

ФЕНОМЕН КОДА В СВЕТЕ НАУКИ О МУЗЫКЕ

О.А. Юферова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Феномен кода – весьма актуальная и неисследованная проблема в музыковедении. Присутствующий в музыкальном искусстве со времени его возникновения код начал привлекать внимание исследователей лишь в XX столетии. Его обнаружение произошло в связи с ослаблением, а в ряде случаев и потерей коммуникативных функций внутри самого музыкального искусства. Так, произведение, призванное передать слушателю заложенное композитором «сообщение», оказывается зачастую коммуникативно несостоятельным. Можно констатировать, что в современном музыкальном мире образовался своеобразный разрыв между тем содержанием, которое вкладывает в сочинение композитор, и той информацией, которую извлекает из него слушатель. Потеря коммуникативных связей трактуется нами, прежде всего, как отсутствие кода – необходимого условия для осуществления коммуникации любого типа, в том числе музыкального. Целью статьи является изучение различных суждений о музыкальном коде в научной литературе и попытка приблизиться к пониманию данного явления. Изучение кода производится в опоре на семиотический метод исследования. В результате анализа музыковедческих трудов обнаруживаются неоднозначные, порой даже противоречивые его трактовки, не лишённые метафоричности. Рассмотрение данного феномена происходит в тесной связи с такими понятиями, как знак, язык, содержание, информация. Изучение феномена кода в музыке обладает несомненным научным потенциалом. Автор отмечает, что понятие музыкального кода имеет ряд преимуществ по сравнению с термином музыкальный «язык». Исследование кода способно дать более глубокие представления о механизмах и способах коммуникативных процессов в музыке. Его изучение даёт возможность решения ряда вопросов, связанных с восприятием и пониманием музыкального произведения, соотношением в нём нормативной и специализированной информации, взаимосвязи смысла и значения в процессе порождения и функционирования музыкальных текстов.

Ключевые слова: код, семиотика, коммуникация, сообщение, знак, язык.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Юферова, О.А. Феномен кода в свете науки о музыке // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-16-27.

THE PHENOMENON OF CODE THROUGH THE PRISM OF MUSICAL SCIENCE

O.A. Yuferova¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The phenomenon of the code is a very actual and unexplored problem in musicology. The code exist at the musical art since its genesis. This phenomenon began to attract the attention of researchers only in the twentieth century. The code was discovered by researchers in connection with the weakening, and in some cases – the lossing of communicative functions at the musical art. For example, the work of art cannot convey the information, the «message» from the composer to the listener, it is often untenable at the communication. The author of article noted, that in the modern music arise a separation between the composer's content and the information that the listener understand from it. The loss of communication links is

interpreted by us as the absence of a code – a necessary condition for any type of communication, including musical. The purpose of this article is to study various opinions about the musical code in the scientific literature, to try somehow to understand this phenomenon. The author studies the code by the semiotic research method. At the result of study a musicological works reveals ambiguous, sometimes contradictory interpretations of the code. They are not deprive of metaphor. The author consider the phenomenon of code with links such concepts as sign, language, content, information. At this article the author make the conclusion that the learning of the code in musical art has unquestionable scientific potential. The author notes that the concept of a musical code has some advantages over the term musical "language". The research of the code can provide a deeper understanding of the mechanisms and methods of communication processes in music. It makes possible to solve an issues about the perception and understanding of a musical work, about balance of normative and specialized information in it, the relationship of meaning and significance in the process of generating and functioning of musical texts.

Keywords: code, semiotics, communication, message, sign, language.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Yuferova, O.A. (2021), "The phenomenon of code through the prism of musical science", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 16–27. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-16-27.

В современном музыковедении весьма актуальной и насущной является проблема музыкального кода. Данная область знания до сих пор своеобразная terra incognita, требующая глубокого теоретического осмысления. Будучи объективно существующим, реально функционирующим явлением, код в музыке представляет собой феномен сложного порядка. Он – необходимое условие организации любой коммуникации, в том числе музыкальной. Участвующий в формировании нормативной информации, общезначимых смыслов он способствует постижению музыкальных произведений, принадлежащих различным эпохам и стилям. Владение информацией кода становится своего рода гарантией адекватного восприятия звуковых объектов, дает возможность более точной и глубокой их интерпретации.

Не будучи теоретически изученным в музыкальной науке, код в музыке существует столько времени, сколько функционирует само музыкальное искусство. Присутствие

в нем кода оставалось длительное время незамеченным. Код представлял как само собой разумеющееся явление, не требующее исследовательской рефлексии. Это продолжалось вплоть до XX столетия, т.е. до тех пор, пока не обнаружили глубокие проблемы в коммуникации, когда сами коммуникативные функции музыкального искусства оказались под вопросом. У. Эко отмечает, что в современном мире «неотчетливость коммуникативного процесса заключается в увеличивающемся разрыве между содержанием отправленного сообщения и тем, что извлекает из него адресат» (Эко У., 2004, с. 105).

Характерно, если в современных смежных научных отраслях (например, в культурологии, искусствоведении, семиологии) проблема кода попадает в зону исследовательского интереса, находится в стадии развития, то в музыкальной науке – это совершенно неизученная область. В связи с этим само обращение автора к данной проблеме, предпринятое в настоящей статье, определяет

ее научную новизну. Существующие в музыковедческой литературе суждения о коде весьма поверхностны и обладают высокой степенью метафоричности. Таковы упоминания о нем в работах, связанных, прежде всего, с рассмотрением музыкальной семантики и семиотики, интертекстуальных взаимодействий. Использование в них таких выражений, как «музыкальный код», «звуковой код», «кодирующий механизм», «музыкальное кодирование» неоднозначно, весьма запутано и требует глубокого теоретического осмысления.

Цель настоящей статьи – рассмотрение различных суждений о коде в музыковедческой литературе и попытка приближения к пониманию сути данного феномена. Автору важно выявить истоки формирования научной мысли о коде в музыке, проследить, как происходит «нащупывание» смысла понятия, выявить нередко противоречивые его трактовки. Придерживаясь семиотического метода исследования музыкального кода, автор рассматривает его на пересечении таких явлений, как знак, язык, содержание, информация. Весьма сложной процедурой становится вычленение смысла самого термина код, соотнесение его с вышеперечисленными объектами.

В музыкальной науке второй половины XX в. наблюдается устойчивая тенденция рассматривать музыку как семиотическую систему, что оказывает непосредственное влияние на понимание явления музыкального кода. Для ряда исследователей методологической основой стало признание естественного языка в качестве универсальной модели для

любой коммуникативной ситуации. Этот факт, в свою очередь, явился источником нерешенных вопросов по поводу знака в музыке, дискуссий о том, можно ли применять по отношению к музыке понятие «язык». Разногласие вызывает уже сам вопрос о музыкальной системе как семиотической. Так, последняя либо не принимается (Орлов Г., 1973), либо признается, только с условием, что под музыкальной семиотической системой подразумевается свойство ее коммуникативности (Арановский М., 1974; Кон Ю., 1967).

Музыкальное искусство, несомненно, – коммуникативная система. Оно обладает своими специфическими формами и механизмами коммуникации, центральным звеном которых является музыкальное произведение. Будучи носителем особой, художественной информации, оно предстает своего рода «эстетическим сообщением», имеющим как отправителя (композитор), так и получателя (исполнитель, слушатель). Музыкальное сочинение организовано в соответствии с системой определенных правил и норм, принадлежащих тому или иному музыкальному языку. Это сообщает ему свойство коммуникативности, способность быть понятным и доступным для аудитории, обеспечивает возможность передачи заложенных композитором художественных смыслов.

Важнейшую роль в музыкальной коммуникации играют звуковые компоненты, обладающие постоянством значения и употребления и выполняющие знаковую функцию. Являющиеся основой коммуникативных процессов, они предстают как «первичные интонационно-жан-

ровые комплексы» (Мазель Л., 1991), «мигрирующие интонационные формулы» (Шаймухаметова Л., 1999), «относительно стабильные компоненты музыкального языка» (Бонфельд М., 1993).

Размышляя по поводу семиотики и музыкальной науки, ученые стремятся обнаружить и объяснить такое явление, как «музыкальный знак». Ряд музыковедов, признавая существование музыкальных знаков, зачастую прямолинейно заимствуют и трактуют семиотическую терминологию (классификация Ч. Пирса в трудах В. Холоповой, С. Мальцева). Противоположная точка зрения связана с рассмотрением музыкального искусства в качестве незнаковой семиотической системы. Так, М. Арановский отрицает существование имманентных музыкальному языку знаков, поскольку звуковые синтаксические единицы не имеют денотата, то есть закрепленных за ними предметных явлений. В результате он приходит к выводу, что «система (музыкальная. – О.Ю.), выполняющая функции языка, не обладает уровнем знака» (Арановский М., 1974, с. 104).

Некоторые исследователи, соглашаясь с наличием в музыкальном искусстве знаковых единиц, признают, что данная позиция требует ряда уточнений. Так, В. Медушевский полагает, что функции знаков закрепляются не за фрагментами музыкального высказывания, но за отдельными средствами музыкальной выразительности. Ученый пишет, что, сформировавшись в определенном контексте и повторяясь в следующих, звуковые элементы типизируются, становятся обладателями определенной зоны выра-

зительных возможностей. Этим он объясняет существование «доконтекстуального» значения музыкальных средств. Исследователь признает существование музыкального языка и понимает его как исторически сложившуюся систему выразительных средств и грамматических норм (Медушевский В., 1976).

Л. Мазель отмечает, что «музыкальный язык не есть система условных знаков», так как отдельные звуковые элементы приобретают значение и смысл лишь в определенном контексте (1991, с. 74). По его мнению, то или иное выразительное средство не является обозначением соответствующих явлений и эмоций, так как знак в музыке обладает множеством потенциальных значений и сочетает в себе свойства знаков разных типов.

Спор о природе музыкального знака, по существу был спором о том, что считать в качестве эталона для определения знака как такового. По мнению М. Бонфельда в понимании музыкального значения необходимо опираться не на естественный язык, а на законы художественного мышления и речи. Музыка, как и вербальное словесное творчество, относится к художественному типу мышления, неязыковому в своей основе. Ученый указывает на его континуальный характер, целостность, в связи с этим – отсутствие разделения на дискретные единицы. При этом для характеристики музыкальных значений он вводит понятие субзнака (аналогичного морфеме в вербальном языке), многозначного и контекстуального по своей природе (Бонфельд М., 1993).

Как и в музыкальной семиотике, неоднозначная ситуация сложилась

с вопросами содержания в музыке. Ряд исследователей под содержательностью подразумевают соотношенность музыкальных средств с явлениями действительности, принадлежности реальному миру. В связи с этим приоритет оказывается на стороне внемузыкальных смыслов (чувства, эмоции), что уходит от понимания собственно музыкальных значений. Об этой проблеме свидетельствует тот факт, что основополагающие понятия и категории музыкальной науки (прежде всего, гармонии, полифонии, анализа музыкальных форм) оказываются отстраненными от образно-содержательной стороны музыкальных произведений. Выход из сложившейся ситуации, по мнению В. Холоповой, возможен в разделении содержания на два типа: специальное, связанное с имманентными смыслами, и неспециальное, характеризующееся внемузыкальными истоками значений (Холопова В., 2001).

В противовес мнению В. Холоповой исследовательская позиция К. Зенкина критически оценивает само понятие «содержание», используемое в музыковедческом арсенале. Отмечая недостатки абстрактного разделения музыкального целого на категории содержания и формы, ученый предлагает замену на категории «сущность-энергия» (вещь-имя). Данное решение он объясняет тем, что музыка – непонятное, беспредметное искусство, следовательно, в объясняющих ее категориях желательное отсутствие каких-либо словесно-языковых конструкций, отражающих явления действительности. Кроме того, они должны отвечать образно-художественному типу мышления, целост-

ному в своей основе. По этой причине уместно пользоваться понятием эйдос (в античном понимании как соединение идеи, смысла, сущности, формы) (Зенкин К., 2009).

Весьма полемичным является применение понятия «информация» по отношению к музыкальному искусству. Об этом свидетельствует, например, статья «О вреде метафор в научных текстах» Д. Горбатова. Автор дискутирует с С. Полозовым, считающим, вслед за М. Арановским, что музыкальное произведение является «носителем информации, передаваемой от композитора к слушателю» (Полозов С., 2012, с. 6). По мнению Д. Горбатова, это высказывание некорректно, так как в нем смешиваются два различных плана понятия «сообщение». Он отмечает, что в отличие от вербального сообщения, направленного на передачу смысла высказывания, а не его звучания, музыкальное «не сообщает, по сути, ничего, кроме самого себя» (Горбатов Д., 2013, с. 187). Д. Горбатов пишет, что «сочиняя музыкальное произведение, композитор сообщает слушателю лишь тот факт, что высказал он именно это, однако что именно он высказал именно этим, всегда останется вопросом открытым – причем в самой открытости этого вопроса как раз вся суть музыки и состоит» (2013, с. 188).

Получается, что музыкальное произведение с точки зрения акустической формы его бытования информативно лишь само по себе, но оно может стать средством передачи информации только в том случае, когда подключится человеческое восприятие, начнет работать музыкальное мышление субъекта. Эта мысль с нашей точки зрения весь-

ма ценна, поскольку дает выход на понимание явления музыкального кода, который, будучи носителем объективного, общезначимого смысла, находится за пределами «материальной оболочки» произведения, существует только в области человеческого сознания.

Подводя некоторый итог вышеизложенным рассуждениям, отметим, что вопросы изучения в музыкальном искусстве таких понятий, как язык, знак, содержание, информация носят открытый характер. В принципе можно продолжать рассмотрение самых различных точек зрения по данным вопросам, что, собственно, неоднократно предпринималось в музыковедческой литературе. Однако этот путь приведет не к концентрации на каком-то одном избранном объекте исследования, а к рассредоточению внимания на множестве различных семиотических явлений и методических подходов.

Современные исследования в области семиотики, семантики, структурной поэтики выявляют принципиально не сводимые концептуальные основы. Последние зачастую базируются на принципах, которые нельзя привести к единому знаменателю. В результате в семиотической науке обнаруживаются определения кода, не укладывающиеся в одну целостную систему. В трактовке кода может выступать на первый план как материальное начало – в случае определения кода как репертуара условных единиц – знаков (символов), так и выявляться идеальное основание, субстанциональная природа при понимании кода как системы определенных правил сочетания знаков (симво-

лов). Кроме того, при рассмотрении в структуре кода семиотической пары «знак – денотат» подчеркивается то их «взаимооднозначное соответствие» (Эко У., 2004), то символическая многозначность (Барт Р., 1975).

Несмотря на различия во мнениях по проблемам музыкальной семиотики и вопросам музыкального содержания, исследования данного рода имеют большую ценность в осмыслении феномена музыкального кода. Однако в существующей литературе, как собственно и в семиотике, отсутствует единое понимание явления «музыкальный код». Используя понятия «код», «кодирование», музыковеды опираются зачастую на различные исследовательские установки, методологические принципы.

Так, А. Якупов пишет, что музыкальный язык создает «основную специфическую форму коммуникации – **кодovou**» (1995, с. 18; выделение мое. – О.Ю.). Рассматривая музыкальную коммуникацию, автор отмечает ее структурный уровень, на котором «мы имеем дело в основном с музыкальными кодами» (Якупов А., 1995, с. 25). Как уже говорилось, код предстает частью и необходимым условием организации любого вида коммуникации, в частности, музыкальной. К тому же сама формулировка – кодовая коммуникация – требует оговорки, поскольку изначально предполагает существование некоей «некодовой» коммуникации, что в принципе невозможно. И, конечно же, музыкальные коды не ограничиваются только лишь структурным уровнем музыкальной коммуникации, охватывающим, по А. Якупову, «все связи внутри самого музыкаль-

ного искусства» (1995, с. 25). Они функционируют в широком информационном пространстве, во взаимодействии музыкального искусства с социальным, культурным контекстом.

Разрабатывая основные положения музыкальной семиотики, В. Медушевский пишет, что, присутствующие в музыкальной науке категории музыкальный язык и музыкальная речь близки в семиотике понятиям, с одной стороны, код, знаковая система, с другой – сообщение, текст, знаковый предмет, коммуникат (Медушевский В., 1976, с. 13). Обозначая семиотику как науку о «функционировании знаковых или кодовых систем», ученый тем самым трактует понятия «код» и «знак» как синонимы (Медушевский В., 1976, с. 4).

В отличие от В. Медушевского М. Арановский обнаруживает близость терминов «код» и «язык», отмечая, что «любой язык, в том числе и музыкальный, является **кодирующей системой**» (Арановский М., 1974, с. 92; выделение мое. – О.Ю.). Однако трактовка «кода» в качестве синонима понятию «язык» является не совсем корректной. Код и язык не могут быть полностью тождественными явлениями, так как, во-первых, информация кода присутствует и в коммуникации на неязыковой основе. Таковы, например, «сообщения», идущие от первой сигнальной системы и составляющие, так называемые, перцептуальные коды. Во-вторых, код – это не язык, а средство языка, дающее возможность правильно ориентироваться в художественном содержании, оптимально осуществлять коммуникацию. При

этом не имеет значения, на каком языке происходит общение. Важна особая смысловая надстройка, которую можно выделить из системы языка и пользоваться ею в целях адекватного толкования сообщения.

Возвращаясь к рассуждениям М. Арановского, укажем, что изучая структуру музыкального текста, автор пишет о необходимости «приоткрыть некоторые весьма существенные стороны музыкального мышления и **способы кодирования специфической информации**» (Арановский М., 1998, с. 64; выделение мое. – О.Ю.). Он пишет об универсальности межтекстовых взаимодействий, и даже кодифицированности, а также упоминает, что они осуществляются как на уровне информационного обмена, так и способов кодировки. Однако какие именно способы кодирования музыкальной информации имеет в виду М. Арановский, не совсем ясно.

При этом следует отметить весьма ценные мысли автора в связи с исследованием музыкального языка. Они могут стать полезными для изучения явления музыкального кода. Так, М. Арановский заявляет, что предназначенный для передачи особой информации музыкальный язык в то же время является системой, порождающей тексты музыкальных сообщений. И в нем заложена не только система возможностей, но и запретов, нормативов, накладывающих определенное ограничение на передаваемую информацию. В процессе исторической эволюции музыкального языка ученый важную роль отводит связям и стереотипам как основополагающим механизмам в его образовании и функционировании (Арановский М., 1974).

Автором настоящей работы обнаружены три источника, в которых музыкальному коду уделяется специальное внимание. Одно из них – исследование итальянского философа и искусствоведа У. Эко «Отсутствующая структура». Обозначая свой труд как «Введение в семиологию», ученый излагает общие проблемы семиотики, привлекая материалы из области архитектуры, кино, живописи, музыки, рекламы и пр.

Четвертая глава из раздела «Семиотики» посвящена музыкальным кодам. Автор определяет их как «скрытые правила», связанные с различными специфическими системами, к которым он относит гармонию, контрапункт, лады, нотопись и многообразные «стилистические коннотации», которые указывают, например, на эпоху, культуру (Эко У., 2004). Ученый очерчивает следующие направления для изучения музыкальных кодов: 1) «формализованные семиотики», к которым относятся способы нотации, явления в области музыкальной синтагматики, гармония, контрапункт, различные музыкальные грамматики (шкалы, лады); 2) «коннотативные системы», например, семантика жанра, этос старинных ладов; 3) «денотативные системы», однозначно трактующие музыкальные знаки (например, военные музыкальные сигналы); 4) «стилистические коннотации», указывающие, на стиль эпохи, исполнительскую манеру. Исходя из предложенных исследователем направлений для изучения кода в музыке, можно отметить, что У. Эко мыслит явление музыкального кода весьма широко. Код для него своего рода универ-

сальная категория, охватывающая как материально-звуковую, так и идеально-смысловую стороны музыкального целого.

В исследовании Н. Гуляницкой «Методы науки о музыке» (2009) особое место занимают проблемы музыкальной семиологии. Автор подчеркивает важность изучения вопросов, связанных с музыкальным стилем, структурой музыкального текста, интертекстуальными взаимодействиями, а также рассмотрением культурных и музыкальных кодов. В параграфе «Музыкальные коды» производится классификация возможных уровней «кодификации» в музыке. По мнению Н. Гуляницкой, они могут быть выделены: 1) «на основе структурной логики», связанной с определенной техникой синтаксической организации музыкального произведения (монофония, полифония и гармония, отражающие соответственно уровни соотношения отдельных тонов, интервалов, аккордов); 2) «на основе функциональных связей элементов, вступающих в определенные отношения и имеющих семантическую ориентацию» (например, средневековые модусы, классические мажор и минор и т.п.) (2009, с. 96). Кроме того, автор рассматривает в качестве музыкальных кодов буквенно-звуковые комплексы – монограммы. Так, в параграфе «О семиотике монограмм» отмечаются их особые коммуникативные свойства, связанные с высокой информативностью, смысловой концентрированностью.

В статье Л. Саввиной «Звукоорганизация музыки XX века: Семиотические проблемы исследования» (2008) вопросы музыкального кода тесно связаны с проблемой звуко-

высотности. Автор анализирует два типа звуковысотных кодов: рациональные и эмоциональные. Для первых указывается важность предкомпозиционного этапа работы с материалом, изначальная заданность, вплоть до математизации (серийная музыка); во-вторых, подчеркивается изменчивость, спонтанность (сонорная музыка).

В результате музыкально-семиотического анализа Л. Саввина заявляет, что в музыке XX столетия «в каждом произведении высотные параметры сочиняются заново, а следовательно, устанавливается собственный код, определяющий характер связи всех элементов целого» (2008, с. 115). При этом она обнаруживает следующие закономерности: «чем выше и жестче регламентация структуры кода, тем менее отчетлива и однозначна его информация. И наоборот: относительная свобода структуры кода способствует более отчетливо выраженному информационному сообщению» (Саввина Л., 2008, с. 117).

В музыке XX в. автор выделяет следующие системы музыкального «кодирования»: 1) основанные на соблюдении нормативов (серийная техника); 2) возникающие вследствие нарушения установленных правил (неоклассицизм, постсерийность); 3) ориентированные на создание новых кодов (сонорика, алеаторика). Кроме того, в работе музыкальные коды анализируются в приложении к различным типам артикуляции. С этой точки зрения автор подчеркивает четыре типа кодов: 1) «коды, не обладающие членением» (музыкальные направления, связанные с реконструкцией музыки прошлого, например, нео-

классицизм); 2) «коды, раскладываемые только на фигуры» (пуантилизм, сонористика); 3) «коды, разложимые только на знаки, но не фигуры» (темы-монограммы); 4) «коды с подвижной артикуляцией» (серийная техника).

В трудах Н. Гуляницкой и Л. Саввиной обнаруживаются различного рода классификации кодов, уровни «кодификации» в музыке, при этом отсутствует теоретическое осмысление самого понятия музыкальный «код». По прочтении данных работ возникает представление, что код распространяется на самые различные уровни организации музыкального текста вплоть до его элементов – монограмм. Кроме того, в работе Л. Саввиной присутствует прямой перенос теоретических разработок по проблеме кода из структурной лингвистики в музыкальное искусство.

Итак, исходя из анализа вышеприведенной литературы, отметим, что проблема музыкального кода – это весьма актуальная и неисследованная область музыкознания, причем она приобрела актуальность именно на современной стадии развития музыкального искусства и науки. И это совсем не случайно. Известно, что ранее, до XX столетия, композиторы создавали музыкальные произведения в контексте объединяющего их классического (шире классико-романтического) стиля, который являлся общезначимым, заранее известным всем участникам коммуникации – композитору, исполнителю, слушателю. Будучи широко распространенным как в социокультурной сфере (от профессионалов до любителей музыки), так и географическом пространстве

(прежде всего, страны Западной Европы, Россия), он становился единым, универсальным «кодом», доступным для массовой аудитории.

Однако ситуация в музыкальной коммуникации XX столетия весьма изменилась. Музыкальное сочинение, бывшее ранее средством «общения», в коммуникативном отношении зачастую несостоятельно. Стремление многих композиторов к инновациям, высокой степени индивидуализации творческой деятельности приводит нередко к тому, что в процессе коммуникации обнаруживается потеря кода, а отсюда возникает разрыв между той информацией, которая заложена в сочинении автором, и тем сообщением, которое извлекает из нее слушатель (Юферова О., 2016). Таково положение дел в современном искусстве, «бросившем вызов коммуникации и оказавшемся на грани некоммуникабельности» (Эко У., 2004, с. 174).

Отметим, что внедрение в музыковедение термина «код» весьма перспективно, данное понятие обладает весомым научным потенциалом. Например, в сравнении с таким термином, как музыкальный «язык», код имеет ряд преимуществ. Во-первых, он не ограничивает исследователя рамками определенных периодов развития музыкального искусства; во-вторых, в нем отсутствует ориентир на вербальный язык как на эталон для изучения коммуникации вообще.

И наконец, в-третьих, код переводит исследование проблемы музыкального знака в иную плоскость,

когда поиск означаемых смещается из области объектно-субъектных связей в сферу интерсубъективных отношений. Таким образом, вместо «означаемого вообще» код устанавливает «означаемое для конкретного коммуниканта (или группы коммуникантов)». В данной ситуации центральным является вопрос не что есть означаемое и означающее, а как они связываются между собой. Отметим, что по Ч. Пирсу, знак «адресуется кому-то, то есть создает в уме этого человека эквивалентный знак, или, возможно, более развитый знак», который исследователь называет интерпретантом первого знака (2000, с. 48). Таким образом, код как бы выступает своеобразным интерпретантом, т.е. связующим звеном между знаком и его объектом, способствуя тем самым выявлению объективного смысла, заложенного в знаке.

Думается, что изучение феномена музыкального кода будет способствовать более глубокому постижению коммуникативных процессов в музыкальном искусстве. Будучи важнейшим звеном коммуникативной деятельности, код дает возможность разрешения ряда проблем, актуальных для данной области знания. К ним относятся, например, вопросы адекватного восприятия и понимания музыкального произведения, соотношения нормативной, общезначимой и специализированной информации в музыкальных текстах, взаимосвязи смысла и значения в процессе их порождения и функционирования.

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкально-

REFERENCES

Aranovskii, M. (1974), "Thinking, language, semantics", *Problemy muzykal'nogo myshleniya*

- го мышления: Сб. науч. тр. М., 1974. С. 90–128.
- Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Сов. композитор, 1998. 344 с.
- Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «За» и «против». 1975. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> (дата обращения: 20.12.2014).
- Бонфельд М.Ш. Музыка как речь и как мышление (опыт системного исследования музыкального искусства): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1993. 40 с.
- Горбатов Д.Б. О вреде метафор в научных текстах // Трибуна оппонента. 2013. № 2. С. 187–190.
- Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке: Исследование. М.: Музыка, 2009. 255 с.
- Зенкин К.В. Музыкальный смысл как энергия // Академические тетради. 2009. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/zenkin.html> (дата обращения: 20.12.2020).
- Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. науч. тр. М., 1967. С. 93–104.
- Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. 2-е изд. М., 1991. 376 с.
- Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
- Орлов Г. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки: Сб. науч. тр. 2-е изд. М., 1973. С. 434–479.
- Пирс Ч. Начала прагматизма / пер. с англ. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина. СПб.: Алетейя, 2000. Т. 1. 318 с.
- Полозов С.П. Понятие информации и информационный подход в исследованиях М.Г. Арановского // Горизонты музыковедения. 2012. № 1. С. 6–11.
- Саввина Л.В. Звукоорганизация музыки XX века: Семиотические проблемы исследования // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 114–121.
- Холопова В.Н. Музыкальное содержание: Зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34–41.
- Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.
- Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. 2004. URL: http://belpaese2000.narod.ru/Teca/Nove/eco_struttura.htm (дата обращения: 18.12.2014).
- [The problems of musical thinking], Moscow, pp. 90–128. (in Russ.)
- Aranovskii, M.G. (1998), *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical text. Structure and properties], Sovetskii kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)
- Bart, R. (1975), “The fundamentals of semiology”, *Strukturalizm: “za” i “protiv”* [Structuralism: “Aye” and “Against”], Available at: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> (Accessed 20 December 2014). (in Russ.)
- Bonfel'd, M.Sh. (1993), *Muzyka kak rech' i kak myshlenie (opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva)* [Music as speech and as thinking (experience of a systematic study of musical art)], Extended abstract of D. Sc. thesis, Moscow, 40 p. (in Russ.)
- Eko, U. (2004), *Otsutstvujushhaja struktura: Vvedenie v semiologiju* [A missing structure: An introduction to semiology], Available at: http://belpaese2000.narod.ru/Teca/Nove/eco_struttura.htm (Accessed 18 December 2014). (in Russ.)
- Gorbatov, D.B. (2013), “About the dangers of metaphors in a scientific texts”, *Tribuna opponenta* [Opponent's tribune], no. 2, pp. 187–190. (in Russ.)
- Gulyanitskaya, N.S. (2009), *Metody nauki o muzyke: Issledovanie* [The scientific methods about music: Research], Muzyka, Moscow, 255 p. (in Russ.)
- Kholopova, V.N. (2001), “The musical content: the call of culture – science – pedagogy”, *Muzykal'naya akademiya* [Academy of music], no. 2, pp. 34–41. (in Russ.)
- Kon, Yu. (1967), “To the question about the concept of «musical language»”, *Ot Lyulli do nashikh dnei* [From Lully to the present day], Moscow, pp. 93–104. (in Russ.)
- Mazel', L.A. (1991), *Voprosy analiza muzyki* [The issues of music analysis], 2 ed., Moscow, 376 p. (In Russ.)
- Medushevskii, V.V. (1976), *O zakonornostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki* [About the patterns and tools of artistic influence of music], Muzyka, Moscow, 254 p. (in Russ.)
- Orlov, G. (1973), “The semantics of music”, *Problemy muzykal'noi nauki* [The problems of music science], 2 ed., Moscow, pp. 434–479. (in Russ.)
- Pirs, Ch. (2000), *Nachala pragmatizma* [The beginning of pragmatism], translated by V.V. Kiryushchenko, M.V. Kolopotin, vol. 1, Aleteya, Saint Petersburg, 318 p. (in Russ.)

Юферова О.А. Феномен кода в музыкальной коммуникации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 37/2. С. 113–121.

Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 48 с.

Polozov, S.P. (2012), “The concept of information and informational approach in the researches of M.G. Aranovsky”, *Gorizonty muzykoznanija* [Horizons of musicology], no. 1, pp. 6–11. (in Russ.)

Savvina, L.V. (2008), “The sound organization of 20th century music: semiotic problems of research”, *Muzykal'naya akademiya* [Academy of music], no. 2, pp. 114–121. (in Russ.)

Shaimukhametova, L.N. (1999), *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noi temy* [The migrating intonation formula and semantic context of a musical theme], Gos. in-t iskusstvovedeniya, Moscow, 317 p. (in Russ.)

Yakupov, A.N. (1995), *Muzykal'naya kommunikatsiya* [The musical communication], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 48 p. (in Russ.)

Yuferova, O.A. (2016), “The phenomenon of code at the musical communication”, *Vestnik kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 37/2, pp. 113–121. (in Russ.)

Zenkin, K.V. (2009), “The musical meaning as energy”, *Akademicheskie tetradi* [Academic notebooks], Available at: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/zenkin.html> (Accessed 20 December 2020). (in Russ.)

Сведения об авторе

Юферова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: olya2113@yandex.ru

Author information

Olga A. Yuferova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: olya2113@yandex.ru

Поступила в редакцию 13.02.2021

После доработки 13.05.2021

Принята к публикации 14.05.2021

Received 13.02.2021

Revised 13.05.2021

Accepted for publication 14.05.2021