

Вербализация музыки как межсемиотический перевод

Е. Е. Бразговская

ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация: Статья посвящена проблемам семиотики музыки: музыка как семиотическая система (язык), вербализация музыки как её перевод. В качестве переводов музыки рассматриваются различные виды её литературно-художественных интерпретаций. На примере двух опытов вербального описания Вальса *cis-moll* Фредерика Шопена выявляются причины, в силу которых адекватность межсемиотического перевода носит исключительно вероятностный характер.

Ключевые слова: Межсемиотический перевод, семиотика музыки, семантика музыки, трансмутация знаков, вероятностная интерпретация.

УДК: 81.42.

Контактная информация: Пермь, ул. Сибирская, 24. ПГГПУ, филологический факультет, кафедра общего языкознания. Тел. +7-919-4440772. E-mail: elen_braz@rambler.ru.

<...> некая семиотическая система может сказать и меньше, и больше, чем другая семиотическая система, но не скажешь, что обе они способны выражать те же самые вещи.

Умберто Эко

Исходные положения

Интерсемиотический (или межсемиотический) перевод Р. Якобсон определяет «алхимическим» термином *трансмутация* знаков [Jakobson, 2000, p. 113-118]. Действительно, перевод между языками различной семиотической природы (вербальными и невербальными языками культуры) – это «белое пятно» современной семиотики. В вопросах, касающихся механизмов перекодирования или преобразования музыкального текста в вербальный, семиотика

всё ещё чувствует себя не слишком уверенно¹. Основная причина – это невозможность создать (по крайней мере на сегодняшний день) достаточно непротиворечивое описание музыки как семиотической системы, как языка. Традиционные алгоритмы семиотического анализа, используемые для описания вербального языка, жестовых коммуникаций или, например, вещного пространства культуры (одежда, жилище, еда), ритуальных практик оказываются здесь недостаточными. Обозначу проблемные вопросы, вокруг которых будут строиться рассуждения. Можно ли рассматривать музыку в качестве языка? Если да, то в чём её отличия от вербального языка, на который она «переводится» в интерпретации? И какова степень адекватности такого перевода?

Исходные положения статьи – это аксиомы Ю. М. Лотмана о переводе как «генераторе информации»: перевод есть основной механизм семиосферы, её «двигатель», запускающий процессы текстопорождения (создания текстов / их интерпретации). Любой акт мышления – уже перевод. Ввиду семиотической асимметричности языков семиосферы, культура (семиосфера) существует как пространство многоуровневого перевода [Лотман, 2010, с. 254, 268].

Никакой язык (или текст) культуры не может существовать в «законсервированном» виде, не объясняясь через другие языки (тексты). Семиотическая сущность интерпретации любого текста культуры – это перевод знака в знак или, в идеале, *кореферентное* преобразование, когда исходный и конечный знаки стремятся отобразить один и тот же референт в ходе внутриязыкового, межъязыкового или межсемиотического истолкования. То же касается и языков культуры, которые, следуя закону семиозиса, взаимно переводятся. Поэтому восприятие музыки обязательно должно быть опосредовано каким-то иным языком. Но каким? Прежде всего, вербальным. Это объясняется рядом причин. Вербальный язык – первый и поистине *материнский* язык² человечества, позволивший человеку стать человеком. В системе всех возможных языков он занимает центральное положение, обладая самыми широкими возможностями отображения мира. По отношению к вербальному языку искусств, формальные и искусственные языки являются вторичными знаковыми системами, во многом возникшими по его образу и подобию. Таким образом, процесс восприятия музыкального текста теснейшим образом связан с его вербализацией, то есть переводом.

Однако утверждение о переводимости музыки поддерживается далеко не всеми. Для искусствоведов, чаще всего, музыка принципиально не переводима. Из уст лингвистов также можно услышать, что музыка и вербальный

¹ Междисциплинарные исследования, посвященные вопросам взаимодействия между вербальным языком и музыкой начаты, например, в рамках International Association for Word and Music Studies (WMA) (URL: <http://wordmusicstudies.org/>); Word and Music Studies at Edinburgh (URL: <http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/graduate-school/our-degrees/word-music-studies/about-word-music-studies>). См. также работы Э. Тарасты [Tarasti, 2001; 2002].

² В западной лингвистике термин «материнский язык» употребляется в более конкретном значении: первый язык конкретного человека, язык, который осваивается первым с момента рождения.

язык – различные семиотические системы, перевод между которыми не возможен даже при определённом сходстве их морфологических и синтаксических структур [Benveniste, 1986; Minahan, 1992]. Однако семиотик непременно скажет, что пространство вербальных интерпретаций – это ключ к пониманию музыки. С семиотической точки зрения слово есть инструмент *актуализации* музыки. На первый взгляд кажется, что это не так, поскольку восприятие музыки связано с интерпретацией *слуховых* (невербальных) сигналов, и музыка (графический текст, записанный композитором) актуализируется исполнителем в звуковой материи. Однако музыкальная материя (знаконоситель) рождает образный и эмоциональный отклик, то есть в коммуникации между музыкой и слушателем становится знаком, замещающим систему образов и чувств. А в нашем сознании образы живут в «одежде» слов. Так происходит трансформационное преобразование звукового носителя в вербальный, или переход музыки в слово: отзвучавшая музыка раскрывает свои значения в описании. На следующем витке актуализаций это могут быть интерпретации и в иных невербальных системах – рисунке, танце, даже в композиции запахов [Tarasti, 2002, p. 20]. Точно так же, через вербализацию, происходит и восприятие картины (визуального изображения). А если допустить невозможность словесного перевыражения музыки, то придётся сделать следующий шаг: признать, что язык музыки существует вне границ понимания и изучения. В свою очередь, из этого автоматически следовало бы, что в культуре такого языка просто нет.

Далее возникает вопрос о том, какие же основания обеспечивают возможность вербальных интерпретаций (переводов) музыки. Здесь мы сразу же сталкиваемся с необходимостью найти общее в очень разных, на первый взгляд, семиотических системах – музыке и вербальном языке. Без нахождения инвариантов как перевод, так и сопоставление языка-источника (*semiotics source*) и языка-перевода (*target*) окажутся невозможными. Трудность же определения инвариантов связана, прежде всего, с отсутствием в музыке дискретных (отграниченных от контекста) знаковых образований – музыкальных единиц, которые, подобно словам, обладали бы устойчивым ядром значений, уточняющихся в контекстах употреблений [Арановский, 1974, с. 100-101]. На сегодняшний день не совсем ясно, насколько методы исследования дискретных знаков могут быть перенесены на «непрерывные» тексты (музыку, живопись) [Иванов, 2010, с. 35].

Насколько музыка «лингвистична», то есть удовлетворяет требованиям языковой системы? Подобно языку, музыка живёт только в исполнении, в «речи». Но одновременно она существует и в сознании музыканта в виде определённого кода. Как и язык, музыка организована во времени, имеет акустический канал передачи информации. Несомненно, звучащая музыка есть пространство *знаков*, где законосители: а) воспринимаются нашим слуховым аппаратом; б) замещают нечто, лежащее за пределами системы знаков; в) используют для этого определённый способ отображения (индексально-иконический, символический); г) передают посредством такого замещения прагматические установки «говорящего» (композитора и исполнителя). В случае, когда музыка записана на бумаге (существует как нотный текст), мы сталкиваемся с семиотической ситуацией *знак знака*. Ноты, или графемы, воспри-

нимаемые визуально, становятся знаками, референтом которых выступают звуки.

Музыка – это *система* разноуровневых знаков, в которой очень условно, но всё-таки можно увидеть аналогию с вербальным языком. Высотная организация звуков (звукоряд) – это, своего рода, фонетика. Интервалы, аккорды, гармонические последовательности выполняют функцию грамматики. Музыкальный текст развивается линейно, из мотивов складывается мелодия, и это мало чем отличается от синтаксической организации словесного высказывания. Музыкальный текст, как и вербальный, имеет композиционную структуру, строящуюся по законам нарратива. Композитор, как и поэт, обладает индивидуальным почерком-стилем.

Пока этих положений будет достаточно, чтобы говорить о музыке как, несомненно, семиотической системе, или языке. Но какие значения передаёт этот язык? Обладает ли музыка семантикой, и на каком языке мы актуализируем смысл музыкального текста? Ответы на вопрос о семантике музыки (её значениях и смыслах) можно объединить в два, казалось бы, непересекающихся множества.

Первое. Музыка – это язык, у которого есть синтаксис как последовательность знаков, но при этом нет семантики отдельных знаков, и потому он попадает в группу систем с неозначивающими единицами [Бенвенист, 1974, с. 80, 82]. Музыкальные тексты лишены значения. Парадоксально, но это мнение американского дирижёра Леонарда Бернштейна, который видел свою миссию в *популяризаторстве* классической музыки для молодёжи: «Смешно рассуждать о смысле музыки. <...>. Возьмём маленький Прелюд Шопена. <...>. Это красивая музыка. Но о чём в ней речь? Ни о чём. <...> приятно слушать. А почему приятно слушать? Не знаю. Это просто свойство человеческой натуры – любить слушать музыку. Заметьте: тут нет ничего общего со словами. <...> Музыка представляет собой сочетание звуков, объединённых согласно определённой плану» [Бернштейн, 1991, с. 68-69].

Второе. Музыка артикулирует звуки, которые больше, нежели просто звуки. За ними, несомненно, стоит *нечто* семиотическое, то есть «человеческое», осмысленное [Barthes, 1967, p. 10; Tarasti, 2002, p. 4]. Я не случайно подчеркнула: осмысленное, однако *нечто*. Ввиду особенностей референтов языка музыки (а музыка отображает «движение» в самом широком смысле: движения тел, эмоциональных состояний и др.) семантика музыкального текста неопределённа. Так, музыка *символизирует* ментальные процессы, универсальные представления о мироздании. Например, в оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и «Рождественской оратории» И. С. Баха (BWV 248) репрезентируются идеи о сотворении мира из первобытного хаоса, рождении Спасителя. В собственно классической музыке (венские классики) выражена чистая форма, сущность, но нет следа «никакой сцены, никакого объекта, никакого факта», «никакого буквального содержания» [Лангер, 2000, с. 187]. Казалось бы, в музыке романтизма могут *иконически* отображаться человеческие эмоции, звуки природы, характер движения физических тел. Однако точнее говорить о том, что музыка только создаёт условия для узнавания эмоций, побуждает слушателя испытывать или вспоминать прежде пережитые чувства. Причём это не конкретные ощущения конкретного композитора / исполнителя

/ слушателя, а ощущения и эмоции как таковые, подобные универсалиям философии. Именно эту особенность музыки имел в виду С. Малларме, когда говорил, что поэзия может учиться у музыки «обозначать, не называя» (*ability to signify without naming*) [Prieto, 2002, 8]. Именно об этой способности музыки пишет Я. Ивашкевич: «Знаешь ли ты, как восходит луна в ноябре, как пахнут ноябрём сливы, как ветер своим дыханием прикасается к ветвям, оставившим свои листья земле? Как можно это знать, как можно это выразить? Но разве не об этом фортепианный концерт Шумана в исполнении Артура Рубинштейна?» [Iwaszkiewicz, 1977, p. 270].

В итоге музыка есть «незавершённый символ, значимая форма без общепринятого значения» [Лангер, 2000, с. 198, 214]. Как чистая экзистенция, музыка должна изучаться в рамках *экзистенциальной семиотики (existential semiotics)* [Tarasti, p. 2001]¹.

Кажется, что положения представленных множеств исключают друг друга. На самом деле в них утверждается практически одно и то же. В языке музыки нет дискретных знаков, подобных словам вербального языка. Однако знаком является сам музыкальный текст, замещающий некоторую систему представлений. Сложность в том, что это замещение не происходит согласно определённой конвенции. Поэтому понимание музыки столь вероятно, а интерпретация текстов в большей степени, нежели в вербальном языке, зависит от контекста восприятия, текста памяти слушателя, его языковой (музыкальной) и общекультурологической компетенции [Lidov, 2005, p. 4]. Отсюда и рождается парадокс: музыка актуализирует пространство своих значений в слове, однако ни одно вербальное описание не в силах стать идеальным иконическим знаком для музыкального текста. В этом смысле музыка освобождается от слова (*music had «liberated» itself from words*), оставаясь за границами интерпретаций [Neubauer, 1986, p. 31].

Литературные интерпретации музыки

Когда литература выбирает музыку в качестве референта отображения², возникают семиотически усложнённые для восприятия метатексты (тексты о музыке). Формально текст о музыке пишется как вербальный, однако предполагается, что идеальный, по У. Эко, читатель, воспринимает не только вербальный знаконоситель («перевод»), но и «слышит» замещённый им референт (музыкальный текст). В свою очередь, степень «доступности» референта определяется семиотическим способом его отображения в литературном тексте.

¹ Помимо работ, включённых в список литературы, вопрос о семантике музыки подробно рассматривается в следующих исследованиях: *Martinez J.* (1996). *Icons in Music: A Peircean Rationale*. *Semiotica* 110 (1/2), 57-86; *Hatten R.* (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana Univ. Press; *Approaches to Meaning in Music* (2006) / Eds. B. Almen, E. Pearsall. Bloomington: Indiana Univ. Press.

² Предметом анализа выбраны только литературные интерпретации музыкальных текстов. Тексты, относящиеся к области музыковедения (искусствоведения), выносятся здесь за скобки.

В семиотическом пространстве, где искусство слова говорит об искусстве звукового отображения мира, можно выделить (с определённой степенью условности) несколько групп музыкальных метатекстов:

- литературные тексты, общим атрибутом которых является «музыкальность речи»;
- тексты, в которых осуществляется опыт воспроизведения формально-композиционных и гармонических структур музыки;
- тексты, в которых получают вербальную актуализацию эмоции, рождающиеся под воздействием музыки;
- наконец, тексты, возникающие как иконические дескрипции своих музыкальных референтов. Чаще всего это репрезентация композиционной структуры музыкального текста, отображение пространственной конфигурации мелодического рисунка и др.

Основанием для выделения выбраны референты отображения и семиотические способы их замещения¹.

Представлю эти группы последовательно, делая акцент, на последней, поскольку именно здесь происходит собственно межсемиотический перевод музыки на вербальный язык (её содержания, характера звучания, композиции и др.).

Говоря о так называемой *словесной музыке (musica literaria)*, имеют в виду, прежде всего, самодостаточность звуковой стороны поэзии или прозы: музыкальность речи, её звуковую орнаментацию. Референтом словесной музыки выступает не столько музыка как таковая, сколько сфера трансмузыкального: «музыка сфер». Вербальный язык наравне с музыкой становится инструментом, позволяющим «воспроизводить» звучание космоса (*musica mundana*) [Махов, 2005]. Речь жаждет «вернуться в музыку» как в свою исходную стихию, стать музыкой, пребывать в ещё не расчленённом звуковом континууме. Об этом у О. Мандельштама [1990, с. 45]:

Она ещё не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь («Silentium»).

Отсюда и внутренняя форма терминов *интонация, интонировать*: быть *in-tono*, пребывать в звуке, входить в тон, настраиваться на звучание. Одним из непеременимых условий для создания эффекта музыкальности является отказ от эксплицитной логики литературного текста, результатом чего становится, на-

¹ В работе польского музыковеда К. Горского основания для выделения групп музыкальных метатекстов, как мне представляется, менее отчётливы: он выделяет *объективные* метатексты, *субъективные* и тексты, *отражающие эмоции* интерпретатора, возникающие под влиянием музыки. – *Górski K. Muzyka w opisie literackim // Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr. Lublin, 1984. S. 227-245.*

пример, «музыкальная зыбкость» и «текучесть» стиха у символистов [Гинзбург, 1997, с. 305, 341].

Литературный текст может не только гармонично, в музыкальном смысле, звучать (быть музыкальным), но и *воспроизводить формально-композиционные и гармонические структуры* музыки. Правда, речь не идёт о сохранении «переводе» формальных признаков конкретного музыкального текста. Скорее, это вид межсемиотических интертекстуальных взаимодействий в пространстве семиосферы, когда в вербальной практике текстопорождения в качестве жанрового, композиционного и других образцов используются приёмы музыкальной композиции. Идея контрапункта как диалога голосов оживает, например, в полифонических романах Ф. Достоевского, «Контрапункте» О. Хаксли, «Фуге смерти» П. Целана. В «Жизнеописаниях Гайдна, Моцарта и Метастазео» Стендаль, используя метафору *беседа*, объясняет, что такое квартет: «Одна умная женщина говорила, что когда она слушает квартеты Гайдна, ей кажется, будто она присутствует при беседе четырёх приятных людей. Она находила, что первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который всё время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого собеседника, причём такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля <...>, склонен соглашаться с мнениями остальных участников, чем высказывать собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе. <...> У этой дамы можно подметить тайную склонность к виолончели, которой она, по-видимому, отдаёт предпочтение перед всеми другими инструментами» [Стендаль, 1959, с. 36-37].

Текст Стендаля обращён не к конкретному квартету Й. Гайдна, а к стилистическим особенностям гайдновских квартетов в целом. Уже это обстоятельство не позволяет сделать заключение о высокой степени адекватности межсемиотического перевода. Референтом текста перевода выбраны некоторые сущностные характеристики квартета как жанра камерной музыки. Прежде всего это метафорическое отображение участников музицирования – звуковысотного и тембрового диапазона четырёх музыкальных инструментов (первой и второй скрипок, виолончели и альты). Стендаль отмечает, что использование этих возможностей позволяет Гайдну создавать музыкальное сочинение в форме «беседы» между всеми персонажами. Также вербальный текст воспроизводит отдельные приёмы композиторской техники. Например, за метафорическим образом «давая ему (разговору) то или иное направление» в музыке Гайдна стоят изменения мелодического рисунка и гармонические модуляции в другую тональность. За характеристикой партии второй скрипки («склонен соглашаться с мнениями остальных участников, чем высказывать собственные мысли») в музыкальной партитуре угадываются зеркальный синтаксис фразы, повторение-канон в той же или другой тональности. Подобным образом, в виде беседы между двумя, тремя и более персонажами, воспроизво-

дящими и развивающими одну и ту же тему, Д. Хофштадтер объясняет «технологии» создания баховских фуг и инвенций, арий с вариациями, канонов и ричеркаров [Хофштадтер, 2001].

Основным референтом стихотворного текста Я. Ивашкевича «Дерево скомпоновано» [Iwaszkiewicz, 1977, p. 397] также становятся тембровые и звуковысотные характеристики различных музыкальных инструментов, позволяющие польскому композитору В. Лютославскому создавать эффект растущего, наподобие дерева, звукового пространства:

Дерево скомпоновано,
Как симфония Лютославского,
Из отдельных ветвей.
Это ветка флейт,
А это ветка альтов,
И корни теряются в глубине,
Прячась в земле,
Как приглушённые контрабасы <...>

И вновь, в вербальном тексте воспроизводятся не столько формальные признаки конкретной (одной из четырёх) симфонии Лютославского, сколько характерный для его техники композиторский приём.

В ряде текстов литовского поэта Э. Межелайтиса сделана попытка актуализировать в слове семантику тональности – одного из важнейших аспектов музыки. Так, presupпозицией для восприятия стихотворения «Ми-бемоль минор с паузами»

Снег. Падаёт. За стёклами.
Трубка. В потёмках. Дымная.
Меня. Ничто. Тёплое.
Не коснётся. Покроюсь. Инеем. <...> [Межелайтис, 1977, 437]

может служить фрагмент трактата Кристиана Ф. Шубарта «Идеи к музыкальной эстетике» (1806): «Ми-бемоль минор. Ощущения тревожного глубочайшего душевного томления, надвигающегося отчаяния, чернейшей тоски, мрачного настроения. Всякий страх, всякая тревога содрогающегося сердца дышат в этом ужасном ми-бемоль миноре. Если бы духи могли говорить, они говорили бы в этом тоне» (цит. по: [Махов, 2005, с. 18]).

И наоборот. Высказывание «Вчера я был в Сегесте, где ты завершил свою повесть совершенным по красоте гармоническим аккордом (скорее всего, в До-диез мажоре?)» [Iwaszkiewicz, 1974, p. 69] не рассматривается как вербализация музыкального текста, но для его восприятия необходимо представление о символическом значении соответствующей тональности. До-диез мажор – не часто используемая композиторами тональность, имеющая семь диэзов в клю-

че, энгармонически равная ре-бемоль мажору. В книге о Бахе Ивашкевич актуализирует семантику этой тональности в следующем образе: «Фуга и прелюдия *Cis-dur* – это какой-то рассеянный и приглушённый зелёными листьями свет. В прелюдии колышутся лучи солнца и гудят пчёлы» [Iwaszkiewicz, 1985, p. 89].

Описание образной сферы музыки (вернее, *чувств, эмоций*, которые вызывает в слушателе композиция) – это также пространство, где литература вновь повествует не столько о музыке, сколько в внутреннем мире человека. Отсюда и обозначение: музыка души (*musica humana*). Истинным референтом отображения здесь становится не сам музыкальный текст, а состояние сознания того, кто слушает музыку. В автобиографической повести «Сады» («Ogrody») Я. Ивашкевич вспоминает о римском концерте уже очень пожилого Артура Рубинштейна: «Он играл фортепианный концерт Брамса *d-moll*¹. Что было в этой великой музыке? Какое-то невысказанное самоотречение, молитвенная сосредоточенность, покой и закат солнца. И ещё в ней была память о нашем знакомстве с Рубинштейном после его киевского концерта 1912 года, летние дни, цветы в вазах, и то, что я был молод, и Рубинштейн был молод. И именно об этом он помнил в минуту такого самоотречения» [Iwaszkiewicz, 1974, p. 41].

И об этом же концерте в «Путешествиях в Италию»: «Рубинштейн, уже очень старый, играл ре-минорный концерт Брамса. Играл, будто не было публики, в сосредоточенности, погружаясь в себя... Речь даже не о том, как он играл. Я заплакал, когда он вышел на эстраду и сидел во время длинного оркестрового вступления. В выражении его лица я увидел всю нашу прежнюю жизнь. Что-то стояло перед его глазами, когда он играл медленную часть, *adagio*. Но что? Молодость? Варшава, степи Тимошовки, воспоминания о былой любви, которая развеялась, стала сном, вздохом. Звук был завуалирован воспоминаниями. Отречение от всего и одновременно согласие, примирение со всем, принятие смерти – всё это было так проникновенно, что слёзы вновь навернулись на мои глаза. Играя, он, словно в лотерее, выбирал воспоминания, глубоко спрятанные и дремлющие под поверхностью звучания, и это было истинной сущностью Артура и музыки Брамса.

Warte nur, balde

Ruhest du auch...

Подожди немного,

Отдохнёшь и ты...» [Iwaszkiewicz, 2008, p. 111-113].

Являются ли актуализированные образы и состояния сущностью самого музыкального текста? Нет. Ивашкевич признаёт: «Может, это не слишком хорошо, что я столь литературно понимаю музыку. Может, это только мне так

¹ Послушать Концерт для фортепиано с оркестром № 1 ре-минор И. Брамса в исполнении А. Рубинштейна можно на сайте classic-online.ru/performer/122?p=3&performer_id=122

казалось, а на самом деле это были “пассажи, аккорды, модуляции”. Действительно, так и было. Но именно здесь тайна музыки, что в эти “пассажи, аккорды, модуляции” можно столько вложить. И можно посредством них говорить со слушателями» [Ibid., p. 112].

Интересно, что литературное (то есть актуализированное в образах) прочтение музыки свойственно не только писателям, но также музыкантам-исполнителям и слушателям. Это один из наиболее распространённых способов восприятия данного языка культуры. В качестве примера – визуализация музыкальных образов С. Рихтером: «Нужно дождаться гробовой тишины и играть, словно ты продолжаешь эту тишину. Чтобы никто не заметил, что тишина кончилась» (о музыкальном моменте *As-dur* Ф. Шуберта); «Услышать хор пилигримов в хорале. Ничего “освободительного”, революционного – в фуге. Я, перед тем как играть Франка, долго держу в руках холодный крест» (о прелюдии, хорале и фуге С. Франка)¹.

До этого момента рассматривались примеры, где литературный текст не является в полном смысле переводом конкретного музыкального сочинения. Скорее, это были попытки вербализации отдельных аспектов музыки: интерпретация-объяснение инвариантных черт музыкальных жанров; актуализация символических значений, которые в истории музыки стали связываться с квинтовым кругом тональностей, или визуализация в образах эмоций слушателя.

Теперь об опытах и собственно *межсемиотического перевода музыки на вербальный язык*, где основным референтом отображения литературы становится непосредственно музыкальный текст. Такой перевод предполагает, что в ходе трансформационных преобразований музыкального текста в вербальный будет достигнут их многомерный изоморфизм [Хофштадтер, 2001, с. 49]. Прежде всего, это сохранение «информации», которая транслируется композиционной формой текста, мелодическим рисунком, гармоническими структурами. Немаловажно, что описание музыки должно и звучать музыкально, то есть стать ещё и *musica literaria*. Для отображения семантики музыки писатель использует иконические (метафорические) образы, которые, как законоситель, соотносятся не только непосредственно с мелодическим рисунком и гармоническими структурами музыки, но и становятся знаками эмоций слушателя-переводчика. Таким образом, в межсемиотическом переводе могут быть представлены черты всех вариантов вербализации музыки. Дальнейший анализ покажет, от каких факторов зависит степень вероятности и неопределённости таких преобразований.

Рассмотрим два опыта вербального отображения вальса *cis-moll* (до-диез минор) Фредерика Шопена. Один принадлежит перу польского поэта и прозаика Ярослава Ивашкевича, другой – отечественному музыковеду Изабелле Хитрик. Поскольку процесс перевода требует знания двух языков (языков оригинала и перевода), то для «чистоты» заключений о степени изоморфизма между музыкальным текстом и его вербальным отображением: а) следует быть уверенным в языковой компетенции переводчика; б) по возможности сопос-

¹ См.: *Борисов Ю.* По направлению к Рихтеру: 1979-1983. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Borisov/22.php>

тавлять оригинал с несколькими вариантами переводов. Поэтому несколько слов о «переводчиках» музыки Шопена.

Ивашкевич свободно владел обоими языками культуры – музыки и литературы. Он получил профессиональное музыкальное образование, совмещая учёбу в Киевской консерватории по классу фортепиано (1912-1918) с достаточно активной исполнительской, музыковедческой и композиторской практикой¹. Однако в какой-то момент Ивашкевич оказался перед выбором: стать профессиональным музыкантом или поэтом. И возможно, что выбор в пользу литературного творчества был сделан «случайно», под влиянием неосторожного замечания Кароля Шимановского² о его сочинениях: «Подумай, разве не так обстоит дело, что ты просто хочешь высказаться, а то, что хочешь высказаться именно в музыке, просто ошибка. Не лучше бы было, если бы ты всерьёз взялся за перо?» [Iwaszkiewicz, 1986, p. 35].

И всё же важно, что именно музыкальный опыт стал у будущего поэта первым этапом сочинительской (художественной) практики как таковой. Всю дальнейшую жизнь музыка оставалась для Ивашкевича столь же значимым и «естественным» языком, как и художественное слово. Музыка подпитывала его жизнь («Вальс Брамса *As-dur* – лейтмотив моей жизни» [Iwaszkiewicz, 1977, p. 148]) и часто становилась референтом его вербальных текстов. Речь не только о том, что Ивашкевич – автор многих музыковедческих статей и трёх монографических работ о композиторах. Помимо указанных сочинений о Шимановском и Шопене, это ещё и книга о Бахе [Iwaszkiewicz, 1985]. Музыка – это тема и персонаж многих художественных текстов Ивашкевича. Отмечу здесь его цикл «Музыкальные рассказы» или последнее сочинение – поэтический сборник «Музыка вечером» [Iwaszkiewicz, 1980].

Изабелла Хитрик – музыковед, преподаватель, автор повести для детей «Секрет маэстро Сольми» (в соавторстве с А. Кудрявицким) и монографии «Лирический дневник Шопена: Книга для музыкантов и любителей музыки». Особенность её исследовательского метода (что крайне важно для межсемиотического перевода) – «симбиоз музыковедения и филологии» [Скворцов, 2001].

Начнём с того, что просто поставим рядом «оригинал» (для этого придётся прослушать вальс *cis-moll* Шопена³) и два его вербальных «перевода»:

«Одно из самых интимных музыкальных признаний Шопена – Вальс до-диез минор (opus 64, № 2). После каждой его части – первой и третьей, укрывающих нас безнадежной печалью, и средней части со спокойной широкой мелодией (*Des-dur*) – приходит быстрый ниспадающий рефрен, который гово-

¹ Ярослав Ивашкевич – автор двух сонат для фортепиано, поэмы для двух фортепиано, цикла песен на слова Р. Киплинга и других сочинений.

² Кароль Шимановский – известный польский композитор, родственник и друг Ярослава Ивашкевича. Ему Ивашкевич посвятил монографию «*Spotkania z Szumanowskim*» [Iwaszkiewicz, 1986].

³ Послушать Вальс *cis-moll* Фредерика Шопена в исполнении Артура Рубинштейна можно на сайте *classic-online*: http://classic-online.ru/ru/production/44575?p=3&production_id=44575

рит: “Грустно ведь, правда? А мне всё равно, а мне всё равно, пусть будет, что будет...” И этот взмах руки замирает где-то там, вверху; и снова рефрен, всё более быстрый, всё более механичный, без слов пианиссимо повторяющий “мне всё равно...”. А ведь ясно, что не всё равно, и правдой оказывается пронзительная печаль вальса, его совсем не танцевальный, вновь и вновь возвращающийся рефрен-ритурнель» [Iwaszkiewicz, 1976, p. 177-178].

«<...> си-минорный вальс Шопена был мне известен давно. Он воспринимался как лирическая пьеса, полная нежной грусти, как, впрочем, и многие другие сочинения этого композитора. Но как-то раз при исполнении этого вальса в концерте меня поразила безысходность, сквозившая в его музыке. Мелодия все время кружилась, повторялась вокруг одного и того же звука, потом вдруг всплескивала ввысь, как бы стараясь вырваться, но неизменно и безнадежно снова никла. Создавалось впечатление, что одна и та же мысль, как наваждение, преследует автора и все его попытки уйти от этого состояния ни к чему не приводят; чей-то милый, но недоступный образ все время стоит перед его глазами. ...основное зерно содержания всего вальса: стремление ввысь, к идеалу, и невозможность его достижения» [Хитрик, 2001] ¹.

Можно ли определить эти опыты восприятия музыки как её переводы? Или это в большей степени трансмутация, перерождение в иную сущность, которая всё же сохраняет связь с исходной субстанцией? Обе интерпретации сходным образом определяют семантику текста-источника: безнадежная пронзительная печаль. Вернее, так слушатели-интерпретаторы актуализируют свою эмоциональную реакцию на шопеновский вальс. Интересно, что тождественно представлено и «доказательство» того, что такая реакция обладает высокой степенью истинности. В обоих вариантах устанавливается изоморфизм между «жестом музыки» (звуковысотным и ритмическим рисунком мелодии) ² и жестом руки: повторение одной и той же ниспадающей фигуры подобно взмаху руки, замирающему в верхней точке. Именно этот мелодический рисунок создаёт ощущение безысходности: «мне всё равно, пусть будет, что будет» (Ивашкевич), «стремление ввысь, к идеалу, и невозможность его достижения» (Хитрик). Желая снять все возможные сомнения в объективности своей интерпретации, Я. Ивашкевич идёт чуть дальше – цитирует шопеновский оригинал, включает в описание музыки соответствующий фрагмент нотного текста:

¹ URL: http://chopindiary.narod.ru/1_21.html

² См.: Hatten R. S. Toward a characterization of gesture in music: An introduction to the issues. URL: <http://semioticon.com/sio/courses/musical-gesture/introduction/>



Графическая линия нотного текста, которую читатель без музыкального образования воспринимает только визуально, как двумерный рисунок, позволяет «увидеть» действительное присутствие в музыке значений, актуализированных в слове. В каждом такте одна и та же фигура, раз за разом, спускается на ступень ниже («быстрый ниспадающий рефрен»). А потом звуковая линия, подобно движению руки, поднимается вверх и останавливается там. У Шопена это обозначено паузой, а в интерпретации Ивашкевича «взмах руки *замирает* где-то там, вверху».

Наблюдаемое соответствие между звучащей музыкой (нотным текстом) и вербальным описанием подталкивает сделать вывод, что вербальная репрезентация становится иконическим знаком оригинала. Однако вывод этот поспешен.

Вербализация музыки как семиотическое приключение с вероятностным исходом

Ни один опыт перевыражения музыки не может быть признан полностью адекватным. За музыкальным текстом и его вербальным переводом, как за различными закононосителями, стоят похожие, но всё-таки разные референты. Иными словами, они не являются кореферентными знаками, то есть не соответствуют такому идеальному положению дел, когда текст музыки передаёт, например, движение эмоций, состояние сознания композитора, а вербальный текст, репрезентируя музыкальный, в итоге отображает всё тот же референт.

Конечно, положение о некорреферентности оригинала и перевода является аксиомой для любого акта перевыражения (межъязыкового, внутриязыкового). Но в случае межсемиотических преобразований «расстояние» между оригиналом и его трансформацией очень значительно. «Различие в материи – основополагающая проблема для всякой семиотической теории», поскольку разные семиотические системы выражают разные вещи [Эко, 2006, с. 385], обладают

различными возможностями и порогом отображения. Приведу лишь основные причины.

В языке музыки нет дискретных знаков, которые, подобно словам в вербальном языке, обладали бы устойчивым ядром значений. Поэтому вербализация музыки больше похожа на перевод-аннотацию – процесс, в котором нет последовательного отображения исходного текста в знаках другого языка, а только «семантическое сжатие» источника. Описывая «транслируемые» музыкой состояния сознания, язык располагает знаками лишь для их *номинации*: например, словами *печаль*, *безнадёжность*. Однако сами референты (музыкальная материя и выражаемая ею семантика) не поддаются детальному иконическому отображению, вырываясь из-под власти слов.

«Перевод» музыки позволяет актуализировать лишь определённое число аспектов исходного текста. Например, в собственно музыковедческом описании индексально указывается тональность, звуковысотность, форма и семантика композиции, особенности исполнения и др., тогда как литературно-художественное отображение музыки, как у Ивашкевича, становится, своего рода, эпифанией её скрытых символических смыслов. Инструментом актуализации смыслового пространства музыки становятся иконические образы-метафоры. Поэтому вербализации музыки можно рассматривать и как форму экфрасиса, хотя традиционно за этим термином стоят вербализации визуальных текстов – живописи и пластических искусств [Cluver, 1997].

В вальсе Шопена, несомненно, артикулированы печаль и грусть. Вернее сказать, эта музыка создаёт условия, позволяющие слушателю узнать и вновь пережить эти состояния, обращаясь к *собственной* памяти. Поэтому определение характера и степени интенсивности состояний сознания, возникающих под воздействием музыки, может варьироваться от интерпретатора к интерпретатору. Описать семантику музыки можно только вероятностно. Например, Ивашкевич в «Дневниках 1911-1955» вспоминает эмоциональные ассоциации с другим вальсом Шопена: «Только что прозвучал Вальс ля-минор Шопена, который часто играла мама. Настроение этого вальса – погодный день, грусть, запах и звук опавших листьев под ногами» [Iwaszkiewicz, 2010, p. 522].

Любая вербальная интерпретация сужает смысл музыкального текста. С. Лангер отмечает, что описание музыки не может быть в полном смысле слова описанием музыки. В процессе вербализации не столько происходит воспроизведение музыки на другом языке культуры, сколько свершается опыт её постижения, а такой перевод может быть только до некоторой степени адекватным [2000, с. 235]. Однако интересен вопрос, чем же всё-таки обеспечивается хотя бы «некоторая степень адекватности». Например, почему обе интерпретации шопеновского вальса оказались настолько близкими? В акте восприятия вальса *cis-moll* слушатель обнаруживает соответствие между мелодическим «рисунком» музыки (вальсовое кружение, скольжение вниз одной и той же фигуры, возвращающийся ритурнель) и эмоциональными, когнитивными состояниями, ставшими частью его собственной текстовой памяти. И чем отчётливее актуализированы «жесты музыки», тем однозначнее становится их «перевод». Наоборот, в том случае, когда музыкальная форма достаточно аморфна, размыта (или когда слушатель без профессионального музыкального образования просто её не воспринимает), она не позволяет перевести

себя в отчётливый иконический образ, и тогда описание *музыки* полностью трансформируется в описание состояния сознания интерпретатора. Примером может служить интерпретация одного из последних квартетов Бетховена в романе О. Хаксли «Контрапункт»: «Эта музыка доказывает существование массы вещей – Бога, души, добра, – неопровержимо доказывает. <...> Медленно, медленно развёртывалась мелодия. Это была бесстрастная музыка, прозрачная и чистая, как тропическое море, как горное озеро. Водная гладь над водной гладью, покой, проходящий над покоем, – совершенная гармония бесчисленных необъятных равнин и зеркально гладких огромных озёр, контрапункт безоблачных ясностей. Всюду прозрачность и свет, ни тумана, ни тусклого сумрака» [Хаксли, 2000, с. 405-407]. Отсюда уже цитировавшееся восклицание Ивашкевича: «Как можно это (то, что музыка значит) знать, как можно это выразить?».

В итоге вербальные описания музыки – это, несомненно, способ её актуализации и понимания, возможность заглянуть в сущность («inside») музыкального текста. Но при этом любая вербализация – семиотическое приключение, исход которого носит *вероятностный* характер. Текст о музыке не становится в полном смысле окном в мир музыки. По крайней мере стекло в этом окне непрозрачно.

Литература

- Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления / Сост. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 90-128.
- Бенвенист Э.* Семиология языка // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 69-89.
- Бернстайн Л.* Концерты для молодёжи. Л.: Сов. композитор, 1991.
- Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997.
- Иванов Вяч. Вс.* Границы семиотики: вопросы к предварительному обсуждению // Современная семиотика и гуманитарные науки. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 31-51.
- Лангер С.* Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000.
- Лотман Ю. С.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010.
- Мандельштам О.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990.
- Махов А. Е.* Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005.
- Межелайтис Э.* Собр. соч. М.: Худож. Лит., 1977. Т. 1: Стихотворения.
- Скворцов М.* Четырнадцать вальсов и одна жизнь. Ex Libris // Независимая газета. 2001. 25 мая.
- Стендаль.* Письма о прославленном композиторе Гайдне // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 8. С. 5-160.
- Хаксли О.* Контрапункт // Хаксли О. Избранное / Пер. с англ. И. Романовича. М.: Радуга, 2000.
- Хитрик И.* Лирический дневник Шопена. Книга для музыкантов и любителей музыки. М.: Париж; Нью-Йорк: Изд-во «Третья волна», 2001.

- Хофштадтер Д.* Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: ИД «Бахрах-М», 2001.
- Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Пер. с итал. А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006.
- Barthes R.* Elements of Semiology / Trans. A. Lavers, C. Smith. N. Y.: Hill and Wang, 1967.
- Benveniste É.* The Semiology of Language // Semiotics: An Introductory Reader / Ed. by R. E. Innis. L.: Hutchinson, 1986. P. 228-246.
- Cluver C.* The Musikgedicht. Notes on an Ekphrastic Genre // Word and Music Studies Defining the Field: Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz. 1997. Vol. 352. P. 187-203.
- Iwaszkiewicz J.* Sny. Ogrody. Sérénité. Warszawa: Czytelnik, 1974.
- Iwaszkiewicz J.* Chopin. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976.
- Iwaszkiewicz J.* Wiersze. Warszawa: Czytelnik, 1977. T. 2.
- Iwaszkiewicz J.* Opowiadania muzyczne. Warszawa: Czytelnik, 1971.
- Iwaszkiewicz J.* Muzyka wieczorem. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- Iwaszkiewicz J.* Jan Sebastian Bach. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1985.
- Iwaszkiewicz J.* Spotkania z Szymanowskim. Krakow, PWM, 1986. Wyd. 4.
- Iwaszkiewicz J.* Podróże do Włoch. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Iwaszkiewicz J.* Dzienniki 1911–1955. T. I. Warszawa: Czytelnik, 2010.
- Jakobson R.* On linguist aspects of translation // The translation studies reader / Ed. by L. Venuti. L.; N. Y.: Routledge, 2000. P. 113–118.
- Lidov D.* Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2005.
- Minahan J. A.* Word like a bell: John Keats, music and the romantic poet. Kent, OH: Kent State Univ. Press, 1992.
- Neubauer J.* The Emancipation of Music from Language: Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven, CT: Yale UP, 1986.
- Prieto E.* Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative. Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press, 2002.
- Tarasti E.* Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. N. Y.: Mouton de Gruyter, 2002.
- Tarasti E.* Existential Semiotics. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2001.

Article metadata

Title: Verbalization of music as semiotic transmutation.

Author: E.E. Brazgovskaya.

Author's e-mail: elen_braz@rambler.ru.

Author's affiliation: Perm State Humanitarian Pedagogical University.

Abstract: This article discusses the semiotics of music: music as a language (semiotic system), verbal descriptions of music (literary and artistic interpretations) as its translation. We analyzed two experiments of verbal interpretation of Frederic Chopin's Waltz cis-moll and defined reasons having a consequence that a translation of music is always probabilistic.

Keywords: semiotic transmutation, semiotics of music, semantics of music, probabilistic interpretation.

Reference literature (in transliteration):

Aranovskiy M.G Thinking, language, semantics // Problems of musical thinking. M.: Music, 1974. P. 90-128.

Bernstein L. Concerts for youth. Leningrad: Soviet composer, 1991.

Borisov U. Towards Richter: 1979-1983. URL:

<http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Borisov/22.php>

Ginsburg L. About the lyrics. M.: Intrada, 1997.

Ianov V.Vs. The boundaries of semiotics: a preliminary discussion questions // Contemporary semiotics and the humanities. Moscow: Languages of Slavic Cultures, 2010. Pp. 31-51.

Langer S. Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. M.: The Republic, 2000.

Lotman Y.S. Semiosphere. St. Petersburg.: Arts-SPb, 2010.

Mandelstam O. Poems. Translations. Essays. Article. Tbilisi: Merani, 1990.

Machov A.E. MUSICA LITERARIA: Idea of verbal music in European poetics. M.: Intrada, 2005.

Mezhelaytis E. Collected Works. Vol. I. Poems. M.: Fiction, 1977.

Skvortsov F. Fourteen Waltzes and one life. Ex Libris / Nezavisimaya Gazeta, May 25, 2001.

Stendhal. Letters about the famous composer Haydn // Stendhal. Works in 15 volumes. Volume VIII. Pp. 5-160.

Huxley O. Counterpoint // A. Huxley Favorites. Moscow: Raduga, 2000.

Hitrik I. Lyrical diary by Chopin. Book for musicians and music lovers. Moscow-Paris-New York: Third Wave, 2001. URL: http://chopindiary.narod.ru/1_21.html

Hofstadter D. Godel, Escher, Bach: this endless garland. Samara: New Publishing House "Bachrach-M", 2001.

Eco U. Say almost the same things. Experiments on translation. St. Petersburg.: Symposium, 2006.

Barthes R. Elements of Semiology / trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1967.

Benveniste É. The Semiology of Language // Semiotics: An Introductory Reader / ed. Robert E. Innis. London: Hutchinson, 1986. P. 69-89; 228-246.

Cluver C. The Musikgedicht. Notes on an Ekphrastic Genre // Word and Music Studies Defining the Field: Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997. – (352) 187-203

Górski K. Muzyka w opisie literackim // Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka - teatr. Lublin, 1984. S. 227-245.

Hatten R.S. Toward a characterization of gesture in music: An introduction to the issues. URL: <http://semioticon.com/sio/courses/musical-gesture/introduction/>

Iwaszkiewicz J. Sny. Ogrody. Sérénité . Warszawa: Czytelnik, 1974.

Iwaszkiewicz J. Chopin. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976.

Iwaszkiewicz J. Wiersze. Tom II. Warszawa: Czytelnik, 1977.

Iwaszkiewicz J. Opowiadania muzyczne. Warszawa: Czytelnik, 1971.

Iwaszkiewicz J. Muzyka wieczorem. Warszawa: Czytelnik, 1980.

- Iwaszkiewicz J. Jan Sebastian Bach. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1985.
- Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Krakow, PWM, 1986. Wyd. 4.
- Iwaszkiewicz J. Podróże do Włoch. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911–1955. T. I. Warszawa: Czytelnik, 2010.
- Jakobson R. On linguist aspects of translation // The translation studies reader / ed L. Venuti. London & New York: Routledge, 2000. P. 113–118.
- Lidov D. Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Minahan J. A. Word like a bell: John Keats, music and the romantic poet. Kent, OH: Kent State University Press, 1992.
- Neubauer J. The Emancipation of Music from Language: Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven, CT: Yale UP, 1986.
- Prieto E. Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002.
- Tarasti E. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. New York: Mouton de Gruyter, 2002.
- Tarasti E. Existential Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.