можно выявить некие «квазисинтагмы», но невозможно выявить никаких синтаксем.

2.2.2.1. Вербальную Речь можно представить как многоуровневую *истинную* семиотическую систему, каждый уровень которой в иерархии вербальных высказываний (‘слово’ → ‘словосочетание’ → ‘предложение’ → ‘текст’) дифференцируется *достаточно отчетливо*. В дискурсе вербальной Речи *всякое вербальное высказывание обладает истинным синтаксисом*.

2.2.2.2. Музыкальную Речь тоже можно представить как многоуровневую, но уже «квазисемиотическую» систему, каждый уровень которой в иерархии музыкальных высказываний (‘мотив’ → ‘фраза’ → «предложение» → «текст»⁴²) дифференцируется *лишь условно*. В дискурсе музыкальной Речи *всякое музыкальное высказывание обладает лишь «квазисинтаксисом*». Необходимые оговорки:

(1) Понятие «предложение» в отношении *музыкальных* высказываний, в контексте которых оно выступает как *музыкальная метафора* (включая и учебный курс «музыкальной формы», где оно используется как *терминоид*), взято здесь в кавычки для того, чтобы отличить его от понятия ‘предложение’ в отношении *вербальных* высказываний, в контексте которых оно выступает как *лингвистический термин*⁴³.

(2) Понятие «текст», относимое к *музыкальному* высказыванию, взято здесь в кавычки потому, что *из трех обязательных признаков текста — связность, цельность и означенность — отчетливо в нем проявляются лишь первые два*.

(3) Семиотическую систему картины, гравюры, фотографии и скульптуры — но не базилики и не мозаики — следует считать одноуровневой [14, 261–264], поскольку у первых четырех способов незвукового высказывания отсутствует

⁴¹ Здесь и далее угловые скобки означают, что синтагма-‘объект’ (синтагматического членения) и «синтагма»-‘переход’ (актуального членения) в речевом высказывании факультативны.

⁴² Высший уровень иерархии *вербальных* высказываний занимает ‘текст’ в *общелингвистическом*, а не в узко-семиотическом значении. Высший уровень иерархии *музыкальных* высказываний занимает «текст» в том *опосредованном* значении, которое «исторически сложилось» в европейском музыкознании, хотя в *строгом* понимании отвечает значению этого термина не полностью.

⁴³ Определяющим признаком вербального предложения является его *логическая предикативность*, а поскольку всякое музыкальное высказывание «предикативно» и «логично» лишь в переносном смысле [12, 85–87], то очевидно, что так же метафорически следует трактовать и понятие «предложение» в дискурсе анализа музыкальной формы.

неделимый субзнак, когнитивно аналогичный фонеме (в речи), тону (в музыке) или мельчайшей единице стройматериала (в архитектуре и в мозаике)⁴⁴.

2.2.3. Учитывая вышеизложенное в подразделе 2.2, должно быть понятно, почему аспект «синтагматики» в применении к Музыке взят в кавычки.

2.3. ПАРАДИГМАТИКА ЯЗЫКА И «ПАРАДИГМАТИКА» МУЗЫКИ

2.3.0. В иерархии рассмотрения феномена Языка парадигматический аспект занимает *средний* уровень. *Парадигматика есть вторая фаза срединной стадии истинного семиозиса:*

- план выражения здесь — все знакосочетания, образующие конкретное высказывание, то есть *тот же*, что и на уровне синтагматики; однако
- план содержания здесь — область значений всех этих знакосочетаний, так же условно *выделенная из их целостного смысла*, но уже с акцентом на грамматике, воспринимаемой как бы «после» лексики.

2.3.1.0. Дихотомия 'Язык/Речь' уже была кратко рассмотрена выше (см. 1.3.3). Теперь осталось дать обещанное разъяснение смыслового ядра статьи: *почему понятие «музыкальный Язык», в отличие от понятия «вербальный Язык», требует кавычек.*

2.3.1.1. В вербальном высказывании дихотомия 'язык/речь' проявляется *вполне отчетливо*: с одной стороны, вербальная речь имеет конкретную акустическую реализацию; с другой стороны, такая реализация осуществляется отнюдь не произвольно, а лишь *в системе парадигм* некоего конкретного вербального языка. Таким образом, *всякий вербальный язык обладает истинной грамматикой.*

2.3.1.2. В музыкальном высказывании дихотомия '«язык»/речь' проявляется *не вполне отчетливо*: с одной стороны, музыкальная речь имеет точно такую же конкретную акустическую реализацию, как и вербальная; однако, с другой стороны, такая реализация осуществляется не на каком-то конкретном «музыкальном языке», а лишь в рамках коллективно-субъективного «инсайта» некой региональной музыкальной традиции, которую нельзя ни зафиксировать с точки зрения какой-либо «парадигмы», ни кодифицировать так, как можно кодифицировать вербальный язык⁴⁵. Следовательно, *всякий так называемый «музыкальный язык» может обладать лишь «квазиграмматикой»*⁴⁶.

2.3.2.1. *Вербальное высказывание, будучи звуковым, есть, безусловно и исключительно, феномен устной природы* (см. сноску 26). Тем не менее, несмотря на это:

2.3.2.2. *Музыкальное высказывание, будучи, как и вербальное, звуковым, есть, безусловно и исключительно, тоже феномен устной природы.* Тем не менее, несмотря на это — и в отличие от вербального:

⁴⁴ На сколько бы частей ни был раздроблен материал в ходе строительства здания или выкладывания мозаики, всегда найдется такой его мельчайший фрагмент, на котором дробление закончится. (Вероятно, неосознанно Гёте имел в виду *и это*, уподобив «застывшей музыке» именно архитектуру, а не скульптуру.)

⁴⁵ Кодификация (в лингвистике) — процесс выявления, обобщения и научного фиксирования языковых норм в словарях, справочниках, грамматических очерках и т. п.

⁴⁶ К такой «квазиграмматической» системе можно условно отнести феномен *лада* в его «парадигмальной» трактовке Ю. Н. Холоповым (1932–2003). Особо значимым при этом становится *диалектический аспект* данного подхода [19, 34–36].

(1) *всякое* вербальное высказывание можно зафиксировать с помощью письменных знаков искусственного происхождения. Благодаря этому разработана *универсальная* сводная система записи фонем всех языков мира — Международный фонетический алфавит [24];

(2) *любое* вербальное высказывание можно зафиксировать в *любой*, без исключения, системе письменных знаков, какую когда-либо создавал Человек. Иначе говоря: все системы вербальной письменности обладают *примерно равным* уровнем «семиотической успешности»;

(3) в истории любого языка появление письменности всегда есть *наиглавнейшее событие*, по своей статусности сравнимое, например, со вступлением человека в брак. При этом *само появление* письменности (как таковое) не имеет никакого отношения к процессу *лингвогенеза* в антропологии — точно так же, как бракосочетание не имеет никакого отношения к процессу *онтогенеза* в биологии;

(4) статус языка, обладающего письменностью, *всегда* выше, чем статус бесписьменного языка;

(5) с появлением письменности история *любого* языка, бывшего до этого чисто устным, *меняется кардинально и необратимо*;

(1) далеко *не всякое* музыкальное высказывание можно зафиксировать с помощью письменных знаков искусственного происхождения. Из-за этого никакой *универсальной* системы музыкального письма, аналогичной Международному фонетическому алфавиту, до сих пор не разработано;

(2) *некоторые* музыкальные высказывания можно зафиксировать в определенных, но *не в любых* нотно-письменных системах. Иначе говоря: разные системы нотописи обладают *весьма разными* уровнями «семиотической успешности» по сравнению друг с другом⁴⁷;

(3) в историях разных музыкальных традиций появление нотописи (не важно, в каком именно виде) *крайне редко становится главным событием*, и статус нотного письма, в сущности, несопоставим со статусом вербальной письменности. При этом *само появление* нотописи (как таковое) точно так же не имеет никакого отношения к процессу «соногенеза», как и появление письменности — к процессу *лингвогенеза*⁴⁸;

(4) статус музыкальной традиции, обладающей нотописью, далеко *не всегда* выше, чем статус бесписьменной музыкальной традиции;

(5) с появлением нотописи истории музыкальных традиций, как правило, *не претерпевают существенных изменений*⁴⁹;

⁴⁷ Под «нотописью» здесь и далее понимаются *любые* письменные обозначения тонов: ноты, невмы, цифры, линии, буквы, силлабемы, иероглифы, пиктограммы — и вообще любые авторские знаки (в том числе *паузы*).

⁴⁸ Лингвогенез — происхождение *языка* как антропологического феномена; «соногенез» (по аналогии) — происхождение *музыки* как антропологического феномена. Второй термин, в отличие от первого, не является общепринятым, поэтому взят в кавычки.

⁴⁹ Например: с появлением письменности *скорость изменения языка существенно снижается* — тогда как появление нотописи *почти не влияет на скорость изменения музыкальной традиции*.

(6) для того чтобы профессионально усвоить *литературную* традицию, владение письменностью *обязательно*;

(7) при стечении некоторых обстоятельств язык, обретший письменность, продолжает «виртуально» жить в течение многих столетий после своей «устной смерти» — как, например, шумерский, аккадский, египетский, авестийский, геэз (древнеэфиопский), санскрит или латынь.

(6) для того чтобы профессионально усвоить *музыкальную* традицию, владение нотописью *не обязательно*⁵⁰;

(7) появление нотописли может способствовать сохранению музыкальной традиции *на письме*, но не может способствовать ее целостному сохранению *в устном виде*: так, например, уже европейские партитуры эпохи барокко вызывают у современных исполнителей ощутимые трудности в их интерпретации, и чем нотный манускрипт старше, тем подобных трудностей становится больше⁵¹.

2.3.3.1. На основе любого *естественного* вербального языка можно выстроить любое количество *искусственных* вербальных языков (с любым набором параметров). Самый популярный из этих языков — эсперанто⁵².

2.3.3.2. С музыкой дело обстоит намного сложнее. Что мог бы представлять собой *искусственный* «музыкальный язык», не вполне понятно, так как современная теория музыки до сих пор не выработала отчетливого представления о *естественном* «музыкальном языке». Интуиция подсказывает, что к искусственным «музыкальным языкам» логичнее всего было бы отнести такие эксперименты, когда композитор сначала изобретает параметры звуковой системы — и лишь затем «наращивает тоновую ткань»⁵³. Сложность, однако, заключается в том, что каждый такой искусственный «музыкальный язык» может оказаться представлен *единственным* музыкальным высказыванием: это сразу же ставит под сомнение *всю парадигматику* подобного «языка-ад-хок»⁵⁴.

2.3.4. Существует ряд всеобщих *языковых* универсалий — парадигм, встречаемых во *всех* вербальных языках мира без исключения⁵⁵. Однако никаких всеобщих

⁵⁰ Невозможно представить себе Еврипида, Сыма Цяня или Петрония, которые не умели бы писать, — зато мы хорошо помним Эллу Фицджеральд, Рави Шанкара и ашуга Дживани, которые не только не знали нот, но и не особо стремились к такому знанию.

⁵¹ По сравнению с *любой* нотописью, такая система письменности, как, например, китайские иероглифы, окончательно сложившаяся к началу III века н. э. (楷书 kǎishū), позволяет хорошо образованному китайцу практически без труда читать и понимать тексты почти двадцати-вековой давности.

⁵² К концу прошлого века было зафиксировано существование около сотни искусственных языков, не считая более восьми тысяч языков программирования [11].

⁵³ Важно отметить, что с *такой* точки зрения (вряд ли единственной) додекафонию, например, следовало бы считать «музыкальным языком», *промежуточным* между «естественными» и «искусственными», поскольку Шёнберг изобрел здесь лишь способ композиции, но *не звуковую систему*.

⁵⁴ Среди самых известных примеров такого рода можно вспомнить «4'33'» Джона Кейджа (1952), Поэму для ста метрономов Дьёрдя Лигети (1962) или «Fog App» Джеймса Тенни (1969).

⁵⁵ В качестве примеров нескольких наиболее важных универсалий можно привести следующие. *Любой* язык мира имеет: (1) общее число фонем *только* в диапазоне от 10 до 80; (2) оппозицию гласных и согласных фонем; (3) грамматически выраженное актуально-синтагматическое членение высказываний; (4) систему падежей, если субъект и объект высказывания нормативно предшествуют глаголу [16].

«музыкальных универсалий» — парадигм, встречаемых во *всех* музыках мира, — не существует; по крайней мере, ни одну из таких «универсалий» современная теория музыки не отмечает. (Видимо, музыковеды пока просто не ставят перед собой подобного вопроса.)

2.3.5. Учитывая вышеизложенное в подразделе 2.3, должно быть понятно, почему аспект «парадигматики» в применении к Музыке взят в кавычки.

2.4. ПРАГМАТИКА ЯЗЫКА И «ПРАГМАТИКА» МУЗЫКИ

2.4.0. В иерархии рассмотрения феномена Языка прагматический аспект занимает *высший* уровень. *Прагматика есть конечная стадия истинного семиозиса:*

- план выражения здесь — *взаимно-совокупное* сочетание всех знаков конкретного высказывания друг с другом *в их целости*;
- план содержания здесь — значение и смысл данного высказывания, *целостно воспринятые его конкретным адресатом в их неразрывном единстве*.

2.4.1. Вербальные высказывания, в своем *плане выражения*, сравнительно быстро устаревают: так, речевые формы эпохи барокко неподготовленный носитель того же самого языка сегодня воспринимает с трудом, а речевые формы предшествующих эпох — уже фактически как иностранные тексты. Музыкальные высказывания, по сравнению с ними (тоже в *плане выражения*), устаревают гораздо медленнее: барочный репертуар искренне любим многими до сих пор (отсюда популярность «исторического» исполнительства); более же ранняя *музыка*, хоть и труднее для восприятия, все равно намного «понятнее» нам, чем аутентичная (не адаптированная) *литература* Ренессанса и Средневековья, — *mutatis mutandis*⁵⁶.

2.4.2. При определенных условиях языки *могут подвергаться креолизации* (то есть, превращаться в креольские) — и этим ресурсом, по-видимому, обладает любой естественный язык. Очевидно, что разные музыкальные культуры тоже могут испытывать подобное воздействие: так, джаз, кантри и латиноамериканскую поп-музыку можно считать самыми известными «продуктами креолизации» европейской музыки Нового времени. Однако *в какой мере* Музыка может подвергаться креолизации по сравнению с Языком в принципе — пока вопрос открытый.

2.4.3.1. На определенном этапе своей истории некоторые вербальные языки могут обретать социальную функцию ‘lingua franca’⁵⁷. В отдаленном прошлом такими языками были аккадский, арамейский, позднедревнегреческий (койнэ) и латинский. Сегодня эту важную функцию выполняют испанский, португальский, французский, русский, арабский, суахили, хиндустани (хинди/урдú), севернокитайский (pǔtōnghuà) и некоторые другие языки; при этом в роли *всемирной лингва франка* пока уверенно лидирует английский язык.

2.4.3.2. По понятным причинам, функционально аналогичный терминологический «musica franca» (или, если угодно, «κοινή μουσική») в подобном контексте вряд

⁵⁶ Например: *музыкально-речевая* форма произведений Уильяма Бёрда устаревает исторически медленнее, чем *вербально-речевая* форма произведений его современника Уильяма Шекспира, — при этом ни *содержание музыки* Бёрда, ни *содержание текстов* Шекспира не устаревают нисколько.

⁵⁷ Лингва франка (дословно: «франкский язык», ныне идиоматическое выражение) — язык или диалект, который носители других языков, как родственных, так и не родственных по отношению друг к другу, *систематически* используют для коммуникации.

ли применим. Тем не менее, нечто *приблизительно* схожее можно наблюдать в отношении некоторых «музык высокой традиции», поскольку их социальный статус всегда выше, чем у музыкальных традиций более «низкого» «слоя».

(1) Такие музыки, как *гагаку* (в Японии), *танак* (в Корее) и *яюэ* [雅乐 *yūyūe*] (в Китае)⁵⁸, сегодня образуют «континуум высоких традиций», автохтонный для Дальнего Востока.

(2) Такие музыки, как *рага* (в Индии), *дастгах* (в Иране) и *мугам* (в большинстве стран, ранее входивших в Арабский халифат), сегодня образуют «континуум высоких традиций», автохтонный для юга и запада Азии.

(3) Лидирующим положением и высочайшим авторитетом во всем музыкальном мире сегодня бесспорно обладает европейская классика Нового времени: Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман, Верди, Бизе, Дворжак, Чайковский, Григ и некоторые другие великие мастера воплотили «наивысшие» образцы этой традиции.

2.4.4. Учитывая вышеизложенное в подразделе 2.4, должно быть понятно, почему аспект «прагматики» в применении к Музыке взят в кавычки.

2.5. МЕТАСЕМИОТИКА ЯЗЫКА И «МЕТАСЕМИОТИКА» МУЗЫКИ

2.5.0. В иерархии рассмотрения феномена Языка метасемиотический аспект занимает *наивысший* уровень. *Метасемиотика есть уже «рефлексия» семиозиса, полноценно состоявшегося на всех своих трех стадиях:*

- план *выражения* конкретного высказывания на уровне *метасемиотики* есть план *содержания* этого же высказывания на уровне его *семиотики* (обоснование для такого переосмысления см. в сноске 36);
- план *содержания* данного высказывания на уровне метасемиотики есть интерпретация его семиотической системы средствами *иной* семиотической системы — главным образом за счет принципиальной *переводимости этого высказывания с одного вербального языка на другой*.

2.5.1. На стадии *метасемиотического* сравнения феноменов Языка и Музыки, предполагающего именно «рефлексию» семиозиса как такового, необходимо отметить то, что, странным образом, ускользает от современного музыковедческого дискурса, — особенно в его сегменте, именуемом «музыкальной семиотикой»:

- с одной стороны, *Язык* здесь следует сопоставить с *Музыкой*;
- с другой стороны, *языковую Культуру* здесь следует сопоставить с *музыкальной Культурой*.

Разница между обеими этими парами принципиальна. Как уже было отмечено (см. 1.2.5):

(А) *Язык* представляет собой мета-Корпус *всех вербально-звуковых высказываний* Человека, в которых доминирует *интеллектуальное* и субдоминирует *сенсуальное*, а

Музыка — мета-Корпус *всех невербально-звуковых высказываний* Человека, в которых доминирует *сенсуальное* и субдоминирует *интеллектуальное*;

(Б) *Языковая Культура* представляет собой тот же самый мета-Корпус *всех вербально-звуковых высказываний* Человека, что и *Язык*, а *музыкальная Культура* — тот же самый мета-Корпус *всех невербально-звуковых высказываний* Человека, что и *Музыка*;

⁵⁸ Характерно, что вторые части этих слов — *-гаку* в японском, *-нак* в корейском и *-юэ* в китайском языках — обозначают понятие, в общих чертах аналогичное *музыке*.

причем оба этих мета-Корпуса звуковых высказываний совокупно понимаются как некий *универсальный* «мета-План мета-Выражения» (за которым никакого *иного* выражения уже нет).

причем оба этих мета-Корпуса звуковых высказываний совокупно понимаются как некий *универсальный* «мета-План мета-Содержания» (за которым никакого *иного* содержания уже нет).

2.5.2. Из сказанного вытекает важный и сложный *метавывод*. Акцентируем повторно:

(1) у Языка, как у *первой* неотъемлемой составляющей «мета-Плана мета-Выражения Человека», доминирует *интеллектуальная*, она же *знаковая* составляющая;

(2) у Музыки, как у *второй* неотъемлемой составляющей «мета-Плана мета-Выражения Человека», доминирует *сенсуальная*, она же *квазизнаковая* составляющая⁵⁹.

Таким образом, из двух вышеприведенных тез *совокупно* следует, что:

- с одной стороны,

(3.1) и языковая *Культура семиотична* сама по себе как таковая, ибо *Культура* не может быть несемиотичной (по ее определению),

(3.2) и *Язык* сам по себе как таковой, взятый *отдельно* от языковой *Культуры*, *тоже семиотичен*, — а это значит, что

(3.3) *литература* (как высший «слой» языковой *Культуры*) являет собой *истинный феномен*, о котором можно говорить объективно и который можно исследовать достоверно.

- Но далее, с другой стороны:

(4.1) если *музыкальная Культура* *тоже семиотична* сама по себе как таковая, ибо, опять же, *Культура* не может быть несемиотичной (по ее определению),

(4.2) то *Музыка* сама по себе как таковая, взятая *отдельно* от музыкальной *Культуры*, именно *квазисемиотична*⁶⁰, — а это значит, что

(4.3) так называемая «*музыкальная литература*», которая уже не одно десятилетие преподается как музыкально-теоретическая дисциплина, являет собой *псевдофеномен*, о котором нельзя говорить объективно и который, поэтому, нельзя исследовать достоверно⁶¹.

⁵⁹ Соответственно, все *незвуковые* способы высказывания можно совокупно считать *третьей* неотъемлемой составляющей «мета-Плана мета-Выражения Человека» (см. 1.1.4).

⁶⁰ Соответственно, *артефакты* изобразительных искусств и архитектуры сами по себе как таковые, взятые *отдельно* от визуальной художественной *Культуры*, можно считать *псевдосемиотичными*.

⁶¹ Речь идет о том, что большинство детей и подростков, которые проходят предмет под названием «музыкальная литература», начинают всерьез считать музыку *разновидностью литературы, записанной не буквами, а нотами*. При этом они с трудом осознают, что «музыкальная образность» имеет *принципиально иную природу, нежели образность литературная*, — и кавычки здесь далеко не случайны!

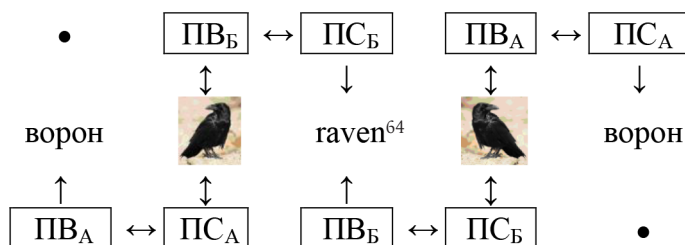
2.5.3. Выше также отмечалось, что основным «инструментом» метасемиотического дискурса служит вербальный перевод. Обратим здесь внимание на то, что:

(А) *всякий вербальный текст поддается переводу с любого одного языка на любой другой язык — причем такой перевод и необходим, и возможен; однако*

(Б) *никакой «музыкальный квазитекст» не поддается «переводу» с одной музыки на другую музыку — причем такой «перевод» и не нужен, и невозможен⁶².*

Почему это именно так, а не иначе, очевидным образом вытекает из понимания текста как *сообщения, у которого план выражения «когнитивно отторжим» от плана содержания достаточно отчетливо*: в противном случае такой «текст» просто не сможет выполнить функцию сообщения!

Исходя из вышеупомянутой концепции «взаимной обратимости семиотических планов» (см. сноску 36), план *содержания* знака на языке 'А' (ПС_А) когнитивно представим как план *выражения* того же самого знака на языке 'Б' (ПВ_Б) — и наоборот (ПВ_А и ПС_Б соответственно). Тогда основная задача переводчика-профессионала — актуализировать данный план выражения на языке 'Б' (ПВ_Б) таким образом, чтобы производный знак на том же языке 'Б' (ПВ_Б ↔ ПС_Б), или *прямой перевод*, оказался семиотически адекватен исходному знаку на языке 'А' (ПВ_А ↔ ПС_А), то есть чтобы он выдерживал *поверку обратным переводом*⁶³, — равно как и наоборот (см. ниже условный алгоритм «когниции метасемиотики», прочитываемый одинаково в обоих направлениях):



⁶² Современные переводческие программы без труда распознают *вербальный* язык текста, введенного в компьютер. Однако вообразить программу, способную распознать так называемый «язык» введенной в компьютер *музыки*, вряд ли возможно не только сегодня, но и когда-либо в будущем, — притом даже на уровне подготовки технического задания программисту.

⁶³ Подобная интеллектуальная операция демонстрирует *верифицируемость* перевода — притом что сама возможность ее осуществления демонстрирует его *фальсифицируемость*. Исходя из этого, вербальный перевод можно считать вполне надежным *научным* инструментом познания (см. 0.2).

⁶⁴ Отсюда вытекает непростое, но весьма любопытное умозаключение в рамках *логики предикатов*. Если на уровне *семиотики* предикативность знака когнитивно «неотторжима» от его означаемого и означаемого (см. 2.1.2), то на уровне *метасемиотики*, где знак на языке оригинала можно трактовать как *метаплан* выражения, а знак на языке перевода — как *метаплан* содержания (и наоборот, в силу их «взаимной обратимости»), переводчик может быть функционально рассмотрен как своего рода «оживший предикат» данного *метазнака*. Такой подход особенно ценен в дискурсе поэтического перевода.

В случае же с музыкальным высказыванием — *взятым вне контекста музыкальной культуры*, в которую оно «встроено», — *план его выражения «когнитивно отторжим» от плана его «содержания» недостаточно отчетливо*: а это значит, что так называемые «семиотические планы» у музыкального высказывания «взаимно-необратимы» (даже если, сняв кавычки, вообразить, будто оба они в равной степени постижимы). И действительно, *вербализуемые мысли* может порождать только музыкальная Культура — Музыка же служит принципиально иной Цели: порождать исключительно *невербализуемые смыслы* (см. тезис 2.5.2.4 и сноску 11)!

2.5.4. Учитывая вышеизложенное в подразделе 2.5, должно быть понятно, почему аспект «метасемиотики» в применении к Музыке взят в кавычки.

3. СУММИРУЮЩИЕ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

3.0.1. Рассмотрев комплекс *несемиотических* аспектов сравнения Музыки и Языка как *целостных* макрофеноменов Звукового Высказывания Человека с *диалектической* точки зрения (см. раздел 1) и отсюда заключив, что, в отношении такого сравнения:

(А) субкомплекс его акустических, то есть <i>природных</i> , аспектов в частности (1.1) составляет базовый уровень, а	(Б) субкомплекс его биоэволюционных, то есть <i>природно-культурных</i> , аспектов в частности (1.2) составляет <i>переходный</i> уровень, — тогда	(В) его рефлексия и его эстетика, то есть субкомплекс <i>культурных</i> аспектов в частности (1.3), составляет <i>высший</i> уровень.
---	--	---

3.0.2. Попытавшись системно-типологически рассмотреть *гипер*феномен ‘Язык-Музыка’ как *совокупно-целостное* Звуковое Высказывание Человека с *метадиалектической* точки зрения (см. разделы 1–2) и отсюда заключив, что, в отношении такого рассмотрения — на этапе изложения его *предварительных* тезисов:

(А) комплекс его <i>несемиотических</i> аспектов в целом (1.) можно считать мета-Тезисом , а	(Б) комплекс его <i>семиотических</i> аспектов в целом (2.) можно считать мета-Антитезисом , — тогда	(В) весь блок <i>суммирующих</i> выводов, вытекающих из взаимно-совокупного сравнения обоих этих комплексов в целом (3.), можно считать мета-Синтезом .
---	---	--

3.1. Словосочетание «музыкальный язык» условно *можно* использовать в контекстном поле понятия ‘музыкальная культура’ — но безусловно *нельзя* использовать в контекстном поле понятия ‘музыка’, разве только в переносном смысле, то есть в *кавычках* (см. тезис 2.5.2.4 и сноску 14). Отсюда возникает необходимость существенно развить основополагающую мысль Асафьева, воспользовавшись его же метафорой: речь и музыка — не просто разные «ветви одного звукового потока», а разные «стволы» одного звукового «дерева»; «листва» же у этих *разных* «ветвей» и «стволов» «произрастает» столь «густо», что издали («невооруженному глазу») кажется *единой*.

3.2. Генеральный вывод из всего вышесказанного состоит в том, что Язык — это как бы «анти-Музыка», а Музыка — это как бы «анти-Язык»⁶⁵; но поскольку, образно говоря, «крайности сходятся», то Музыка как *полярная противоположность* Языка — или, если угодно, как «беззнаковое зеркало» Языка! — составляет *вместе с ним, но не сливаясь с ним*, высшее диалектическое *гиперъединство* Звукового Высказывания Человека⁶⁶. Единство это отчасти схоже (по своей изначальной сути) с древнекитайской натурфилософской парадигмой 'Инь/Ян', в контексте которой Язык можно уподобить элементу 'Ян' [阳 yáng] (Солнце / юг / свет / активность / «мужское» начало), а Музыку — элементу 'Инь' [阴 yīn] (Луна / север / тень / пассивность / «женское» начало), взаимно-совокупно составляющим *суперъединство* всего Мироздания.

И хотя поверхностная интерпретация понятия «музыкальный язык» является метафорой, его глубинная интерпретация приоткрывает одну из фундаментальных истин всей гуманитарной антропологии. Причем истина эта выше «левополушарной» максимы Рене Декарта: «Мыслю — следовательно, существую», сфокусированной на вербально-интеллектуальном начале и упускающей из виду «правополушарное», экстравербально-сенсуальное начало. Поэтому внимательный картезианец, тактично дополнив мэтра рациональной философии, сегодня должен был бы изречь:

«Мыслю и чувствую — следовательно, полноценно существую».

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация [1925]. М.; Л.: Музыка, 1965. 134 с.
2. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 646 с.
3. Бурлак С. А. Происхождение языка: Факты, исследования, гипотезы. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 610 с.
4. Вишняцкий Л. Б. История одной случайности, или Происхождение человека. Фрязино: Век 2, 2005. 232 с.
5. Волошина О. А. О структуре и лингвистической терминологии грамматики Панини и ее влиянии на европейскую лингвистику // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 9 (52). С. 161–172.
6. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.: Изд-во АН СССР, 1948. 86 с.
7. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 76 с.
8. Гарбузов Н. А. Зонная природа динамического слуха. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 107 с.
9. Гарбузов Н. А. Зонная природа тембрового слуха. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 70 с.
10. Горбатов Д. Б. Музыка как предмет семиотики: по прочтении А. Ф. Лосева // Музыка — Философия — Культура: Сборник статей участников цикла конференций

⁶⁵ В данном случае префикс «анти-» не имеет никаких негативных коннотаций, а лишь маркирует диалектическое макроединство Языка и Музыки как противоположных друг другу *макросистем означенных и неозначенных звуковых высказываний* соответственно.

⁶⁶ Эта философская метафора получает неожиданный «отклик» в тригонометрии — когда синусы *противоположных* друг другу 0° и 180° (а также косинусы *противоположных* друг другу 90° и 270°) оказываются равны *тому же самому* нулю. Аналогичный смысл лежит и в основе базового семиотического постулата Луи Ельмслева (см. сноску 36).

- (2013–2017) / ред.-сост.: К. В. Зенкин, О. В. Марченко, Е. В. Ровенко. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2020. С. 41–67.
11. Дуличенко А. Д. Проекты всеобщих и международных языков. Хронологический индекс со II по XX век // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 791. 1988. С. 126–162.
 12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики [1927]. М.: Академ. проект, 2012. 205 с.
 13. [Мацуура К.] Больше половины существующих в мире языков находятся на грани исчезновения. URL: <https://old.un.by/novosti-oon/v-mire/1630-ru-26-02-07-13> (дата обращения: 01.09.2022).
 14. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Учебное пособие (курс лекций). 2-е изд., испр. М.: Академия, 2007. 432 с.
 15. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов. М.: Мос. гос. консерватория, 1986. С. 3–20.
 16. Николаева Т. М. Универсалии // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 535–536.
 17. Пирс Ч. Логические основания теории знаков [1895] / пер. с англ.: В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотин. СПб.: Алетейя, 2000. 352 с.
 18. Поппер К. Логика научного исследования [Logik der Forschung, 1935] / пер. с англ. под общ. ред. В. Н. Садовского. М.: Республика, 2005. 447 с.
 19. Холопов Ю. Н. Лад // Ю. Н. Холопов. Гармония. Теоретический курс: Учебник повышенного типа. М.: Музыка, 1988. С. 28–39.
 20. Щерба Л. В. И. А. Бодуэн де Куртэнэ и его значение в науке о языке // Русский язык в советской школе. 1929. № 6. С. 63–71.
 21. Якобсон Р. О. Жить и говорить [Vivre et parler, 1968] / пер. с фр. Д. Кротовой // Р. О. Якобсон. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 198–221.
 22. Ethnologue: Languages of the World / ed. by D. M. Eberhard, G. F. Simons, and Ch. D. Fenig. Twenty-fifth edition. Dallas, Texas: SIL International, 2022. Online version: <http://www.ethnologue.com>.
 23. Hjelmslev L. T. Prolegomena to a Theory of Language [1943] / Engl. trans. by F. J. Whitfield. Baltimore: Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, 1953. IV, 92 p.
 24. IPA i-charts (2022) // International Phonetic Association.org. [Электронный ресурс.] URL: http://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/inter_chart_2018/IPA_2018.html (дата обращения: 01.09.2022).
 25. Jerison H. J. Evolution of the Brain and Intelligence. New York [a.o.]: Academic Press, 1973. 482 p.
 26. Moseley Chr. Atlas of the World's Languages in Danger. Paris: UNESCO, 2010. 218 p.
 27. Senter Ph. Voices of the Past: A Review of Paleozoic and Mesozoic Animal Sounds // Historical Biology. Vol. 20. Issue 4 (2008). P. 255–287.
 28. Zadeh L. A. Fuzzy Sets // Information and Control. 1965. Vol. 8. No. 3 (June 1965). P. 338–353. [http://doi.org/10.1016/S0019-9958\(65\)90241-X](http://doi.org/10.1016/S0019-9958(65)90241-X).

Получено: 29 июля 2022 года

Принято к публикации: 31 августа 2022 года

Об авторе:

Дмитрий Борисович Горбатов — переводчик Управления международного сотрудничества, редактор англоязычного портала Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (<http://www.mosconsrv.ru/en>)

References

1. Asaf'yev, Boris V. 1965 [1925]. *Rechevaya intonatsiya* [Speech Intonation]. Moscow — Leningrad: Muzyka. (In Russian).
2. Bonfel'd, Moris Sh. 2006. *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshleniye. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. An Essay on Systematic Study of Musical Art]. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
3. Burlak, Svetlana A. 2020. *Proiskhozhdeniye yazyka: fakty, issledovaniya, gipotezy* [The Origin of Language: Facts, Research, Hypotheses]. 2nd ed. Moscow: Alpina non-fiction. (In Russian).
4. Vishnyatskiy, Leonid B. 2005. *Istoriya odnoy sluchaynosti, ili Proiskhozhdeniye cheloveka* [The Story of One Accident, or The Origin of Man]. Fryazino: Vek 2. (In Russian).
5. Voloshina, Oksana A. 2010. "O strukture i lingvisticheskoy terminologii grammatiki Panini i eye vliyaniy na evropeyskuyu lingvistiku [On the Structure and Linguistic Terminology of Panini's Grammar and Its Influence on European Linguistics]." *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedeniye* [RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Culture Studies. Oriental Studies" Series], issue 9 (52), 161–72. (In Russian).
6. Garbuzov, Nikolay A. 1948. *Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha* [The Zoned Origin of Pitch Ear]. Moscow: USSR Academy of Sciences. (In Russian).
7. Garbuzov, Nikolay A. 1950. *Zonnaya priroda tempa i ritma* [The Zoned Origin of Tempo and Rhythm]. Moscow: USSR Academy of Sciences. (In Russian).
8. Garbuzov, Nikolay A. 1955. *Zonnaya priroda dinamicheskogo slukha* [The Zoned Origin of Volume Ear]. Moscow: USSR Academy of Sciences. (In Russian).
9. Garbuzov, Nikolay A. 1956. *Zonnaya priroda tembrovogo slukha* [The Zoned Origin of Timbre Ear]. Moscow: USSR Academy of Sciences. (In Russian).
10. Gorbатов, Dmitry B. 2020. "Muzyka kak predmet semiotiki: po prochtenii A. F. Loseva [Music as a Subject of Semiotics: after the Reading of A. F. Losev]." In *Muzyka — Filosofiya — Kul'tura* [Music — Philosophy — Culture]: collection of articles by the participants of the cycle of conferences (2013–2017), edited by K. V. Zenkin, O. V. Marchenko, E. V. Rovenko. Moscow: Moscow Conservatory Publishing, 41–67. (In Russian).
11. Dulichenko, Alexander D. 1988. "Proekty vseobshchikh i mezhdunarodnykh yazykov. Khronologicheskii indeks so vtorogo po dvadtsaty vek [Projects of Universal and International Languages. Chronological Index from the 2nd to the 20th Centuries]." *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scholarly Notes of the Tartu State University], issue 791, 126–62. (In Russian).
12. Losev, Aleksey F. 2012 [1927]. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a Subject of Logic]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian).
13. Matsuura, Koichiro. 21.02.2007. "Bol'she poloviny sushchestvuyushchikh v mire yazykov nakhodyatsya na grani ischeznoveniya [More than half of the world's languages are in danger of extinction]." Available at: <https://old.un.by/novosti-oon/v-mire/1630-ru-26-02-07-13> (accessed 01.09.2022; in Russian).
14. Mechkovskaya, Nina B. 2007. *Semiotika: Yazyk. Priroda. Kul'tura* [Semiotics: Language. Nature. Culture], textbook (course of lectures). 2nd ed. Moscow: Akademiya. (In Russian).
15. Mikhaylov, Dzhivani K. 1986. "K probleme teorii muzykal'no-kul'turnoy traditsii [On the Issue of the Theory of Musical-Cultural Tradition]." In *Muzykal'nye traditsii stran Azii i Afriki* [Musical Traditions of Asian and African Countries], collected articles, 3–20. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
16. Nikolayeva, Tatiana M. 1990. "Universalii [The Universals]." In *Lingvisticheskiy Entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopaedic Dictionary], 535–6. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).

17. Peirce, Charles S. 2000 [1895]. *Logicheskiye osnovaniya teorii znakov* [Logical Foundation of the Theory of Signs]. Translated from English by Vitaly V. Kiryushchenko and Maksim V. Kolopotin. St. Petersburg: Aletheia. (In Russian).
18. Popper, Karl R. 2005 [1935]. *Logika nauchnogo issledovaniya* [The Logic of Scientific Discovery / Logik der Forschung]. Translated from English after German, edited by Vadim N. Sadovskiy. Moscow: Respublika. (In Russian).
19. Kholopov, Yury N. 1988. “Lad [Mode].” In Idem. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical Course], advanced textbook, 28–39. Moscow: Muzyka. (In Russian).
20. Shcherba, Lev V. 1929. “I. A. Boduen de Kurtene i ego znachenije v nauke o yazyke [J. N. I. Baudouin de Courtenay and His Importance for Linguistics].” *Russkiy yazyk v sovetskoj shkole* [The Russian Language Course in the Soviet School], issue 6, 63–71. (In Russian).
21. Jakobson, Roman O. 1996 [1968]. “Zhit’ i govorit’ [Vivre et parler],” translated from French by Darya Krotova. In Idem. *Yazyk i bessoznatel’noye* [The Language and the Unconscious], 198–221. Moscow: Gnozis. (In Russian).
22. Eberhard, David M., Gary F. Simons, and Charles D. Fennig (eds.). 2022. *Ethnologue: Languages of the World*. Twenty-fifth edition. Dallas, Texas: SIL International. Online version: <http://www.ethnologue.com>.
23. Hjelmslev, Louis T. 1953 [1943]. *Prolegomena to a Theory of Language*. Eng. transl. from Danish by F. J. Whitfield. Baltimore: Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics.
24. IPA i-charts (2022). International Phonetic Association.org. Available at: http://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/inter_chart_2018/IPA_2018.html (accessed 01.09.2022).
25. Jerison, Harry J. 1973. *Evolution of the Brain and Intelligence*. New York [a.o.]: Academic Press.
26. Moseley, Christopher. 2010. *Atlas of the World’s Languages in Danger*. Paris: UNESCO.
27. Senter, Phil. 2008. “Voices of the Past: a Review of Paleozoic and Mesozoic Animal Sounds.” *Historical Biology* 20, no. 4: 255–87.
28. Zadeh, Lotfi A. 1965. “Fuzzy Sets.” *Information and Control* 8, no. 3 (June): 338–53. [http://doi.org/10.1016/S0019-9958\(65\)90241-X](http://doi.org/10.1016/S0019-9958(65)90241-X).

Received: July 29, 2022

Accepted: August 31, 2022

Author’s Information:

Dmitry B. Gorbatov — translator at the Department of International Affairs of Tchaikovsky Moscow State Conservatory; editor of its web portal in English (<http://www.mosconsv.ru/en>)