

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Теоретико-композиторски и диригентски факултет

Катедра „Теория на музиката“

КРИСТИАН ПАВЛОВ ВАСИЛЕВ

Фак. № 2760

Методологически ориентири в музикалната семиотика на Ееро Тарasti

(дипломна работа за придобиване
на образователно-квалификационна степен “магистър”)

Научен ръководител: проф. д-р Иля Йончев

Наименование на научната специалност: „Музикознание”

София

2019

Съдържание

I. Увод	4
II. Теза	5
III. Семиотични основи на музикалната семиотика на Тараста	7
III.1. Музиката като знакова система.....	7
III.1.1. Семиотични основания	7
III.1.2. Спецификите на музиката: общи проблеми.....	46
III.2. Музиката (и музикалната семиотика) като дискурс.....	49
III.2.1. Семиотичният дискурс при Греймас	51
III.2.2. Постструктуралистският дискурс при Дерида и Фуко	52
III.2.3. Музиката и музикалната семиотика като дискурс	63
III.2.4. Дискурсът при Тараста	78
III.2.5. Текст и интертекстуалност в музикалния дискурс.....	83
III.2.6. Дискурсът в Новата музикология и Деветата симфония на МакКлери 87	
IV. Наративната музикална семиотика на Тараста	93
IV.1. Наративната граматика на Греймас	94
IV.1.1. Структурата на наратива.....	97
IV.1.2. Семиотичният квадрат	99
IV.2. Психоаналитичната структура на текста при Кръстева	103
IV.2.1. Семиотичното	105
IV.2.2. Тетичната фаза.....	106
IV.2.3. Символичното.....	108
IV.2.4. Генотекст и фенотекст	110
IV.2.5. Текстът между семиотичното и символичното	112
IV.2.6. Ролята на музиката при Кръстева	114
IV.3. Теорията на Тараста за музикалния наратив.....	116
IV.3.1. Мит и музика: митичният наратив в музиката	116

IV.3.2. Музикален наратив като екзистенциален наратив.....	133
IV.3.3. Музикалните субекти (актьори).....	134
IV.3.4. Музикалните модалности	142
IV.4. Отвъд наратива и психоанализата: трансцендирането на Moi и Soi	154
V. Заключение	159
VI. Библиография	160

I. Увод

Ееро Тарасте е един от най-значимите музикални семиотици на 20 и 21 век. Той спомага за утвърждаването на музикалната семиотика като научна дисциплина в световен мащаб. Трудът му се разпростира над няколко десетилетия, в течение на които някои негови идеи устояват, други се променят, а трети с времето преминават на заден план. В едно обаче Тарасте остава единен през всеки етап на своето развитие: в намерението музикалната семиотика да се издигне до нивото на научна дисциплина на равни начала с музикологията, ако не и като нещо повече; във всеки случай като дисциплина, на която музиката може да бъде поверена. Методологическите основания на музикалната семиотика на Тарасте оформят предпоставките на едно научно поле, от което всички аспекти на музиката – музикално-аналитични, исторически, когнитивни, социо-културни и пр. – могат да бъдат изучавани. Така наново, и в друг ключ от този на музикологията, се поставя въпросът за същността на музиката и адекватните методологически средства за нейното изучаване.

Мултидисциплинарният характер на музикалната семиотика на Тарасте се свързва с отговорността дисциплината да си проправи път сред традиционното дисциплинарно разпределение на науките за музиката. Структуралната семиотика – направлението, в което работи Греймас – предлага на Тарасте една методологическа основа, която на теория може да се приложи, по един или друг начин, към всички научни сфери, които имат музиката за свой предмет. Оттук произлиза и първата основна методологическа предпоставка на Тарасте – музиката е знакова система. Едва като знакова система измежду други такива системи музиката може да бъде семиотично изследвана. Приемайки музиката за знакова система, музикалният семиотик използва методологическия арсенал на структурализма и, разбира се, на всички дисциплини, които използват този арсенал – семиотиката, лингвистиката, когнитивната наука, антропологията, социологията и пр. Освен като знакова система, Тарасте схваща музиката и като дискурс, изхождайки както от лингвистичната, така и от постструктуралистката употреба на понятието. Тези две трактовки на музиката в техния семиотичен, музикално-семиотичен и философски хоризонт задават основните методологически ориентири в музикалната семиотика на Тарасте. В настоящето изследване методологическите ориентири в семиотиката на Тарасте се разглеждат в три перспективи: тяхната употреба у Тарасте, техния семиотичен, философски,

психоаналитичен или друг произход, както и техния специфично музикално-семиотичен контекст (употреба от други музикални семиотици).

Мултидисциплинарните основания на музикалната семиотика на Тараста не позволяват лесно да се проведе едно методологическо сравнение между семиотиката и музикологията като дисциплини, занимаващи се с музиката. Едва след като се разкрият методологическите ориентири на една музикално-семиотична система, могат да се търсят пътища към един сравнителен метаанализ на музикалната семиотика с традиционната музикология. По тази причина в настоящата дипломна работа не се предприема такова сравнение, а се очертават единствено методологическите условия, които правят възможна музикалната семиотика на Тараста. Понятийният апарат и музикално-аналитичните методи на Тараста не се разглеждат в критичен план от позицията на традиционната музикология, а единствено от позицията на музикалната семиотика като научно поле със собствена динамика. Разбира се, на базата на настоящето изследване би могло евентуално да се изгради един критически апарат, с който от музикологична позиция да се направи строг методологически анализ на музикалната семиотика. Това обаче остава извън границите на това изследване, защото тук се прави методологически анализ на музикалната семиотика на Тараста от позицията на семиотиката, но остава перспектива за бъдещи изследвания в областта.

II. Теза

В ранната си наративна семиотика Тараста поставя въпроса за естеството на музиката като научен обект по отношение на дискурса за музиката. В по-късните си трудове той разработва екзистенциалната семиотика на музиката, за да анализира музикалното произведение като екзистенциален наратив. В късните си трудове Тараста търси начин за преодоляването на противоречията в основата на екзистенциалния наратив на музиката чрез идеята за „трансцендиране“ на конститутивни за човека определения. Но тези усилия на Тараста поставят на преден план въпроса за тяхното единство, защото те са възможни едва от различни методологически позиции. Дипломната работа се насочва към методологическия анализ на динамиката, която позволява в развитието на възгледите на Тараста да има приемственост и единство. Накратко казано, музикалната семиотика на Тараста изхожда от семиотични и философски методологически ориентири. В семиотичен план теорията на Тараста почива на една смесица от понятия и идеи, свързани с европейския структурализъм –

Сосюр, Греймас, Якобсон и Еко – както и със семиотиката на Пърс. В музикално-семиотичен план Тараста влиза в имплицитен и експлицитен диалог с Реймънд Монел, Кофи Агаву, Жан-Жак Натие, Робърт Хетън и Никола Рюве, като изгражда теорията си въз основа на експлицитна позиция по централния за музикалната семиотика въпрос за естеството на музикалното значение. Той употребява идеите за музикален дискурс и дискурс за музиката, свързани както със семиотиката на Греймас и Морис, така и с постструктуралистски автори като Фуко и Дерида. Структурата на музикалния дискурс при Тараста се дефинира въз основа на музикално-семиотичния дебат около кодираните и некодирани аспекти на дискурса. Тук основна роля играят мислители като Агаву, Монел и Хетън, които разработват идеята за музикалния код като конвенционална система на музиката, така и Натие и Рюве, които разглеждат методически условията за систематично изграждане на един дискурс за музиката. В допълнение към това редовен референт за идеите му в музикологичен план са редица музиколози и музикални аналитици, измежду които Хайнрих Шенкер, Ернст Курт, Венсан д'Енди, Борис Асафиев, Карл Далхаус и др. В по-късната теория на Тараста, където се разработва идеята за екзистенциална семиотика на музиката, основна роля изиграват психоаналитичните възгледи на Юлия Кръстева в областта на литературознанието, както и някои методически решения в областта на биосемиотиката като тези на Якоб фон Икскул.

Задачата на дипломната работа да направи методологически анализ, конкретно свързан с различните етапи в творчеството на Тараста и динамиката на идеите му, предполага прочит на три типа източници: самия Тараста, изворите на неговите методологически идеи, както и изследванията върху него. Тъй като такива изследвания са малобройни, задачата на дипломната работа се усложнява, защото първите два типа източници трябва да бъдат четени с изключителна методологическа яснота. В това се съдържа и основната цел на настоящия текст: да оформи една цялостна и обзорна картина на музикалната семиотика на Тараста и нейната вкорененост в хуманитарните полета, послужили за основа на интердисциплинарното развитие на теорията му.

III. Семиотични основи на музикалната семиотика на Тараста

III.1. Музиката като знакова система

III.1.1. Семиотични основания

Основна предпоставка на теорията на Тараста е идеята, че музиката е знакова система¹. Затова преди да се подходи към основните идеи в музикалната семиотика на Тараста, идеята за знакова система трябва да бъде разгледана в нейния семиотичен произход и в нейното парадигмално приложение към музиката. Тази идея е фундаментална за семиотиката. В един свой вариант тя произхожда от бащата на европейската структурална лингвистика, Фердинанд дьо Сосюр, който дефинира езика като „система от знаци“². Друг модел, който се употребява често в музикалната семиотика и в частност от Тараста, е този на американския прагматик Чарлз Пърс.

¹ Tarasti, E. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994, p. 4.

² Saussure, F. de. *Course in General Linguistics*, Columbia University Press, 2011, p. 16. Сосюр, разбира се, има предвид словесния език. Според семиотици като Юрий Лотман и Емил Бенвенист словесният език може да се смята за „първична система за моделиране“ на всяка семиотична система, т.е. като модел за всяка друга знакова система. В този план структурата на езика се пренася върху други семиотични системи, например музиката. (срв. Gramigna, R. *The place of language among sign systems: Juri Lotman and Émile Benveniste*. — *Sign Systems Studies*, 2013, vol. 41, 2-3, doi:10.12697/SSS.2013.41.2-3.10. ; Benveniste, É. *The semiology of language*. — *Semiotica*, 1981, vol. 37, s1, p. 5–24; Lotman, Juri. *Text and cultural polyglotism*. *International Congress Cultural Polyglotism, Tartu, Abstracts*, 1992[2012], p. 9–14.) Греймас и Кортес също отбелязват, че анализът на език служи като прототип за анализа на други семиотични системи, а лингвистиката е модел за семиотиката като наука: „Ние трябва да си спомним също, че естественият език не се дефинира просто като семиотична система (като език), а се разглежда, експлицитно или имплицитно, като модел, според който другите семиотични системи могат трябва да бъдат разбирани.“ (Greimas, A. J., and Courtés, J. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Translated by Larry Crist, Indiana Univ. Press, 1982, p. 84.) Проблемът за образцовия характер на езика е широко обсъждан в семиотиката и решенията са най-различни. Според някои семиотици като Еко езикът не е „основен“ модел за семиотиката, но е „най-силното семиотично средство, което човекът е измислил“ (Eco, U. *A theory of semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 174). Въпросът винаги опира до класификацията на семиотичните системи и на знаците – дали критерият ще бъде структурата на езиковия знак, или не.

III.1.1.1. Структурална семиотика

III.1.1.1.1. Означаващо и означавано

При Сосюр лингвистичният знак³ се разделя на две взаимосвързани части – означаващо („signifiant“) и означавано („signifié“)⁴. Означаващото е акустически образ, например думата „куче“. Другият компонент от знака е концепт („concept“), означаваното, например концепт за куче. Знакът е връзката между тези два компонента. При Йелмслев, който работи в традицията на Сосюр, означаващото се третира като *план на изразяване*, а означаваното – като *план на съдържание*. Планът на изразяване носи фонетична материя, отнася се до звуци и тяхната артикулация; планът на съдържанието носи послание, отнася се до концепти. Двата плана не могат да съществуват независимо един от друг, а само като функции на знака⁵. Според една класическа интерпретация отношението на означаващо и означавано при Сосюр е *арбитрарно* или произволно – на едно означавано (концептът „куче“) могат да съответстват много означаващи („dog“, „Hund“, „chien“ и пр.). Това тепърва трябва да се разгледа в светлината на постмодерната семиотика⁶.

³ Йелмслев забелязва, че тази употреба на понятието „знак“ се различава съществено от ежедневната употреба на думата. (Hjelmslev, L. Prolegomena to a Theory of Language. University of Wisconsin Press, 1969, p. 47) Според класическия и разпространен възглед знакът е знак *за* нещо друго, извън самия себе си. Някои пътни знаци са знаци *за* определени населени места, часовниковите стрелки са знаци *за* един определен час и минута. В дефиницията на Сосюр обаче знакът е *съвкупността* от означаващото (стрелките на часовника) и означаваното (часа).

⁴ Saussure, F. de. Op.cit., p. 67. Стандартен превод на понятието *signifié* на български е думата „означаемо“. Но думата *signifié* на френски език е минало страдателно причастие на глагола *signifier* – „означавам“. На български език страдателното причастие на думата „означавам“ не е „означаемо“, а „означаван“. Следователно, коректният превод на понятието *signifié* би следвало да бъде „означавано“. Тази логика следва преводът на английски език – „signified“ (а не, например, „signifiable“) и на немски език – „Bezeichnetes“. В романските езици формата на думата също се запазва. Българският превод най-вероятно е повлиян (както често се случва) от руския – на руски език понятието е преведено „означаемое“. Аз ще използвам думата „означавано“ с изрични методологически съображения. Думата „означаемо“ не просто не носи правилната граматическа форма на думата *signifié*, но с това внушава на понятието едно значение, което от много семиотични автори и дори цели течения изрично се отхвърля. Понятието „означаемо“ предполага, че това, което бива означено, има някаква вътрешноприсъща, свойствена способност да бъде означавано. Означаемо може да бъде само нещо, което по принцип и по правило подлежи на означаване. С други думи, означаемостта е такова нещо, което и без да бъде актуално и реално означавано, все пак потенциално може да бъде означено. В постмодерната семиотична теория обаче експлицитно се отхвърля възможността едно означавано да съществува без означаващото, както ще видим по пример на Дерида. Нищо не е „означаемо“ по принцип, а всичко, което бива означено, бива означено едва посредством конкретното означаващо и е в неразривна връзка с него. С изчезването на означаващото изчезва и означаваното. С други думи, в постмодерната семиотика, опираща се тъкмо на Сосюр, „означаемо“ няма и не може да има. Има означавано, което съответства на означаващото в знаковата функция.

⁵ Hjelmslev, L. Op.cit, p. 48-49.

⁶ Saussure, F. de. Op.cit., p. 67.

Понятието „знак“, отнесено към музиката в музикално-семиотичен план, не е тъждествено на същото понятие в музикологията. Музикалните знаци или символи в музикологията обхващат „единични“ музикални означения – ноти, паузи, знаци за артикулация, украшения, означения за темпо. В музикалната семиотика обаче знак може да бъде цяла фраза, дори цял музикален дял – първа тема на Соната 21 (“Waldstein”) от Бетховен например може да е знак за героичност; а първа част от Соната 26 (“Les adieux”) – знак за сбогуване.⁷ Причината за това е, че концепцията за знака в музикалната семиотика не произхожда от практиката на нотиране на музика, а се свързва със значението на понятието в традицията на семиотиката.

III.1.1.1.2. Langue u parole

В лингвистиката на Сосюр езикът (*langue*) е системата от *правила* на един език. *Langue* е “едно количество от необходими конвенции, които са приети от социалната цялост, за да позволят употребата на способността за langage [faculté de langage; прев. „способност за език“] при [отделния] индивид...”⁸ Ако езикът е система от правила, то речта (*parole*) е всеки акт на говорене: „С Parole човек обозначава акта на индивида, който упражнява своята способност със средствата на социалната конвенция, която е *Langue*“.⁹ Езикът (като знакова система) и речта са две различни неща. Знаковата система е изцяло абстрактна и съдържа само правилата за употреба на езика. Речта е самата тази употреба, която може да включва всички идиосинক্রазии на говорителя. Устойчивата употреба на определени знаци в речта може да промени правилата на един език.

III.1.1.1.3. Понятието „код“

В структуралистката традиция понятието „код“ измества понятието *langue* или *език* и намира широка употреба в музикалната семиотика. В семиотиката то се въвежда от

⁷ Тук не става въпрос просто за надписа „Lebewohl“, който бележи значението на началния мотив, а за цялата първа част като чисто музикален текст (за това означение в семиотичен план вж. **Karbusicky**, V. Die semantische Spezifität der Musik. — Russian Literature, 1982, vol. 12, no. 4, pp. 401–58.). Подобна интерпретация до известна степен подчинява „чисто“ музикалното на семантичните му препратки. Но в семиотичен план това не се разглежда като пример за програмност, а за музикално означаване – един музикален текст (цялата първа част от сонатата) става означаващо, чрез което се означава означавано: сбогуването.

⁸ Saussure, F. de. Op.cit., p. 9.

⁹ Saussure, F. de. Op.cit., p. 9.

Якобсон¹⁰. Под влияние на теорията на комуникацията Якобсон заменя дихотомията *langue-parole* с дихотомията *код-съобщение*. Един код предварително дефинира отношението между означаващо и означавано, т.е. знака.

Всеки код е исторически обусловен. На фона на историческите филологии, занимаващи се с *диахронично* изследване на езика – т.е. изследване на неговото развитие и произход – Сосюр предлага езикът да се изследва в своята *синхронност*, т.е. като статичен научен обект, с цел да се установят всички негови параметри¹¹. Диахронният анализ се свързва с историческото развитие на езика, с промените, които настъпват с него от само себе си или при среща с други езикови култури. Той е характерен за филологиите. В известен смисъл Сосюр прави пробив, когато въвежда синхронния анализ. Синхронният анализ се занимава със състоянието на езиковия код в един определен исторически момент. Правилата за употреба на един език в компетентността на един идеален негов потребител образуват синхронното му състояние. Лингвистичният анализ, с който се занимава Сосюр, е основан преди всичко на синхронния подход, чието предназначение е да разкрие всички аспекти от един *langue* или код.

В тази традиция на мислене за кода работи ранният структурализъм, например в Пражката и Копенхагенската школа. При по-късни семиотици като Еко това състояние на кода се допуска методологически, без да се предполага неговата реалност. Според Еко кодът е културен феномен, който се конструира посредством едно „комбинационно взаимодействие, една силно недетерминирана игра.“¹² Стабилният код е само методологически необходима абстракция: „кодът не е естествено състояние на Глобалната Семантична Система, нито стабилна структура, стояща под комплекса от връзки и разклонения на всеки семиотичен процес.“¹³ Колкото и да е устойчив във времето, всеки код по конституцията си е преходен, а опитът да бъде отразен в структура може да се приеме единствено като „работна хипотеза“. Кодът е в състояние на непрекъсната промяна.

¹⁰ Вж. **Jakobson, R.** On Language. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1990. За основната теория на комуникацията, повлияла на семиотиката – модела Шанън-Уийвър, вж. **Shannon, C. and Weaver, W.** The Mathematical Theory of Communication. University of Illinois Press, 1963.

¹¹ **Saussure, F.** de. Op.cit., p. 81.

¹² **Eco, U.** Op.cit., p. 126.

¹³ **Eco, U.** Op.cit., p. 126.

В общ план може да се каже, че един *музикален* код съдържа правилата или конвенциите на една музикална система. Част от музикалния код могат да бъдат: правилата за добро гласоводене, за варирането на една тема, за изграждането на една музикална форма.¹⁴ Разбира се, правилата на музикалния код са исторически обусловени. Затова музикално-семиотичните изследвания обикновено са „синхронни“, доколкото се ограничават до конкретен период или дори композитор, като регулативно приемат избраната музикална „вселена“ за цялостна и кохерентна¹⁵. Така например музикалният код на виенския класицизъм се смята за една затворена музикална система, в която играят роля конкретни правила. Тези правила стават основното средство за музикално-семиотичния анализ¹⁶.

Тараста тръгва от една „канонична“ позиция за музикалния код, която впоследствие модифицира за собствените си цели. Всеки знак може да бъде разбран едва чрез код: „Според този каноничен възглед самото условие на семиотиката почива на такива „социални конвенции“, без които един знак не може да съществува. Един знак се явява като код [sic], който е символична система и който е предназначен да предаде информация между изпращач и получател. Нещо повече, всеки акт на комуникация е основан върху една предварително съществуваща „компетентност“, тъй като всяка реч (*parole*) предполага език (*langue*).“¹⁷ Тараста отбелязва, че под влиянието на тази семиотична позиция голяма част от музикалната семиотика традиционно иска „да редуцира един музикален знак до една нормативна, ограничаваща серия от правила, независимо дали генеративна граматика, стилистични норми или различни класове от знаци, дефинирани от общата семиотика“¹⁸. Той не отхвърля тези теоретични модели, но търси начин за отиване отвъд строгите рамки на кода към „уникалността“ на феномените: „Само че напоследък общата семиотика се е задвижила в друга посока, а

¹⁴ Списъкът може да се разшири до факторите на изпълнението: правилно интониране, правилно изпълнение на украшения и пр.

¹⁵ Вж. напр. **Agawu**, V. Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press, 2014.; **Hatten**, R. S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press, 2004.; **Tarasti**, E. *Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin, De Gruyter Mouton, 2012.

¹⁶ Понякога се правят опити за диахронно проследяване на определени части от музикалния код. Вж. напр. **Monelle**, R. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Indiana University Press, 2006. В този случай обаче проблемът за границите на музикалния код се явява много сериозен. В посочената монография Монел изследва проявите на пасторалния топос от древността до късния романтизъм, включвайки не само музикални, но и литературни и художествени произведения на изкуството (с акцент върху музикалните).

¹⁷ **Tarasti**, E. *Signs of Music: a Guide to Musical Semiotics*. Mouton De Gruyter, 2002, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

именно към изследването на уникални, индивидуални феномени. В този случай не е необходимо да се редуцира обектът до кодова система, а може да се представи по по-феноменологичен и херменевтичен начин, така че да се разбере неговата оригиналност.“¹⁹ Тараста се опитва да изработи такава теория в областта на музиката. Както ще видим, неговата теория остава семиотична, но се превръща в екзистенциална семиотика на музиката.

III.1.1.1.4. Синтагми и парадигми

За описанието на един език се въвеждат някои основни понятия. При Сосюр знаците се организират в синтагми и парадигми. *Синтагмата* е подредено съчетание от означаващи, които формират едно значимо цяло.²⁰ Тези означаващи понякога се наричат „верига“. Такива съчетания се формират според синтактични правила и конвенции. Изречението, параграфът или главата от една книга са синтагми от думи. Синтагмата може да съдържа по-малки синтагми. Ако в изречението „Аз се зарадвах“ заменя „зарадвах“ с „пън“, резултатът („Аз се пън“) няма смисъл. Правилата за образуване на синтагма налагат на това място да се постави възвратен глагол (например „пъна се“ като в изречението „аз се пъна да...“). *Парадигмата* е група от означаващи или означавани, намиращи се в една категория по определен критерий.²¹ В даден контекст един член на парадигмата е структурно заменяем с друг; изборът на един изключва избора на друг. В изречението „Аз се зарадвах“ могат да се открият различни парадигми. „Аз“ може да се замени с „той“, „кучето“, „небето“ – членовете на тази парадигма са обединени от свойството, че могат да се зарадват. Но аз мога да заменя и думата „зарадвах“ с „разплаках“, „утеших“, „напих“ – тези думи са обединени от категорията на действията, които „аз“ мога да извърша.

Музиката също може да се мисли в синтагми и парадигми, както показва музикалният семиотик Кофи Агаву: „Например, хармоничната прогресия I–iiб–V–I конституира една музикална синтагма“²². Всеки член на прогресията е представител на един клас от акорди и членовете на един клас могат да се заместват един други. Вместо

¹⁹ Ibid., p. 66.

²⁰ Saussure, F. de, Op. cit, p. 123.

²¹ Ibid., p. 123. Сосюр не въвежда сам понятието „парадигма“, а говори за „асоциативни отношения“. Понятието „парадигма“ се въвежда от Якобсон.

²² В настоящата дипломна работа давам означенията за хармония, музикална форма и др., които съответният автор използва.

ii6 например мога да предпочета IV или ii6/5, като предположението е, че и трите акорда са еквивалентни (в хармонично-функционален смисъл, а вероятно също и в морфологически); следователно, от синтактична гледна точка заместването на един акорд с друг член от неговия клас не променя значението на прогресията. (Не трябва обаче да се подценява въздействието върху ефекта, афекта и „семантичното“ значение, което всяка замяна предизвиква)."²³ Разбира се, този пример е условен и абстрактен от гледна точка на практиката. Наистина от гледна точка на семиотиката всеки акорд от прогресията T-S-D-T може да се разгледа като парадигма, изразяваща се в различни синтагми. Тоническият квинтакорд, тоническият сектакорд и дори сектакордът на шеста степен (тоника на шеста степен) могат да се разгледат като взаимозаменими членове на тоническата парадигма (или клас). Но както отбелязва самият Агаву, в практиката тези замени могат да имат решаващо значение за „ефекта, афекта и „семантичното“ значение“, които конкретният композитор търси. Същият принцип е приложим не само към хармоническия анализ, но и към строежа на една мелодия или към музикалната форма.

Синтагмата се изразява в т.нар. *синтагматична (хоризонтална) ос*: съчетанието на „това-и-това-и-това“ (като в изречението „Аз се зарадвах“), докато парадигмата се изразява в *парадигматична (вертикална) ос*: съчетанието на „това-или-това-или-това“ (напр. заменянето на последната дума на същото изречение с „утеших“ или „напих“). Синтагматичните отношения изразяват възможности за комбинация, а парадигматичните отношения – функционални контрасти. Първите са основани на присъствие, а вторите – на отсъствие: „Синтагматичното отношение е *in praesentia*. То се основава на два или повече термина, които се появяват в една налична серия. Обратно на това, асоциативното [т.е. парадигматично] отношение обединява термини *in absentia* в една потенциална мнемонична серия.“²⁴ Синтагматичните отношения се осъществяват между наличното в една синтагматична серия, а парадигматичните – между един наличен и множество неприсъстващи термини. Така дори това, което не присъства в синтагматичната серия, има парадигматична функция по отношение на нея.

Всяко музикално изказване има синтагматичен и парадигматичен характер. Синтагматичната серия е поредица от звуци или ноти – в зависимост от медиума на

²³ Agawu, V. K. Op.cit., p. 164.

²⁴ Saussure, F. de, Op. cit, p. 123.

означаващото. Всеки елемент от тази серия има определена парадигматична функция. Това лесно може да се опримери. В класическата музика лъжливата каденца, която завършва върху тоника на шеста степен (долна медианта), се асоциира парадигматично с тониката на първа степен. Тониката на първа степен „отсъства“, но тя има същата парадигматична функция, защото би могла да встъпи на мястото на тониката на шеста степен. В този смисъл музикалната граматика предполага много парадигматични серии от възможности, измежду които винаги една се реализира в музикалното изказване. Лъжливата каденца е добър пример, защото съвсем осезаемо се усеща това, което отсъства, но би могло да бъде там – както подсказва и името ѝ.

III.1.1.1.4.1. Парадигматичният анализ в музикалната семиотика

Идеята за музикална парадигма води до създаването на т.нар. *парадигматичен анализ*, разработен от Никола Рюве, разгърнат от Натие, а по-късно приложен и от други музикални семиотици като Агаву и Тараста. Тараста, както ще видим, макар че поддържа този аналитичен метод и използва някои негови средства, все пак се изказва критично за него и го смята за прекалено ограничен. Тази позиция на Тараста е особено важна, защото го помества недвусмислено в рамките на един музикално-семиотичен дебат, който ще разгледаме. Но за да стане ясна позицията на Тараста, би трябвало да се разгледа по-подробно парадигматичният аналитичен метод на Рюве.

Идеята на Рюве е да се изработи метод, който да бъде „машина за откриване на елементарни идентичности“²⁵. Основният критерий, който си избира, е критерият на *повторението*. Според тази експлицитна процедура музиката се раздробява на сегменти, които се повтарят, и на такива, които не се повтарят, като се маркират с определени символи. Сегментацията има различни нива, съответстващи на дължината на сегментите. Има и критерии за *трансформация*, според които се определя дали един сегмент, който не съвпада напълно с друг, не е негов *вариант*.

Какво представлява парадигматичният анализ може да се онагледя с кратък пример. В цитираната статия Рюве прави анализ на няколко произведения, предимно от Средновековието. Едно от тях е немският *Geisslerlied*, „Maria muoter reinû maît“²⁶.

²⁵ **Ruwet**, N. & Everist, M. „Methods of Analysis in Musicology.“ Music Analysis, vol. 6, no. 1/2, 1987, p. 17.

²⁶ Партитура по: **Runge**, P. Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahr 1349 nach der Anzeichnung Hugo's von Reutlingen. Leipzig, Breitkopf und Hirtel, 1900, p. 9-10. На немски език „Geissler“ е друго наименование за флагелантите.

A

Ma - ri - a, Mut - ter rei - ne Maid, er - barm dich ü - ber die

Chri - sten - heit, er - barm dich ü - ber dei - ne Kind, die noch in

A'

die - sem E - lend find. Ma - ri - a, Mut - ter gna - de - voll, du

kannst und magst uns hel - fen wohl, ver - leih uns ei - nen gnäd' - gen

B

Tod und b'hüt' uns da vor al - ler Noth. Er - wirb uns Schuld um

B

dei - nes Kind, des Reich nim - mer kein End' ge - winnt, daß er uns

löß' von al - ler Noth und b'hü - te vor dem jä - hen Tod.

Рюве анализира само мелодията на песента, макар че във варианта, с който разполагам, тя е хармонизирана четиригласно и има допълнителни части (тук не съм ги приложил). Също така в своя анализ Рюве не борава с тактово разграфяване на текста и ползва четвъртини и осмини като основни ритмични стойности, докато в приложението по-горе песента е разписана в половини и четвъртини. Но тъй като на този етап при Рюве пулсацията сама по себе си не е от значение, тази разлика може да се пренебрегне. Примерът на Рюве може да се приеме като опит за приложение на парадигматичния

анализ към монодиен музикален текст.²⁷ Песента се сегментира на три нива, като се откриват повторения и трансформации на различни по дължина сегменти. На най-високото ниво структурата на песента е $A + A' + B + B$, където разликата между A и A' се дължи на ритмична вариация в шести такт от A' и на мелодична вариация в тринадесети такт от A' . На второто ниво на структурата се открояват сегментите, които се повтарят в рамките на по-високите нива. Те са изобразени в графика, в която текстът е раздробен на сегменти, а еквивалентните сегменти се подреждат в колонка, където това е възможно. Графиката се чете от ляво на дясно и от горе на долу.²⁸

²⁷ Подобен опит прави Натие в анализ на „Density 21.5“ от Едгар Варез. (Nattiez, J-J. Varese's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis. — Music Analysis, vol. 1, no. 3, 1982, p. 243.)

²⁸ В моето копие трудно се четат някои по-малки означения, за което предварително се извинявам на читателя. (Ruwet, N. & Everist, M. Op. cit., p. 21.)

METHODS OF ANALYSIS IN MUSICOLOGY

Ex. 1a: *Geisslerlied*

Ex. 1a: *Geisslerlied* musical score. The score consists of four systems of staves. The first system has two staves, with labels 'a' and 'b' above the first staff and 'c' and 'b'' above the second staff. The second system has two staves, with labels 'b' and 'c' above the first staff and 'b' and 'c' above the second staff. The third system has two staves, with labels 'd1' and 'd' above the first staff and 'd1' and 'b' above the second staff. The fourth system has two staves, with labels 'd1' and 'd' above the first staff and 'd1' and 'b' above the second staff. The staves are grouped by brackets on the right side, labeled A, A', B, and B.

Ex. 1b

Ex. 1b musical score. The score consists of four staves. The first staff has a label 'a1' above it. The second staff has a label 'b1' above it. The third staff has a label 'c1' above it. The fourth staff has a label 'a2' above it. The staves are grouped by a bracket on the right side, labeled T^m.

Ex. 1c

Ex. 1c musical score. The score consists of two staves. The first staff has a label 'c1(=d1)' above it. The second staff has a label 'T^m' above it. The staves are grouped by a bracket on the right side, labeled T^m.

Ex. 1d

Ex. 1d musical score. The score consists of four staves. The first staff has a label 'a' above it. The second staff has a label 'b' above it. The third staff has a label 'c' above it. The fourth staff has a label 'd' above it. The staves are grouped by a bracket on the right side, labeled T^m.

Както се вижда, сегментът $A = a + b + c + b'$, където b' е „мелодична трансформация“ на b . Сегментът $A' = a + b + c + b$ (за уточнение: първият сегмент от A' също е a , поради което е поставен в същата колонка). Така разликата между A и A' се свежда до разликата в последния сегмент на второто ниво от структурата. Сегментът $B = d + b'$ и остава същият при повторението си.

На третото ниво на структурата сегментите от второто ниво се раздробяват на по-малки сегменти (символично те се означават с долен индекс). При тази процедура се получават следните резултати: $d = d_1 + d_1$; $c = c_1 + d_1$; $a = a_1 + a_2$; $b = b_1 + b_2$; $b' = b'_{[1]} + b_2$. Както се вижда, сегментите от второто ниво също споделят едни и същи сегменти от третото ниво. Например сегментът d_1 от третото ниво присъства както в сегмента d , така и в сегмента c от второто ниво. Сегментите a_1 , a_2 , b_1 , b_2 , b'_1 , c_1 и d_1 са равни по продължителност. Сегментите a_1 , a_2 , b_1 , b'_1 , c_1 всички са мелодични трансформации на една и съща ритмическа структура (четири четвъртини). В допълнение на това се открива „асиметрия“ между сегментите на всяко ниво: „асиметрия между A (вариант в A' и съдържащ три поединици) и B (невариант при повторение и съдържащ две поединици), асиметрия между a , b , c (съдържащи два различни сегмента) и d (съдържащ два идентични сегмента), една по-фина асиметрия между a (чиито две разделения са само [мелодични трансформации] едно на друго) и b , c (чиито два сегмента се варират едновременно мелодически и ритмически)“²⁹.

Ако се върнем на дадените по-горе примери за синтагми и парадигми в речта, паралелите могат лесно да се прокарат. Дотук Рюве описва синтагматичната редица на музикалния текст и я раздробява на устойчиви сегменти, които се повтарят. Разбира се, Рюве стъпва не само върху теорията на Сосюр за парадигми и синтагми, но и върху идеята за „дискурсивен анализ“ на лингвиста Зелиг Харис. В дискурсивния анализ се анализират изречения и цели текстове. Изреченията (като се започне от простите изречения в сложното) се анализират от гледна точка на дистрибуцията им. Например, ако в един текст се откриват изреченията: „Музикалната изразност разполага с различни средства и композиторът трябва добре да ги владее“ и „Участието в дворцовия живот изисква много социални умения и композиторът трябва добре да ги владее“, изреченията „Музикалната изразност разполага с различни средства“ и „Участието в дворцовия

²⁹ Ibid., p. 22. Тук не съобщавам всички резултати от анализа, защото той ни служи само за пример за процедура на парадигматичен анализ.

живот изисква много социални умения“ са „еквивалентни“ и част от един клас на *еквивалентност*. Откъм теорията на Сосюр може да се каже, че те са част от една и съща парадигма (изразена в отношението „това-или-това-или-това“), защото и двете изречения могат да бъдат употребявани алтернативно пред изречението „[и] композиторът трябва добре да ги владее“. На този принцип се сегментира целият текст. При Харис, когато изреченията в един дискурс се подреждат спрямо еквивалентност, те получават индекс: символичната форма на горните две изречения би била a_1b и a_2b , където a_1 и a_2 са част от един клас на еквивалентност, но различни по съдържание. С това се появява и един допълнителен параметър, отнасящ се до сегментите на дискурса – тяхната *последователност*. Сегментите се класифицират в диаграма, която в хоризонтала показва последователността на частите на изречението, а във вертикала показва последователността на изреченията³⁰.

Изхождайки от Харис, Рюве означава сегментите от музикалния текст със символи, както видяхме. Той взима и формата на диаграмата от Харис, като я модифицира, за да означа ясно повтарящите се сегменти по вертикала и да проследи целия музикален текст по хоризонтала. Това, което при Харис представлява дискурсивен (или още: дистрибуционен) анализ, при Рюве се нарича парадигматичен анализ. Рюве проследява дистрибуцията на сегменти от различни нива на музикалната структура и извежда от това определени заключения за структурата на музикалния текст. Тези заключения обаче не предлагат обаче модел за устойчиви музикални парадигми – и тъкмо това, както ще видим, е една от критиките на Тараста към парадигматичния анализ.

След края на този етап от анализа Рюве извежда една йерархия на тоновете, според която се определят най-важните от тях. Основният критерий за това е позицията, а не количеството им: „Основният избран критерий е този на началната, крайната или средната позиция, която тоновете заемат в различни единици. Началните и финалните позиции се смятат за приоритетни и се приема, че началните и/или финални позиции на единиците на едно по-високо ниво имат повече тежест от същата позиция в единици на едно по-ниско ниво“³¹. Така например fa е първият и последен тон на A , A' и B , както и на a_2 и d_1 ; do е последният тон на a ; la е първият тон на b , последният тон на c , както и

³⁰ Harris, Z. Discourse Analysis. In: Language, Vol. 28, No. 1, 1952, p. 9.

³¹ Ruwet, N. & Everist, M. Op. cit., p. 22-23.

последният тон на a_1 , b_1 , b'_1 , c_1 , d_1 .³² В резултат от тези и други открити закономерности в текста (тук ги спестявам поради липса на място) Рюве открива, че най-високо в йерархията са тоновете от фа мажор с „отклонения към паралелната тоналност на ре минор и някои следи от пентатонизъм“³³. При все това липсват някои от основните белези на фа мажора – водещият тон ми – както и на пентатониката, защото е наличен си-бемол редом с пентатоничните тонове фа-сол-ла-до-ре.

От музикологична гледна точка анализът на Рюве стига до „банален“ резултат: Geisslerlied-ът „Maria muoter reinû maît“ е във фа мажор. Но тъкмо това е целта на Рюве. Той търси начин определени закономерности в музиката – като тоналност, мотивна работа и пр. – да бъдат изведени от „иманентния“ музикален текст. Това, с което музикологът разполага като теоретичен апарат, временно трябва да бъде оставено извън скоби, за да се направи опит да се изведе от самия текст. В семиотичните понятия музикологът борави с един музикален „код“, съставен както от инвентар на музикалните изразни средства, така и от правилата за тяхната употреба. Парадигматичният анализ на Рюве има за цел не да открие в музиката проявления на кода, а да изведе кода от музикалното съобщение, като първо да сегментира съобщението спрямо определени критерии, а после извежда правилата, чрез които тези сегменти си взаимодействат. Сегментирането на музикалното съобщение не може да почива на предварително приети понятия (като идеята за „фа мажор“), защото това би обърнало посоката на анализа – вместо от съобщение към код, той би процедираше от код към съобщение. Процедурата на сегментация, която Рюве предлага, има аналитични предимства, но тя не изключва традиционната музикология. Напротив, музикалната сегментация се разглежда като възможност за потвърждение на интуициите, които ръководят традиционния музикален анализ, и за тяхното допълване от друга методологическа позиция³⁴.

³² Ibid., p. 23.

³³ Ibid., p. 23.

³⁴ Ibid., p. 15. Не е ясно обаче доколко Рюве успява убедително да предложи една истинска алтернатива на музикалния анализ, дори в методологически план. Дори с експлицитното намерение да не изхожда от определени аналитични предпоставки (идеи като тоналност, музикална форма и пр.), Рюве не може да избегне някои предварителни абстракции – например дефиницията на повторение: „Повторение означава идентичност между сегменти, поставени на различни места в синтагматичната верига“ (Ibid., p. 17.). Самата концепция за повторение представлява проблем, защото не е самоочевидна. Самият Рюве признава, че два сегмента никога не са напълно идентични. Нещо повече, повторение може да се установи по отношение на всеки музикален параметър – мелодия, хармония, тембър, динамика или др. Не е ясно кога идентичността в някои параметри, при разлика в други, запазва идентичността на сегмента и кога не. В приведения анализ има и още един предварителен аналитичен принцип, а именно принципът за йерархизиране на тоновете. Не е ясно защо началните и финалните тонове са по-значими от останалите.

III.1.1.1.4.2. Тарастии и парадигматичният анализ

Макар да признава значимостта на парадигматичния анализ за развитието на музикалната семиотика и макар да използва аспекти от неговия метод за своите собствени анализи, Тарастии остава критичен към идеята, че той може да предложи „финални“ музикално-аналитични резултати – т.е. да изчерпи това, което може да се каже за музиката и да има научна стойност от позицията на семиотиката. От една страна, парадигматичният анализ не може да изпълни собствените си намерения. Целта на парадигматичния анализ е да създаде механизъм за сегментация на музикалното съобщение, който не предполага никаква референция към предварително зададен музикален код. Както видяхме, някои априорни методически условия са неизбежни дори в парадигматичния анализ – например идеята за повторение. Тарастии отбелязва, че без предварително познание за един музикален стил не е възможно да се определи кои сегменти са „уместни“ за съответния музикален текст: в парадигматичния анализ „преди да започне да анализира едно произведение [един аналитик] би трябвало да познава няколко други произведения от един композитор, за да придобие стиловата компетентност, необходима за избирането на правилните парадигми.“³⁵ Без предварителна музикална компетентност аналитикът няма критерий къде да спре с парадигматичния анализ и кои нива имат отношение към целостта на произведението. Според Тарастии Рюве, като се отказва от предварителната компетентност в уместния музикален код, пропуска да забележи тъкмо парадигматичните отношения в музикалния текст (макар парадоксално методът му да се казва „парадигматичен“). Рюве анализира единствено „елементи и отношения *in praesentia*“³⁶, т.е. синтагматичните отношения в музикалния текст, които са иманентни в текста. Но според Тарастии от голямо значение са и отношенията на иманентните музикални сегменти с отсъстващите такива, които обаче са в парадигматично отношение с първите: „Отношенията *in absentia* се извеждат въз основа на означаващи (повърхностни феномени), както и на музикалната компетентност на слушател и аналитик, и са поне толкова важни, колкото отношенията

Самото извеждане на музикален код (в дадения пример, лада фа мажор и пентатониката) вероятно не би било възможно без предварителното наличие на такива понятия (лад, мажор, тонът „фа“, пентатоника). Разбира се, Рюве не претендира, че парадигматичният анализ може да изгради една нова музикология или да разруши старата. Той просто предлага метод за потвърждение или отхвърляне на определени музикални интуиции.

³⁵ Tarasti, E. Op.cit., p. 58. Тарастии визира методически по-развитите анализи на Натие, които стъпват върху тези на Рюве.

³⁶ Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics, p. 11.

in praesentia на синтактичното ниво.“³⁷ С други думи, това, което отсъства от поредицата означаващи в музикалния текст, е също толкова важно за него, колкото и самите те. Те са „латентни потенциали за развитие“³⁸, които се свързват „парадигматично“ с наличното в текста. Така например наличието на една лъжлива каденца парадигматично загатва за отсъстващата тоника, което може да бъде основна част от значението на един музикален момент. Точно на това се дължи например значението на първият мотив от първа част на Соната 26 (“Les adieux”) от Бетховен според Карбузики: „Бетховен е написал думите "Lebe wohl" [сбогом] като *конкретизиращо* изясняване на *общо* интонираните съдържания в тенденцията [Gefälle] на главния мотив (несигурност, плах въпрос, носталгия)... В особено афективна интонация думата "wohl" [се представя като звуков симптом за изразяваното настроение], т.е. третата стойност на музикалната структура (където нормално се появява стабилизиращо тониката), където гласът „рухва“ – където вместо нормалното изказване прозвучават чужди звукови спектри. Бетховен моделира това хармонически, то е в качеството на съзвучието, както е и чисто фонетично: заключението „заблуждава“, вместо нормалния Es-Dur прозвучава C-Moll.“³⁹



Карбузики проследява как трите срички от думата „Lebewohl“ в ръкописа на Бетховен падат върху първите три акорда от „главния мотив“. Несигурност-плах въпрос-носталгия очертават според Карбузики семантичната линия на означаваното от първите три акорда. На немски език думата „Lebewohl“ би следвало да се преведе по-точно не

³⁷ Ibid., p. 11.

³⁸ Ibid., p. 11.

³⁹ Karbusicky, V. Op.cit, p. 419 Примерът е пак по Карбузики (ibid.: 418)

като „сбогом“, а като „на добър час“ или буквално „живей добре“. С други думи, поставянето на „wohl“ („добре“) над последния акорд от фразата също се свързва с идеята за „носталгия“ в смисъла на „доброто старо време“. Но цялото това внушение не е възможно без „заблуждаващата“ лъжлива каденца, чието въздействие е тъкмо в отсъствието на ми-бемол мажорния акорд и встъпването на до минорния акорд. В този смисъл интерпретацията на Карбузики – с чиито семиотични основания ще се занимаем по-долу – се основава на същата интуиция, която има Тараста.

Но семантичният план, разкрит от Карбузики в този пример, също не може да бъде изследван от един парадигматичен анализ. В това се състои основната критика на Тараста към Рюве и парадигматичния метод: „Но парадигматичната процедура нито на Рюве, нито на Натие взима предвид факта, че музикалните означаващи трябва да имат и друга страна, тази на означаваните.“⁴⁰ С други думи, един парадигматичен анализ не позволява да се изследват значенията на музикалните знаци. Според Тараста обаче това е голям недостатък на метода, тъй като един от най-важните приноси на музикалната семиотика към изследването на музиката е методологическата възможност за подробно изследване на музикалното означаващо. Както ще видим, позицията на Тараста се помещава в един фундаментален за музикалната семиотика дебат, засягащ музикалното значение и неговото естество.

Тараста използва някои от методическите средства на парадигматичния анализ. Като пример за позитивна употреба на парадигматичния метод у Тараста може да се разгледа анализ на песента *Der Tod, das ist die kühle Nacht*, Op. 96 No. 1 от Брамс⁴¹.

⁴⁰ Tarasti, E. Signs of Music, p. 59.

⁴¹ Пример по: **Brahms**, Johannes. Vier Lieder, Op. 96. Mandyczewski, Eusebius (hrsg.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926-27. Sämtliche Werke 25.

Vier Lieder

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Johannes Brahms, Op. 96
(Veröffentlicht 1886)

1. Der Tod, das ist die kühle Nacht

H. Heine

Sehr langsam A1 B₂

Singstimme

Der Tod, das ist die küh - le Nacht, das Le - ben

Pianoforte

p

C₂ A₃

ist der schwü - le Tag. Es dun - kelt schon, mich

pp *dim.*

C₃

schlä - fert, der Tag — hat mich müd ge - macht.

rfz *rfz*

J. B. 163

A_4 C_4 C_5 (181) 3 A_6
 Ü - ber mein Bett er - hebt sich ein Baum, drin singt die jun - ge Nach - ti - gall; sie
p ben legato *cresc. poco a poco*
 C_6 A_7 C_7
 singt von lau - ter Lie - be, von lau - ter Lie -
 $C_8?$ D C_{10}
 be, ich hör es, ich hör es so - gar im Traum,
f *sf* *p* *più p*
 C_{11} D
 so - gar im Traum. D D
p

J. B. 163

След подробен анализ на поетичния текст в семантичен план⁴² – основан методически върху семиотиката на Греймас, която ще разгледаме по-долу – и на неговата фонемика⁴³ Тараста прави парадигматичен анализ на вокалната мелодия. Тараста отбелязва изрично, че парадигматичният анализ може да бъде само етап от една по-голяма аналитична процедура: „Тук следва малко парадигматичен анализ; не защото анализът трябва да остане на това ниво, а защото разкрива основата, върху която системата от разлики на тази песен може да бъде издигната мелодически.“⁴⁴



Figure 76: Paradigmatic melodic chart of the Brahms song.

Парадигматичният анализ при Тараста е сходен с образа на Рюве, но има и някои съществени разлики. (в анализа на Тараста аз съм добавил цифричките за повече

⁴² Tarasti, E. Semiotics of Classical Music, p. 174-176.

⁴³ Ibid., p. 177-178.

⁴⁴ Ibid., p. 178.

прегледност. В партитурата с букви са отбелязани отделните парадигматични групи от сегменти, а като индекс е дадена цифрата, за да си личи точно към кой сегмент от анализа реферира всеки сегмент от партитурата. Например, арпежът, отбелязан с В₂ в партитурата, отговаря на сегмент В от ред 2 в анализа) Сегментите от мелодията, които са в една колонка, се разглеждат като варианти на една и съща парадигма, макар и да не са тъждествени. Така Тараста коригира метода въз основа на собствената си критика, а именно тази, свързана с критериите за сегментация – Тараста използва собствената си музикална компетентност при анализа на песента. Затова и всеки сегмент – както и парадигматичните му алтернативи – се разглежда в по-общ план, а не само чрез иманентни характеристики на музикалния текст. Мелодията се образува главно от парадигматични варианти на сегмента А и сегмента С. Сегментът А е „възходящ жест, изграден от постепенно разширяващи се интервали и ритмически стойности, които понякога се забързват“⁴⁵. Сегментът С „се явява като низходящ тетрахорд или пентахорд. Като вариант последният понякога слиза по-надолу, като се разширява постепенно до секста.“⁴⁶ Сегментите В и D се появяват само веднъж: В като мотив, арпежиран по тризвучие, а D като „цикличен мотив“⁴⁷. Но тези мотиви са свързани с инструменталния акомпанимент: „Мотивът (В) се придвижва от вокалната линия, за да преобладава във фигурациите в откъса за пиано в по-късния дял. Цикличният мотив (D) произлиза от тежките мотиви като на „тръбен зов“ в пианото, които имат тенденцията да се центрират около същия тон и които в романтическата музика винаги символизират лов и сбогуване.“⁴⁸

Както става ясно, Тараста използва доста по-свободно методическите средства на парадигматичния анализ и не се ограничава до тях, що се отнася до един по-цялостен музикално-семиотичен анализ на едно произведение.

III.1.1.1.5. Смисъл и значение

В групата от методологически ориентири към работата на Тараста спадат и понятията, които на български език традиционно се превеждат като „смисъл“ и „значение“. В съвременната семиотика проблемът, свързан с употребата на тези

⁴⁵ Ibid., p. 179-180.

⁴⁶ Ibid., p. 180.

⁴⁷ Ibid., p. 180.

⁴⁸ Ibid., p. 180. За сходен „цикличен мотив“ срв. напр. първата тема на втора част от Соната № 7 в ре мажор, Op. 10, № 3 от Бетховен.

понятия, е добре известен: тези понятия понякога се използват като взаимозаменими, понякога като противоположности, а много често при един автор понятието приема точно това значение, което при друг автор приема другото понятие. Така практически всеки изследовател употребява тези понятия, позовавайки се (най-често имплицитно) на различни автори, школи и традиции. На някои западни езици като английски, немски и френски има по няколко думи, които в различен контекст могат да означават едни и същи неща: на английски това са *sense, meaning, signification* и *reference*; на немски – *Sinn, Bedeutung, Bezeichnung, Referent*; на френски – *sens, signification, référence*. Към тези думи се добавят и други като например „обект“, „израз“ и пр., които придобиват значение в отделни теории. Преводът на тези понятия на български език непременно въвежда проблема, който възможните им съответствия в другите езици имат.

Исторически – и във връзка с музикалната семиотика – тези неясноти са изследвани⁴⁹. Тук не е мястото те да бъдат преследвани по-конкретно и да бъде търсено тяхното основание, защото, от една страна, за Тараста този проблем не е водещ, а от друга страна би било трудно да се прецени каква имплицитна позиция заема по въпроса, без той да се разгледа из основи. Важно е единствено да се има предвид, че употребата на понятията „смисъл“ и „значение“ в настоящия текст по необходимост е донякъде компромисна.

Тук ще превеждам английското понятие „meaning“ с думата „значение“, поне когато това се отнася до музикално-семиотичните автори. Най-често те имат предвид някаква разновидност на това, което Сосюр има предвид под „означавано“. Музикалните семиотици, които ще разгледаме тук, включително Тараста, не поставят проблема за разликата между „смисъл“ и „значение“ на методологическо ниво – затова и аз няма да поставя този проблем. Измежду директните ориентири на Тараста единствено Греймас прави тази разлика, поради което неговото понятие „sens“ превеждам с думата „смисъл“, макар на английски то обикновено да се превежда с „meaning“. Основанието за този превод може да се аргументира със самия Греймас – това, което той нарича „sens“ не съвпада с означаваното (*signifié*) на Сосюр или „meaning“ на музикалните семиотици, разглеждани тук. Напротив, при Греймас много по-близо до тези понятия е собственото му „signification“, което и превеждам като „значение“.

⁴⁹ Вж. **Faltin**, P. *Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache*. By, 1. Aufl. Rader Verlag, 1985.

III.1.1.2. Семиотиката на Пърс

Тараста разглежда музикалната знакова система с помощта на аналогии със семиотиката на Чарлз Пърс. Според Пърс семиозисът, процесът на означаване, се осъществява при наличието на *знак (репрезентамен)*, *обект* и *интерпретант*. Знакът-репрезентамен е нещо, което означава (служи като знак за) друго нещо. Той съответства приблизително на това, което Сосюр нарича „означаващо“. Знакът-репрезентамен има материално съществуване – той е осезаемата страна на семиозиса. Обектът е това, което бива означавано, но при Пърс, за разлика от Сосюр, то може да бъде съвсем реално – думата „куче“ може да означава едно реално куче, едно въображаемо куче или кучето като понятие. Така обектът при Пърс не съответства на „означаваното“ при Сосюр, т.е. на идеалния концепт, означен от означаващото. Обектът може да бъде както материален, така и ментален референт. На него винаги съответства определена реалност. Тази реалност се предполага в знаковата функция, но остава епистемологичен проблем, който не засяга директно семиотиката.⁵⁰

Интерпретантът също е многопластово понятие. Първо, той е идеята, която се разбира в семиозиса – „менталният ефект или мисълта“⁵¹, произтичаща от семиозиса. Второ, той е отправната точка за разбирането на семиотичния обект, т.е. той дава ключа за значението на семиозиса. И, трето, той самият е знак, защото се отнася към друг интерпретант за собственото си значение. При Пърс знакът е „нещо, А, което денотира някакъв факт или обект, В, на някаква интерпретантна мисъл, С.“⁵². Пърс дава следната, по-подробна дефиниция на това отношение: „Един знак стои *вместо* нещо към идеята, която произвежда или променя... Това, вместо което стои, се нарича негов *обект*; това, което предава – негово *значение*; и идеята, която поражда – негов *интерпретант*. Обектът на представата не може да бъде нищо друго освен представа, чиято първа представа е интерпретант... Така че има една безкрайна регресия. Накрая,

⁵⁰ Идеята за „обект“ на Пърс е най-тежко критикуваният аспект от неговата теория на знака, тъй като поради множеството обърквания, до които може да доведе. (Срв. Lyons, J. Semantics, Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 99; Ayer, A. The Origins of Pragmatism: Studies in the philosophy of Charles Sanders Peirce and William James. London, Macmillan, 1968, p. 166; Greenlee, D. Peirce's Concept of Sign. The Hague: Mouton, 1973.)

⁵¹ CP 1.564 Всички цитати от Пърс са по Peirce, C.S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vols. 1–6, 1931–35, Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., vols. 7–8, Arthur W. Burks, ed., Cambridge. Harvard University Press, 1958.. Тук се дават т.нар. Cross-Ref-номера, които обозначават тома и параграфа, в който цитатът се намира.

⁵² CP 1.346

интерпретантът не е нищо друго освен друга представа, на която е предадена щафетата на истината; и като представа той отново има свой интерпретант. Ето, още една безкрайна серия.“⁵³ Според Силвърман интерпретантът е сходен с означаваното при Сосюр⁵⁴. В системата на Пърс знаковата функция се свързва най-вече със знака-репрезентатив и интерпретанта; обектът е референт в реалността, който има епистемологична роля – да оправдае съществуването на знак изобщо – но няма роля в изграждането на знаковата функция.

За да се разбере знаковата функция при Пърс по-добре, може да се даде следният пример. Пред себе си виждам химикалка. *Знакът* при всички случаи е визуалният образ на химикалката. *Обектът* може да бъде пишещ човек, когато *интерпретантът* е мисълта „химикалката е уред за писане, принадлежащ на някого“. Но обектът може да бъде и подарък от..., когато интерпретантът е мисълта „химикалка, която ми е подарена от...“; обектът може да бъде „предмет, с който ще замеря х“, ако интерпретантът е мисълта, че „с химикалки може да се замеря х“ и пр. Разбираме от Пърс, че знакът винаги се отнася към своя интерпретант, който също като него е знак... Идеята, която възниква у интерпретатора, когато погледне химикалката като знак, е, да кажем, „химикалката е уред за писане, принадлежащ на някого“. А обектът, пишещ човек, получава своето значение едва чрез интерпретанта. Еко, коментирайки Пърс, дава следната дефиниция за интерпретант: „друга представа [различна от знака], която се отнася до същия „обект“⁵⁵. Като представа самият интерпретант също има свой интерпретант. Уредът за писане, принадлежащ на някого, може да се интерпретира като уред, с който се пишат писма (чрез интерпретанта „с уреди за писане се пишат писма“); или като продукт на научно развитие (чрез интерпретанта „уредите за писане са признак за научно развитие“). Така семиозисът става безкрайна регресия или серия, защото всеки следващ интерпретант се интерпретира посредством друг интерпретант.

От Пърсовата концепция за знака произтичат три различни класификации на знаците. Най-употребявана в музикалната семиотика е втората класификация, която се състои в трихотомията *икона-индекс-символ*. Иконата е „знак, който се отнася до Обекта, който денотира, единствено заради качества от него, които тя притежава“⁵⁶. Всеки знак,

⁵³ CP 1.339

⁵⁴ Silverman, K. The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press, 1983, p. 15.

⁵⁵ Eco, U. Op.cit., p. 68.

⁵⁶ CP 2.247

основан на подобие (например портрет, ходещо човече на светофар), е икона. Индексът е „знак, който реферира към Обекта, който обозначава, като е наистина под въздействието на този Обект.“⁵⁷ Почукването на вратата например е знак за това, че има някой, който чука. Символът е „знак, който реферира към Обекта, който обозначава, чрез закон, обикновено асоцииране на общи идеи, което кара символът да се интерпретира като рефериращ към този Обект.“⁵⁸ В рамките на една култура символите се приемат като конвенционални знаци.

Приложението на втората Пърсова трихотомия към музиката може лесно да се илюстрира. Музикални *икони* могат да бъдат всички музикални единици, които означават нещо друго чрез директно подобие. Имитацията на кукувица в класически произведения е типичен пример за музикална икона.⁵⁹ Музикалният *индекс* може да бъде всеки музикален знак, означаващ един обект и намиращ се под неговото въздействие – емоция, настроение, природно обстоятелство (настъпването на пролетта в примера с кукувицата). На едно трето ниво, ако приемем, че е конвенционално приет като такъв – т.е. като устойчива част от системата на музикалния език – същият музикален знак може да се разгледа като *символ* за природата като цяло.

Тараста прилага трихотомията на Пърс например към встъпителната фраза на първа част от сонатата *Les adieux* от Бетховен. В следващия пример той се занимава конкретно с встъпителните три акорда от първа част, определяйки фразата, която образуват, като имитация на характерен ловен сигнал от времето на Бетховен. Това той прави в контекста на трихотомията на Пърс: тръбният сигнал в началото на сонатата "Les adieux" от Бетховен „е иконичен знак в смисъл, че, макар че се свири на пиано, той имитира тръбните сигнали на ловците от късния 18 в. Той е индексичен знак – заради лъжливата каденца – в смисъл, че поражда едно емоционално състояние както в композитора, който е написал и изпратил знака, така и в слушателя, който усеща такъв сантимент на сбогуване или поне го разпознава като такъв. Встъпителният тръбен зов е също така символ: човек трябва да научи езика на тоналната музика, за да може да разбере значението на този знак. Иначе той не би бил нещо повече от акустичен дразнител.“⁶⁰

⁵⁷ CP 2.248

⁵⁸ CP 2.249

⁵⁹ Вж. напр. Концерт за цигулка в ла мажор от Вивалди (Кукувица); Пасторална симфония от Бетховен, 2 част; Симфония 1 от Малер, 1 част; *Coucou au fond des bois* в *Карнавал на животните* от Сен-Санс; *Le Coucou* от Дакен и др.

⁶⁰ Tarasti, E. Signs of music:, p. 11.

Така един и същи музикален знак – встъпителната фраза на първа част от *Les adieux* – се интерпретира като икона, индекс и символ.

Трихотомичният характер на един и същ музикален знак се разглежда подробно от Монел. Пзовавайки се на Карбузики⁶¹, Монел показва как една и съща музикална фраза, която иконично означава песента на кукувицата, може да се разбира като индекс за идването на пролетта: „Така е възможно една музикална синтагма да означава иконично обект, който самият функционира индексично в даден случай; примерът, даден по-горе, за песента на кукувицата (цитиран от Карбузики) е такъв, защото възвествянето на пролетта е индексична функция на самата кукувица, не на музикалната ѝ репрезентация“⁶². Ако трябва да представим тази схема в системата на Пърс, тя би изглеждала по следния начин: като знак-репрезентамен звуковото усещане още нищо не значи; то се възприема като обособен обект в зависимост от съответния интерпретант; чрез иконичен интерпретант се разпознава като репрезентация на кукувичата песен, която чрез индексичен интерпретант се разпознава като знак за настъпващата пролет. Дотук вече имаме верига от поне два интерпретанта. В дадената схема кукувичата песен посредством два интерпретанта първо е икона, а после е индекс. Най-сетне, според Монел голяма част от иконите, които се употребяват в музиката, всъщност са конвенционално установени знаци, т.е. символи: „Най-често срещаните музикални икони – изобразяване на вълни, облаци, бури, коне – съвсем не са „чисти“, а са зависими от добре познати конвенции.“⁶³ В зависимост от това дали приемаме имитацията на кукувица в музиката за икона, индекс или символ, тя ще има различно значение.

⁶¹ Monelle, R. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, p. 15; Karbusicky, V. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. S. 60-61.

⁶² Monelle, R. *Op.cit.*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

III.1.1.3. Влиянието на Еко: културната единица и музикалният топос

На нивото на означаването – когато се разглежда музикалното значение – в музикалната семиотика се усеща силното влияние на семиотиката на Умберто Еко. Тараста често се позовава на Еко и той спада към методологическите му ориентири⁶⁴.

В музикалната семиотика Еко присъства най-вече с идеята си за *културната единица*⁶⁵. Той се позовава на антрополога Дейвид Шнайдер, според когото в културата "една единица... е просто всичко, което е културно определено и различено като същност. То може да бъде човек, място, нещо, усещане, състояние на нещата, лошо предчувствие, фантазия, халюцинация, надежда или идея. В американската култура такива единици като чичо, град, син [blue] (депресиран), бъркотия, интуитивно чувство, идея за прогрес, надежда и изкуство са културни единици."⁶⁶ Културната единица е възможна единствено в безкрайната верига от интерпретанти, т.е. безкрайната серия на семиозиса: „Серията от изяснения, които заобикалят културните единици на едно общество в една продължителна прогресия (дефинирайки ги винаги във формата на знакови носители) представлява веригата на това, което Пърс нарича интерпретанти“⁶⁷.

В трудовете на Тараста идеята за културна единица играе постоянна роля⁶⁸. Тараста разбира културната единица точно както Еко, само че я открива изразена със средствата на музиката. Когато един тембър например многократно предизвика асоциации с определено семантично поле, той може да получи позицията на културна единица⁶⁹. Като пример Тараста посочва изследванията на Пол Клодел, според когото навсякъде у Вагнер френският рог (или *le timbre étrange du cor*, чудноват тембър на хорната) се асоциира със „изгубения рай“⁷⁰. Като интерпретира културната единица по този начин,

⁶⁴ Вж. напр. **Tarasti**, E. *Myth and Music: a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Suomen Musiikkieteellinen Seura, 1978, p. 15, 78; **Tarasti**, E. *A Theory of Musical Semiotics*, p. 17-18.

⁶⁵ **Eco**, U., *Op. cit.*, p. 62.

⁶⁶ **Schneider**, D. *American Kinship: A Cultural Account*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1968 p. 2. Cited in: **Eco**, U. *Op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁸ Вж. **Tarasti**, E. *Op.cit.*, p. 15, 78, 135, 230; В *Semiotics of Classical Music* той определя „Бетховен“ като културна единица (**Tarasti**, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 103)

⁶⁹ **Tarasti**, E. *Myth and Music*, p. 78.

⁷⁰ **Claudel**, P. *Richard Wagner - Rêverie d'un poète français*. Edition critique et commentée par Michel Malicet. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, 1970.

Тараста я поставя между означаващото и означаваното в знаковата функция, т.е. отъждествява я със знака като цяло, макар в строг смисъл културната единица при Еко да е твърдо от страната на означаваното.⁷¹ Според Тараста тембърът и неговото значение са неразривно свързани, т.е. нито този тембър може (в дадения контекст) да означава нещо друго, нито това значение може да бъде (в дадения контекст) означено от друг тембър (или друг музикален знак). Това означава, че означаващото (тембърът) и означаваното (загубения рай) не могат да бъдат мислени разделени едно от друго. Културната единица на „френския рог“ у Вагнер, която Тараста проследява до романтичeskата музика като цяло,⁷² се разчита следователно като устойчив знак със свое собствено означаващо и означавано.

В музикалната семиотика с идеята за културна единица тясно се свързва идеята за *музикален топос*⁷³. Идеята за „топос“ в музикалната семиотика се развива въз основа на трудовете на Леонард Ратнър.⁷⁴ Това, което в семиотиката на Пърс се разглежда като символ, а при Еко е културна единица, започва да се третира като топос: „Топосът е в основата си символ, [чиито] иконични и индексични свойства се определят от конвенция и следователно от правило“⁷⁵. Като символ топосът има исторически, културни и

⁷¹ С такава интерпретация Тараста застава на позицията на *непроизволността* на знака, т.е. в известен смисъл различна позиция от тази на Сосюр.

⁷² Tarasti, E. (1978). Op.cit., p. 78.

⁷³ Понятието „топос“ в музикалната семиотика следва да се разграничи от други, класически употреби. Понятието идва от гръцкото τόπος – място; лат. locus; англ. topic или commonplace. При Аристотел понятието „топос“ е „аргументативна схема с универсална приложимост“ (Rubinelli, S. *Ars Topica: The Classical Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero*, Springer, 2009, p. 14.). При Цицерон топосите (лат. locus) се използват за „подръчни аргументи“: „Един locus communis е „подръчен аргумент“, който... може да се отнесе към няколко подобни случаи. Прилагателното communis се отнася именно до широката приложимост на този вид аргументи... Що се отнася до функцията му, един locus communis не доказва нищо специфично в случая, който се разглежда. Той съдържа усилване или на твърдение, чиято истина е всеобщо призната от мнозинството, (...) или на твърдение, което може да бъде защитено от различни и противоположни перспективи. В това отношение loci communes не добавят никаква фактическа информация. Но те се използват, за да доведат аудиторията до благосклонно разположение на духа, като представят оценки и интерпретации на фактите, които се обсъждат.“ (ibid., p. 107.) В Бароковата музикална теория топосите имат подобно предназначение. При Йохан Давид Хайникен топосите са основно средство, за да се „задвижат афектите на слушателя“ (Heinichen, J. D. *Neu erfundene und gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Kassel, Bärenreiter, 2000, p. 10. Cited in: Mirka, D. Introduction. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, p. 39) Топосите на Цицерон се използват и от Матезон (Mattheson, J. *Der Vollkommene Capellmeister: Studienausgabe Im Neusatz Des Textes Und Der Noten*. Edited by Friederike Ramm, Bärenreiter, 2012. Вж. Mirka, D. Op. cit., p. 37-43). Под влияние на Леонард Ратнър в музикално-семиотичната теория те се мислят не толкова като музикално-реторично средство, а като фундаментални за музикалния дискурс теми и стилове. Ратнър черпи от Бароковата практика и от по-късни музикални практики, но в различен ключ. (Вж. Ratner, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. NY, Schirmer, 1980.)

⁷⁴ Вж. Ratner, L. Op. cit.

⁷⁵ Monelle, R. Op. cit., p. 17. Основанията за такъв възглед се откриват в семиотиката на Умберто Еко, според когото иконичното подобие е основано изцяло на културни конвенции – една графика на кон

социални корелати. Музикалният топос е културна единица с историческа генеалогия: „Социалната и културна история трябва да бъдат изследвани за централното значение на топоса. Тъй като топосите обикновено имат корени в далечни времена, това означава връщане към литературата на много по-ранни епохи.“⁷⁶ В топоса музикалният код се обвързва с други културни кодове и музикалното значение излиза извън рамките на „чисто музикалното“.

Тараста употребява термина „топос“, за да обозначи устойчиви културни семантични полета в сферата на музиката, като прави разлика между различни епохи. Подобни разлики не засягат самото композиране или слушане на музика в един определен исторически период, а се отнасят до „анахроничната“ приложимост на топосите в анализа на една вече отминала епоха от историята на музиката. Тараста отбелязва такива разлики между класическата, бароковата и романтическата епоха: „В класическия стил [топосите] се отнасят до знаци от по-ниските музикални стилове като... военната музика, танцувалните форми и т.н., които са поставени в повърхностната текстура на музикалното произведение... Топосите могат също да включват музикални стилове от по-ранен период като бароковия контрапункт в... „учения стил“ [“learned style”]... В романтизма обаче отношението между музиката и другите изкуства се засилва и влиянието на литературата и изобразителното изкуство може да се усети повече и по-дълбоко в музикалните текстове.“⁷⁷ С други думи, топосното пространство се свързва с епохите на музикалната история. Семиотичното тълкуване на музиката трябва да вземе предвид тези семантични пространства, в които музиката придобива определено значение. Топосите оформят един музикално-културен речник, който регламентира употребата на музикалните знаци, т.е. ритмики, мелодии, хармонии, тембри, оркестрации, музикални форми и пр.

Музикалните топоси често се систематизират в инвентар, подобен на лексикален речник. От тази позиция те се разглеждат като основни репери за музикалното⁷⁸. В научен план музикалните топоси на една музикално-историческа епоха следва да се

например не може да се разглежда като „знак по подобие“ на един реален кон, тъй като реалният кон не съдържа черни линии. Вместо това има графическа конвенция, която ни кара да разпознаваме коня при едно обикновено трасиране на очертанията му.

⁷⁶ Monelle, R. The musical topic: Hunt, military and pastoral, p. 30.

⁷⁷ Tarasti, E. Signs of music, p. 32-33.

⁷⁸ Ibid., p. 49.

реконструират.⁷⁹ Едва музикалната компетентност прави възможно разпознаването на топоса като едно „общо място“ (commonplace), предизвикващо непосредствено една семиотична (асоциативна) верига във възприятието на слушателя. За всеки музикално-исторически период (или автор) може да бъде създаден определен лексикон или инвентар на музикални топоси. Всеки лексикон от топоси е потенциално отворен, независимо че по методологически причини предварително се избират ограничен брой топоси, които позволяват един завършен анализ.⁸⁰ Агаву предлага такъв лексикон за класическата музика⁸¹:

The Universe of Topic for Classic Music

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------|---------------------------|
| 1. Alberti bass | 14. chorale | 26. galant style |
| 2. alla breve | 15. commedia dell'arte | 27. gavotte |
| 3. alla zoppa | 16. concerto style | 28. gigue |
| 4. allemande | 17. contredanse | 29. high style |
| 5. amoroso style | 18. ecclesiastical style | 30. horn call |
| 6. aria style | 19. <i>Empfindsamer</i> style | 31. hunt style |
| 7. arioso | 20. <i>Empfindsamkeit</i> | 32. hunting fanfare |
| 8. bound style or stile | (sensibility) | 33. Italian style |
| legato | 21. fanfare | 34. <i>Ländler</i> |
| 9. bourrée | 22. fantasia style | 35. learned style |
| 10. brilliant style | 23. French overture | 36. <i>Lebewohl</i> (horn |
| 11. buffa style | style | figure) |
| 12. cadenza | 24. fugal style | 37. low style |
| 13. chaconne bass | 25. fugato | 38. march |
| 39. middle style | 48. polonaise | 55. singing style |
| 40. military figures | 49. popular style | 56. strict style |
| 41. minuet | 50. recitative (simple, | 57. Sturm und |
| 42. murky bass | accompanied, | Drang (storm |
| 43. musette | obligé) | and stress) |
| 44. ombra style | 51. romanza | 58. tragic style |
| 45. passepied | 52. sarabande | 59. Trommelbass |
| 46. pastorale | 53. siciliano | 60. Turkish music |
| 47. pathetic style | 54. singing allegro | 61. waltz |

Както се вижда, списъкът с топоси обхваща стилове, жанрове, форми, изразни похвати, инструменти, темпа и техники на композиционно изграждане. Тяхната стойност в рамките на установените им от музикологията значения ни най-малко не се отрича, но доколкото са топоси, те се разглеждат в музикално-семиотичен ключ като

⁷⁹ Agawu, V. K. Op. cit., p. 43.

⁸⁰ Ibid., p. 50.

⁸¹ Вж. Ibid., p. 43-44.

означаващи и означавани с конкретни внушения. Топосът „learned style“ (gelehrte Schreibart) например, който би трябвало да се преведе „учен стил“, се свързва с една редица маркери за владееенето на „изкусна“ музикална техника: „фугато, равна полифония [т.е. полифония, при която във всички гласове прозвучава една и съща тема (канон, фуга, инвенция)], задържани тонове, дълги нотни стойности, положени срещу ритмически регулярни строеж в акомпанимента”⁸². Идеята за „учен стил“ не е формулирана по този начин нито през Барока, нито през по-късни периоди от историята на музикалната теория – топосът е съвсем съзнателно анахроничен. Той обединява в себе си най-различни стилистични понятия, използвани в музикалната теория от осемнадесети век: „строг [нем. *streng*, фр. *strict* или *rigoureux*, ит. *ligato*], църковен, акапела, свързан [*gebundene Schreibart*], античен [*stile antico*], „grave“, фугиран [*fugierte Schreibart*], обработен [*gearbeitete Schreibart*], изкусен/изкуствен и т.н. Всеки от тези термини реферира към различен проблем като композиционна техника, социална функция, място на изпълнение, историчност и афективен регистър.”⁸³ Откъм семиотичната топосна теория понятието се разглежда, от една страна, в плана на изразяването или означаващото: в „престижни“ техники като имитационния и превратния контрапункт и др., а от друга страна, в плана на съдържанието или означаваното, като знак за ученост и уравновесеност, традиционност и консервативност. Тъкмо в този семантичен план топосът на учения стил се противопоставя на топоса на галантния стил, който се свързва с едно по-разпуснато настроение, светска изкусност и по-либерална употреба на техническите средства. В някаква форма контрастът се открива още у съвременници от седемнадесети век: „И ако той [композитора] днес използва един друг маниер, с повече галантност ”alla moderna“ – която не се харесва толкова на Ваше Превъзходителство – то той трябва да прави това, защото е научил с опит, че, когато иска да се хареса на всички хора, този вид [Art] е тъкмо по-галантен, макар че е по-малко научен [от строгия стил]”⁸⁴ Топосът на галантния стил се отличава с други технически средства, които в семиотичен план се откриват в означаващото или плана на изразяването „с неподготвени доминантни септакорди, хомофонно разделяне

⁸² Chapin, K. Learned Style and Learned Styles. — In: The Oxford Handbook of Topic Theory, edited by Danuta Mirka, Oxford University Press, 2014, p. 301.

⁸³ Ibid., p. 302-303.

⁸⁴ Hammond, F. "Girolamo Frescobaldi" (= constellatiomusica 8), italienische Übersetzung von Roberto Pagano, Palermo, L'Epos, 2002 (urspr. 1983), S. 156–157

на мелодия и акомпанимент, и яснота и стегнатост на мелодията“⁸⁵. Независимо че всеки топос може да се определя в изключителен детайл както по отношение на означаващото, така и по отношение на означаваното, за разлика от словесния речник музикалният „речник“ е „спорен и неуловим, остава дифузен, аморфен и лишен от априорно значение“⁸⁶. Един и същи топос – например на учения стил – може да се променя в зависимост от епохата, композитора и произведението.

Тараста използва топосите свободно в своите аналитични опити. След като прави формален анализ на Фантазия във фа минор, Ор. 49 от Шопен например, Тараста проследява основните характеристики на всички части от фантазията.⁸⁷ „Основната“ част започва в такт 68 с мотив, съдържащ два характерни („древни“) топоса: топоса на „учения стил“ и топоса на „Sturm und Drang“: „учения стил в контрапунктичното движение и задържаните тонове между мелодията и басовите линии и стила „Буря и натиск“, проявен в синкопираната мелодия, вълнението ѝ и нейните страстни, възходящи, октавови скоци.“⁸⁸



Един от основните проблеми при дефинирането на ролята на музикалните топоси при изграждането на едно произведение е степента, в която семантичната поредица,

⁸⁵ Chapin, K. Op. cit., p. 301.

⁸⁶ Agawu, V. K. Op. cit., p. 26.

⁸⁷ Примерът е по Chopin, F. Sämtliche Pianoorte-Werke, C.F. Peters, 1879. 3 vols. 2, p. 390-400.

⁸⁸ Tarasti, E. (2002). Signs of music, p. 145.

която образуват, става ръководеща за „вътремузикалното“, структурно протичане на музиката. С други думи, доколко търсеното семантично внушение повлиява на иманентните структурни закономерности в произведението? В това отношение Тараста прокарва разлика между различни музикални епохи. В класицизма „присъствието на топоси като знаци, отнасящи се до външна реалност, още не нарушават тоналната йерархия... Топоси служат още само за да оживяват основното тонално разгръщане на произведението.“⁸⁹ В романтизма, от друга страна, много композитори като Лист например разгръщат собствени топосни вселени.⁹⁰ Един от топосите, който Лист въвежда, е топосът на „Фаустовия въпрос „защо?“, т.е. търсенето на нещо“⁹¹. Тараста обяснява неговата музикална структура така: „Иконичната форма на един Фаустов въпрос и неговият топос могат да са основани върху възходящи речеви интонации, придружени от определени телесни жестове; те [жестовите] се имитират иконично в музиката чрез възходяща мелодия, която не достига своята кулминация, но е прекъсната, което поражда очакване от страна на слушателя.“⁹² Тук е виден опита на Тараста да синтезира топосната теория със своята – по това време вече развиваща се – когнитивно-екзистенциална теория за музикалния слушател като имплицитен фактор в произведението (вж. т. IV.3.3.2.). В семиотичен план иконизмът тук е препратка към теорията на Пърс за иконичните знаци. Но Тараста допълва към това една представа за „телесност“ – музикално-иконичният знак имитира „телесни жестове“ – с което се опитва да проправи път за една кинетична психоаналитична теория на музикалната процесуалност (вж. т. IV.2. и IV.3)

В романтизма топосите от минали епохи започват да се преинтерпретират, пародизират, хиперболизират. В анализ на Фантазия в до мажор, Ор. 17 от Шуман⁹³ Тараста разглежда пародийната употреба на топоса на „марша“ от класическия стил: „втората част е марш, но марш, който трансцендира свой топос. Той е по-скоро опиянена, ницшеанска музика, която стои в опозиция на мечтателната Аполонова

⁸⁹ Ibid., p. 32.

⁹⁰ За топосната вселена на Лист например срв. Grabócz, Márta. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*. Paris: Editions Kimé, 1996.

⁹¹ Tarasti, E. *Signs of music*, p. 33. Тараста се позовава на Grabócz, Márta. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*. Paris: Editions Kimé, 1996, p. 121.

⁹² Ibid., p. 33.

⁹³ Пример по: Schumann, R. *Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen*, Breitkopf & Härtel, 1879. Robert Schumanns Werke. Herausgegeben von Clara Schumann, Plate R.S. 55, p. 13.

атмосфера на последната част.“⁹⁴ На този фон Шуман създава свой собствен топос: „Метрическият дисонанс може да се разглежда като личният топос на Шуман – „конструирана лудост“.“⁹⁵

BSB

13

Mässig. Durchaus energisch. M. M. $\text{♩} = 66$.

R. S. 55.

⁹⁴ Tarasti, E. Semiotics of Classical Music, p. 162.

⁹⁵ Ibid., p. 162-163.

III.1.1.3.1. Пасторалният топос

Още един топос, който Тараста разглежда, е пасторалният топос: „Пасторалността се пресъздава чрез употребата на определени инструменти и тембри, които събуждат спомен за удоволствията на селския живот. В допълнение веселят, точкуван ритъм на сицилианата в сложен размер е усещан като пасторален по същия начин както отворените квинти се смятат за имитация на бурдони на гайда в частите за мюзет в бароковите танцови сюити.“⁹⁶ Този топос е изследван най-подробно от Монел, за което свидетелства и Тараста, който практически изказва основни резултати от изследването на Монел по темата (макар без да се позове изрично на него). Че Тараста е запознат с работата на Монел, в това няма никакво съмнение, защото същият труд е цитиран многократно от него на други места. Затова към методологическите ориентири на Тараста непременно спада и този на Монел, чието по-подробно разглеждане е важно с оглед на мултидисциплинарния характер на неговите изследвания, характерен и за Тараста. Тук ще се ограничим само до тези характеристики на пасторалния топос в изследването на Монел, които Тараста сам отбелязва. Монел въвежда едно „диахронно“ (по Сосюр) разглеждане на музикалния топос, като подробно описва историческите предпоставки за неговото семантично и музикално-изразно оформяне. Този исторически подход придружава опитите на Тараста да основе топоса и неговата промяна в една историческа перспектива.

Според Монел на нивото на означаваното – семантичният пласт – пасторалният топос действително се свързва със идиличен „спомен“ за щастието от селския живот и може да се проследи исторически вероятно дори до идилиите на Теокрит, писани през трети век пр. Хр., и със сигурност до еклогите на Вергилий. Макар тези автори да нямат общо с музикалното (в строг смисъл) творчество, а по-скоро с поетическото, семантичният план на пасторалния топос в музиката съдържа „обертоновете“ на образите, които те въвеждат в европейската литература.⁹⁷ Вергилий описва *Аркадия*, планинска местност на Пелопонес, като едно утопично място, където винаги е пролет: „неговият пасторал е в собствения му ум, състояние, което може да си въобрази, но никога не може да

⁹⁶ Tarasti, E. Signs of music, p. 33.

⁹⁷ Тъкмо това е свидетелство за интердисциплинарното обещание на музикалната семиотика и в частност, на теорията за музикалния топос.

постигне, което е очертано точно чрез това, което е изключено от истинския живот.“⁹⁸ В този смисъл пасторалният топос придобива едно по дефиниция фантастично и нереално съществуване, което обаче независимо от това остава актуално през историята на европейската драматургия, откъдето влиза и в музиката.⁹⁹ В идилията на пасторала времето и пространството се сливат. Времето не се осмисля като историческо развитие, а е статично. Статичността на времето се свързва с пространството, обитавано от поколенията преди и поколенията след настоящия момент: „Идилическият живот и неговите събития са неотделими от това конкретно пространствено кътче, където са живели бащите и дедите и ще живеят децата и внуците“¹⁰⁰.

Инструментите и тембрите, за които говори Тараста, също са описани подробно от Монел. Този аспект от топоса, част вече от означаващото, отваря ракурс не само към музикалния анализ – доколкото в композиционната практика се търси внушение, сходно с звуковия тембър на инструментите, традиционно свързани с пасторалния топос – но и към инструментознанието. Пасторалът обикновено се внушава чрез образа на пастир, свирещ на свирка. Мюзетът, който и Тараста споменава, е създаден за френските благородници в края на 16 в., заради „модата на пасторалната литература.“¹⁰¹ Според Монел звукът на мюзета е нежен, изтънчен и интимен. С влизането на пасторалния топос в операта мюзетът става градивна част от него, както забелязва Шарл Еманюел Боржон: „Пасторалните и селските спектакли не могат без тях [мюзетистите – КВ] и ние ги виждаме почти всяка година в балетите на Краля.“¹⁰²

Връзката на танца „сицилиана“ с пасторалния топос, отбелязана от Тараста, също се разглежда от Монел. За установяването на сицилианата като пасторално означаващо важен се смята Алесандро Скарлати, роден в Сицилия. В оперите му се откриват

⁹⁸ Monelle, R. The Musical Topic, p. 186.

⁹⁹ През ренесанса пасторалът се развива наративно и ражда жанра на пасторалната драма. (ibid., p. 187.) Един от членовете на академията „Аркадия“, чието име говори за връзката ѝ с пасторалната „идея“, е Джовани Винченцо Гравина, който открива и осиновява детето Пиетро Метастазιο, един от най-известните либретисти на осемнадесети век. (ibid., p. 192.) Метастазιο също влиза в академията през 1718 г. Вследствие на това той веднага започва да пише „пасторални feste teatrali и serenate“ (ibid., p. 192) Дори неговите *drammi per musica*, служещи за основа на *opera seria*, съдържат множество пасторални мотиви:“ (ibid., p. 193)

¹⁰⁰ Bakhtin, M. Forms of Time and Chronotope in the Novel. — In: The Dialogic Imagination: Four Essays, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 225. Цит. по: Will, R. Time, morality and humanity in Beethoven's Pastoral Symphony. — Journal of the American Musicological Society 50, 1997, p. 269–329.

¹⁰¹ Monelle, R. Op. cit., p. 210–212.

¹⁰² Цит. по: Leppert, R. Arcadia at Versailles: noble amateur musicians and their musettes and hurdy-gurdies at the French court. c. 1660–1789. Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1978, p. 36.

множество арии в бавно или умерено темпо и размер 12/8, макар че само две от тях са наречени “aria siciliana”¹⁰³. Много от тях употребяват неаполитанския акорд и са в минор.

(a)

Andante

APPIO:

Se tu _____ del - la mia mor - te a ques - ta des - tra for - te

Като пример за начатъци на пасторалния топос в произведения на А. Скарлати Монел дава две арии: “Se tu della mia morte” и “S’io non t’amassi tanto” от операта *La Caduta de’ Decemviri* (1697)¹⁰⁴. И двете арии от Скарлати са в „12/8... в бавни и спокойни темпа, с точкувани фигури... Текстове обикновено са емоционални, оплакващи или меланхолични.“¹⁰⁵

Adagio

ICILIO: S’io non t’a-mas - si tan -

Solo viola and cello

to, me - - - no te - mer sap - re - i

Bass

Figure 13.10.

¹⁰³ Monelle, R. Op. cit., p. 217.

¹⁰⁴ Примерите са по: ibid., p. 218.

¹⁰⁵ ibid., p. 219.

Музикалната литература, разбира се, е пълна с произведения и части от произведения, отговарящи на така дефинирания пасторален топос. В музиката на Й. С. Бах пасторалният топос може да се чуе в „сакралните“ му варианти. Втора част на Коледната оратория започва със сицилиана в 12/8. Според Алберт Швайцер тя „представя ангелите и пастирите, докато музицират заедно“¹⁰⁶. Според Монел тук и в други пиеси на Бах става дума за асоциация на „Златния век на Вергилий с християнския рай и на пастирите, свирещи на свирки, със света на библейския пасторализъм [например сцената на Рождество]“¹⁰⁷. Кантата n.8, „Liebster Gott, wenn werd' ich sterben“, е в размер на сицилиана (12/8), а духовите включват корна, пиколо флейта и два обоя d'amore: „Струнните свирят отделени акорди [pizzicato – KB], докато двама небесни пастири концертират заедно.“¹⁰⁸ Според Монел внушението на вечния мир, идващо от темата на кантатата и музикалното ѝ възплъщение, се свързва с идилията на митичните пастири чрез пасторалния топос.

За да се подчертае историческата промяна на топоса, може да се разгледа в различни епохи. Докато Тараста отбелязва епохалната промяна в употребата на топосите между класицизма и романтизма, Монел забелязва същата разлика между Барока и класицизма. В класическата епоха топосът на пасторала променя своето значение (означаваното, плана на съдържанието), запазвайки основните си музикално-изразни характеристики (означаващото, плана на изразяването). Той започва много повече да се свързва с романтичното преклонение пред природата, отколкото с идилията на класическите пастири. В ораторията *Сътворението на света* Хайдн (Hob. XXI:2) изобразява кравата и овцата (No. 21. „Gleich öffnet sich der Erde Schoß“) с помощта на сицилиански размер и дървени духови. Във втората част на Квартет в сол мажор (Hob. III:57-59) Хайдн внушава пасторалния топос, като използва тривременния 6/8-размер, експресивна мелодия върху бурдонен бас, с фрази дълги три такта. Според Монел тук вече означаваното на пасторалния топос е претърпяло промяна. Тези пасторали вече са „силно субективирани“: „На мястото на селското пищене на [италианските гайдари] или

¹⁰⁶ Schweitzer, A. J. S. Bach. 2 vols. Translated by E. Newman. London, Black, 1911.

¹⁰⁷ Monelle, R. Op. cit., p. 232.

¹⁰⁸ Ibid., p. 232.

дворцовата елегантност на сицилианата има една интимност, едно лично качество, което произлиза от мелодията, наподобяваща песен, и афективния ѝ акомпанимент.“¹⁰⁹

Този обзор на пасторалния топос въз основа на изследването на Монел показва измеренията на идеята за топоса в музикалната семиотика, които стоят в основата на схващането на Тараста за същото понятие. Като устойчива част от музикалния код топосът играе при Тараста особена роля при изграждането на по-късните му теории, в които, както ще видим, всяка нормативност в музиката е сведена до само едно от възможно екзистенциално отношение към музиката. Тази страна от топосната теория, която Монел разгръща, се явява само едно методическо средство в екзистенциалната семиотика на Тараста, който се опитва да схване условията на музикалните конвенции – като например нормативно и „репертоарно“ дефинирания пасторален топос – като функция от едно живо отношение към музиката от страна на композитора, изпълнителя и слушателя. Топосите според Тараста „произлизат във външните условия на музикалната комуникация... [и] типизират структури на комуникация в музиката“¹¹⁰, които, бидейки общи за всички участници в музиката, не реализират „индивидуалността“ на никой от тях. Макар да служи като средство за комуникация в музиката, топосът трябва да бъде преодолян като такова, ако дълбокото и съкровено послание на композитора – или интерпретация на изпълнителя или слушателя – трябва да се реализира. Така музикалният текст придобива свръхнормативни характеристики, които не могат да се сведат до аспекти на музикален код като топоса. А, от друга страна, топосът остава носител на устойчиви значения в музикалния език, които се реализират с конкретни изразни средства. Тези разлики ще разгледаме по-долу, когато ще се занимаем по-подробно със екзистенциалната музикална семиотика на Тараста (вж. т. IV.3.2. и IV.3.3.)

III.1.2. Спецификите на музиката: общи проблеми

Тараста се изправя пред някои общи методологически проблеми, свързани със семиотичния анализ на музиката. Музикалната семиотика е изправена от една страна пред предизвикателството да определи знаковата система на музиката въз основа на вече

¹⁰⁹ Ibid., p. 239. Интересно е, че в коментара си за Хайдн Монел слага селското внушение в рамките на пасторалния топос. Това внушение тук вече се постига не само с традиционните за *pifferari*-те музикални средства, а и с цитати на народни песни. Чуй например втора част на Симфония по. 103, където се използва песен от унгарското градче Шопрон; или финала на Симфония по. 104 с песен от Айзенщад. (вж. Hughes, R. Haydn. London, Dent, 1970, p. 115-116)

¹¹⁰ Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics, p. 26.

налични семиотични теории – много от които моделирани спрямо словесния език – а от друга страна да вземе предвид някои основни характеристики на музикалния семиозис. Тараста забелязва, че музиката се различава от словесния език по някои основни характеристики: „В музиката... израз и съдържание са неразривно свързани едно с друго. Най-малката промяна на нивото на израза води до промяна и в съдържанието.“¹¹¹ С други думи условието за арбитраност на знака, което Сосюр прилага към езика, по отношение на музиката не важи.¹¹²

От семиотична гледна точка един музикален израз с точно определени иманентни характеристики би трябвало да има конкретно музикално съдържание. Едно музикално означаващо (израз) препраща към едно музикално означавано (съдържание). Като пример можем отново да вземем изследването на Монел за пасторалния топос. Според изследването на Монел в западната музика между 15 и 19 в. продължителният бурдон, съпътстван от размер 6/8 или 12/8, е означаващо за пасторално съдържание. С други думи, когато слушателят от 17 в. чуе бурдон в този размер, най-вероятно – спорно наистина доколко, но това е хипотеза – това ще му внуши, че чува нещо пасторално. Когато обаче бурдонът бъде прекъснат твърде скоро или размерът е друг, пасторалното внушение се губи. Губи се и когато същите музикални елементи са поставени в друг контекст, например като доминантов предикт преди реприза в сонатна форма.

Примери могат да се дават изцяло в рамките на западната музика, но могат да се разгръщат и между различни музикални култури. От семиотична позиция става ясно, че едно безмензурно, нетемперирано и нетонално музикално „съобщение“ с конкретен акустичен образ не може да запази съдържанието си (т.е. значението си), ако бъде съобщено с изразните средства на метричната система, темпериания строй и тоналната система на западната музика. Промяната на иманентните характеристики (безмензурност, нетемперираност и пр.) на акустичния образ, означаващото, води до промяна в съдържанието, означаваното.¹¹³

¹¹¹ Ibid., p. 11.

¹¹² Точно защото предполага неразривното единство на означаващо и означавано, музиката е смятана за постструктуралистски феномен *par excellence*. Срв. **Monelle, R.** The sense of music: Semiotic essays, p. 12-13. (вж. т. III.2.2.1. за постструктуралистката концепция за знака).

¹¹³ Интересен би бил опитът тази промяна да се изследва систематично. Не са ми известни изследвания върху този проблем в семиотична перспектива.

Във връзка с тези особености на музикалните знаци възниква един от основните проблеми пред музикалната семиотика на Тараста – позитивното дефиниране на *музикалното значение*. Често се смята, че музикалните значения не могат да бъдат конкретно назовани. В музиката се долавят нюанси от настроения – мрачно, празнично, героично – или внушения на определени социални контексти – религиозно, дворцово, селско. Но това са много по-абстрактни значения от тези, с които езикът борави – названия на предмети, идеи, емоции или хора. Така измежду семиотичните системи музиката е слабо развита по критерия за съобщимост на информация.

Независимо че повечето семиотици не подлагат на съмнение наличието на музикално означаване, съществува дебат, засягащ структурата на това означаване и адекватните средства за неговото изследване. В палитрата от решения на проблема изпъква въпросът: кое определя значението на музиката? Както предстои да видим, според ранния Тараста това е наративната структура на музикалния текст; в късните си трудове той преобразува наративната структура в екзистенциална структура, която засяга композитора, изпълнителя и слушателя съвсем конкретно. Но в общ план семиотичните позиции за музикалното значение се различават на първо време по методологически причини. В структуралистката идея за музикалния *код* заляга представата, че музикалният език разполага с „инвентар“ или „речник“ от стабилни знакови отношения и по-точно, че на конкретни музикални означаващи съответстват конкретни музикални означавани. Разбирането на един музикален знак (в семиотичния смисъл на понятието) изхожда от референтната рамка на кода, който предварително дефинира знаците в музиката. Като контрапункт на структуралистката идея за кода в семиотичен план се поставя идеята на Пърс за интерпретанта. Според приложението на тази идея в музикалната семиотика безкрайната верига от интерпретанти, която позволява осъществяването на семиозиса, може да доведе до различни интерпретации на музикалното значение. Един и същи музикален „знак“ (в семиотичен смисъл) може да означава нещо различно според това кой и в какъв контекст слуша или чете. Така мястото на стабилния, интересубективен код се заема от един нестабилен, винаги различен интерпретант. По този начин спорът около музикалното значение фактически се превръща в спор за естеството на знаците въобще. От едната страна стои тезата, според която музикалният език е затворена система, която предварително определя всички възможни значения в един музикален текст. От другата страна стои идеята,

според която музикалният език е отворена система, т.е. интерпретаторът или аналитикът имат в една или друга степен право на свободни интерпретации на музикалния текст.

Тараста прави място както за единия, така и за другия възглед, като търси синтез между тях. Казано накратко, Тараста намира музикални произведения (и части от тях), които потвърждават едната или другата теория. За Тараста обединяващият фактор се явява музикалният субект, който може да се държи „по правилата“, т.е. да се съобразява с установените музикални конвенции, или да ги нарушава, с което да въвежда своя собствена интерпретативна верига в произведението. Естеството на музикалния субект ще разгледаме по-долу във връзка с музикалния наратив. (вж. т. IV.3.3.)

III.2. Музиката (и музикалната семиотика) като дискурс

В музикалната семиотика музиката, както и самата музикална семиотика, често се разглеждат като *дискурси*. Идеята за дискурса оказва огромно влияние върху семиотиката на Тараста: „Естеството на музикалния дискурс може да бъде артикулирано с модел, който е семиотичен в два смисъла: първо, защото обяснява външните условия за музикалната комуникация, не само за създаването на музикалното произведение, но и за комуникативните фактори, проявени в самата композиция; второ, защото търси да възприеме музикалната реалност надълбоко и така да разграничи ниво на проявата и ниво на иманентността.“¹¹⁴ Тараста използва различни теории за отправна точка към анализа на музикалните дискурси. Същевременно той разглежда метанивата на музикалния дискурс, правейки връзки с други дискурси – социални, исторически, митологически и пр. Самата музикалната семиотика се разглежда в методологически план като форма на научен дискурс със свои собствени специфики. Затова понятието „дискурс“ се явява основна отправна точка за семиотиката на Тараста през всички периоди на нейното развитие.

Понятието „дискурс“ се появява в лингвистиката като опит да се разшири нейното поле отвъд нивото на изречението. Ако синтаксисът и граматиката се ограничават до

¹¹⁴ Tarasti, E. Op. cit., p. 16.

обема на изречението, анализът на дискурса обещава да изведе лингвистичните проблеми до нивото на един цял текст.¹¹⁵ Най-сбитата дефиниция за дискурс е *организиран текст*. Дискурсът, подобно на знака, подлежи на лингвистичен анализ. Той обаче вече изисква други методологически средства: „И все пак е явно, че самият дискурс (като поредица от изречения) е организиран и че чрез тази организация той може да се види като съобщение на друг език, опериращ на едно по-високо ниво от езика на лингвистите. Дискурсът има свои единици, свои правила, своя „граматика“. Той е отвъд изречението и, макар че се състои единствено от изречения, той трябва естествено да формира обекта на една втора лингвистика.“¹¹⁶ Освен самата музика, самият музикален анализ също е дискурс. В това отношение музиката и нейният анализ са в еднакъв смисъл организирани текстове.¹¹⁷

Семиотиката отива една крачка напред, като включва в понятието „дискурс“ тези семиотични системи, които нямат лингвистичен характер – като например всички знакови системи в природата.¹¹⁸ Такива „дискурси“ са например системите от знаци, които посочват на пчелите кои цветя да опрашват; или на прелетните птици кога и накъде трябва да летят. В човешкия свят също има нелингвистични дискурси – такива могат да бъдат различни ритуали, жестове или например пътни знаци. Тези практики се осъществяват въз основа на знакови системи, които нямат непременно езиков еквивалент.

Тъй като в лингвистичен план дискурсът често се третира като текст, в някои семиотични теории „чрез екстраполация и като хипотеза, която изглежда плодотворна“¹¹⁹, различни нелингвистични дискурси се разглеждат като „текстове“. Така „текстове“ стават традиционният ритуал, жестикулациите на тялото, платното за движение на автомобили. Тарасти например обръща особено внимание на телесните и

¹¹⁵ Бенвенист е от първите лингвисти, които долавят важната роля на дискурса за човешката комуникация. Макар лингвистичният анализ да дели езика на много по-малки части, „езикът започва“ едва в дискурса (**Benveniste**, É. *Problems in General Linguistics*. University of Miami Press, 1971, p. 111.) Независимо от това обаче Бенвенист поставя дискурса отвъд лингвистичния (т.е. граматически, синтактичен, фонетичен) анализ. По този начин „езикът започва“ там, където лингвистичният анализ свършва. При по-късни автори, например Барт, това се променя.

¹¹⁶ **Barthes**, R. *Image-Music-Text*. Translated by Stephen Heath, Collins, 1977, p. 83.

¹¹⁷ Тази връзка се разработва подробно от Жан-Жак Натие (вж. **Nattiez**, Jean-Jaques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton University Press, 1993.)

¹¹⁸ **Greimas**, A. J., and Courtés, J. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, p. 81.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

жестови аспекти в музиката.¹²⁰ По този начин една аналитична парадигма, занимаваща се със структурата и организацията на словесни текстове – включително с несемантични в тесен смисъл предпоставки като например психоаналитичните – се отнася към невербалните дискурси. Тъкмо от тази позиция може да се гледа и на музиката като текст.

Отвъд лингвистиката и семиотиката в тесен смисъл, но въз основа на тях, понятието „дискурс“ придобива и по-широко значение, засягащо културния, социалния и политическия свят на един индивид или на едно общество. Тази употреба на понятието се въвежда от постмодерни мислители като Дерида и Фуко и също се отпечатва върху музикално-семиотичното разбиране за дискурса на Тараста. В този прочит дискурсивността се отнася до социални и политически практики и обхваща всички установени разбирания и ритуали в една социална единица. Така един дискурсивен анализ на музиката в постмодерен ключ създава условия за разчитането на социалните, културните и други значения на музиката в определен исторически и културен контекст.

III.2.1. Семиотичният дискурс при Греймас

Един от основните семиотични източници на Тараста е Греймас и неговата теория за наративния дискурс. Теорията за знаците на Греймас, която Тараста използва, придобива смисъл едва в цялостната рамка на неговата теория за дискурса. Греймас е представител на едно по-тясно разбиране на понятието дискурс, свързано със специфично семиотичните му употреби. В контекста на Греймасовата семиотика дискурсът е това, което се „поставя на място от изказването“¹²¹. Според Греймас зад всяко изказване стоят, наречени „семио-наративни“ структури, с помощта на които се изследват фундаменталните структурни нива на дискурса (за тях ще стане дума по-долу). Дискурсът е съвкупност от изказвания, чиято организация се дава от семио-наративните структури: дискурсивната компетентност „се конституира по време на изказването и ръководи изказаните дискурсивни форми, като ги моделира... поставянето в дискурс – или **дискурсивизацията** – се състои в взимането на семионаративните структури и трансформирането им в дискурсивни структури“¹²². Така

¹²⁰ Вж. Tarasti, E. Signs of music, p. 117-154.

¹²¹ Greimas, A. J., and Courtés, J. Op. cit. 83.

¹²² Ibid., p. 83.

в теорията на Греймас дискурсът е цяло, *под* което стоят други структури, регулиращи организацията му.

III.2.2. Постструктуралистският дискурс при Дерида и Фуко

Друг основен методологически ориентир за Тараста по отношение на понятието „дискурс“ е постмодерната (в най-общ смисъл) представа за дискурса като място за упражняване на социална и политическа власт. Тараста използва този възглед за дискурса в по-късните си трудове, наблюдайки на взаимосвързаността на музикалния и други дискурси в една обща дискурсивна рамка на едно произведение или определен композитор. В историко-философски план, след като лингвистичните и семиотичните теории за дискурса се въвеждат в литературната теория и се свързват с други научни полета като психоанализата (Кръстева, Барт) или херменевтиката (Рикьор), това води до една нова, силно социално и политически импрегнирана употреба на понятието „дискурс“. Най-отчетливо това се наблюдава в работата на постмодерни автори като Дерида и Фуко.

III.2.2.1. Дискурсът в деконструкцията на Дерида

Възгледът за дискурса на Дерида оказва влияние върху Тараста, доколкото последният разработва теорията, че в рамките на музикалния текст се появяват моменти, които напускат границите на конвенционалния и стабилен музикален код. Така свободните интерпретативни възможности по отношение на музиката, както и свободните композиционни решения вътре в нея, се свързват с разпадането на идеята за единен езиков код, за което основно влияние има философията на Дерида.

Идеята за дискурса играе важна във философията на Дерида, който го определя като централно понятие в метода на „деконструкцията“. Поначало идеята за деконструкция се свързва с тясно лингвистични теми, които впоследствие се хипостазират до фундаментални философски проблеми. Деконструкцията поставя под въпрос всеобщия характер на една езикова система дори за тези, които я владеят¹²³. Дерида описва традиционния комуникационен модел, който подлежи на деконструкция, по следния начин: „Тази многозначителност, която тежи върху модела на знака, отбелязва самия „семиологичен“ проект и органичната тоталност на понятията му и по-точно понятието

¹²³ Вж. **Derrida**, J. Signature Event Context. — In: Limited Inc. Allan Bass (trans.) Northwestern Univ. Press, Evanston, 1977, pp. 1–25.

за комуникация, която вследствие на това внушава [идеята за] *пренос*, на който е присъдено да прехвърля идентичността на един означен обект от един субект към друг, на едно значение или на едно понятие, което по право може да се отдели от процеса на пренасяне и от означаващата операция. Комуникацията предполага субекти (чиято идентичност и присъствие се конституират преди означаващата операция) и обекти (означени понятия, едно значение на мисълта, което преносът на комуникацията нито ще трябва да конституира, нито да трансформира). *A* комуникира *B* на *C*.“¹²⁴ Според Дерида езикът е основан преди всичко на *разлики* – когато употребявам една дума, аз неминуемо я различавам от други думи. Тази идея се открива още у Сосюр. Сосюр въвежда понятието *стойност* – качеството на един знак по отношение на всички други знаци в една езикова система. Един знак получава своята „идентичност“ едва по отношение на всички останали знаци в системата. Той не се отнася просто до една същност, присъстваща в себе си, а се определя и от всичко това, което не е. Сосюр дава следния пример: „Френската дума *mouton* може да има същото значение като английската дума *sheep*; но тя няма същата стойност. Има различни причини за това, но особено фактът, че английската дума за месото на това животно, както се приготвя и сервира за ядене, не е *sheep*, а *mutton*. Разликата в стойността между *sheep* и *mouton* зависи от факта, че на английски има и друга дума *mutton* за месото, докато *mouton* на френски покрива и двете [значения].“¹²⁵ Езикът въобще е основан на *разлики*: „в езика има само разлики *без позитивни термини*. Независимо дали вземем означаваното или означаващото, езикът няма нито идеи, нито звуци, които са съществували преди лингвистичната система, а само концептуални и фонически разлики, които произхождат от системата.“¹²⁶ Причината е, че „*езикът е форма, а не субстанция*.“¹²⁷

В рамките на структурализма тази теза се приема, но само при положение, че отношението на различните понятия е структурно определено. Тараста стои нерешително в този контекст, заемайки на един етап идеи от структурализма, а на друг идеи от постструктурализма. Някои музикални дискурси Тараста разглежда по примера на Греймас, според когото структурата е „присъствие на два термина и отношението между тях“¹²⁸. Такава дефиниция е неприемлива за постструктуралистката мисъл, а

¹²⁴ Derrida, J. Positions. Translated by Alan Bass, University of Chicago Press, 1981, p. 23-24.

¹²⁵ Saussure, F. de. Op. cit., p. 115-116.

¹²⁶ Saussure, F. de. Op. cit., p. 121.

¹²⁷ Saussure, F. de. Op. cit., p. 122.

¹²⁸ Greimas, A. J. Strukturele Semantik, p. 14.

съответно и за по-късните възгледи на Тараста, доколкото той разглежда форми на музикален израз в дискурса, които се откриват извън структурите на установения музикален код. Според постструктуралисткия възглед не може да се каже, че едно понятие „присъства“, дори в опозиция. Дерида определя акта на означаване като акт на различаване: „Вследствие на това играта на разликите предполага синтези и референции, които забраняват в който и да е момент или в какъвто и да било смисъл един елемент да *присъства* в и от себе си, отнасяйки се само към себе си. Независимо дали в реда на говоримия, или на писмения дискурс, никой елемент не може да функционира като знак, без да се отнася към друг елемент, който самият не присъства.“¹²⁹ В структурализма мрежата от разлики се определя според т.нар. *бинарни опозиции*, които се регулират от самата структура и имат стабилен характер: „В опозиционната дуалност, ако някой от термините е даден, тогава другият, макар неприсъстващ, се извиква в мисълта. На идеята за бяло е срещуположена само тази на черно, на идеята за красота – тази за грозота, на идеята за голямо – тази за малко, на идеята за затворено – тази за отворено и т.н. Нещата в опозиция са толкова интимно взаимосвързани, че явяването на едното неизбежно предизвиква другото.“¹³⁰ При Дерида принципът на различаване, *différance*¹³¹, е в състояние на нестабилност и *игра*: „*Différance* е систематичната игра на разлики, на следи от разлики, на разреждане, чрез което елементите се отнасят един към друг.“¹³² Според Дерида бинарните опозиции са метафизически установени отношения с *властови* характер: „Един от двата термина управлява другия (аксиологично, логично и т.н.) или е постигнал надмощие.“¹³³ Тъкмо тази йерархичност гарантира, че единият термин винаги „присъства“ за сметка на другия: „[Всички тези опозиции] в един или друг момент са равнозначни на едно подчинение на движението на *différance* в полза на едно присъствие на стойност или *значение*, за което се смята, че предхожда *différance*, че е по-първоначално от него,

¹²⁹ Derrida, J. Op. cit., p. 26

¹³⁰ Jakobson, R. Op. cit., p. 217–41.

¹³¹ Понятието на Дерида *différance* е неологизъм, изведен от думата „différence“, която означава „разлика“ на френски език. Проманата на буквата може да се долови само от четящия, но не и от слушащия. По този начин Дерида иска да подчертае значението на писмения език, който, според него, винаги, имплицитно или не, е бил поставян под говоримия език. Четенето може да долови разлики, които за слушането оставят недоловими. Тараста обяснява разликата така: „Деконструкционните теории на Жак Дерида подчертават как промяната дори на най-малка част от означаващото може да предизвика обширни отражения върху означаваното, както буквите „e“ и „a“ в думите *différence* и *différance*.“ (Tarasti, E. A theory of musical semiotics, p. 281.)

¹³² Derrida, J. Op. cit., p. 21.

¹³³ Ibid., p. 41.

надхвърляйки го и, в последна сметка, управлявайки го.“¹³⁴. *Différance* се отнася както до означаващото, така и до означаваното, защото едното съществува винаги в отношение към другото.¹³⁵ Затвореността и изчерпателността на една езикова система се подлага на съмнение, тъй като нито една езикова структура не може да обуслови всяка употреба на езика.¹³⁶

В методологически план тази критика на структуралисткия възглед оказва влияние върху Тараста, доколкото той търси начин за третиране на части и аспекти от музикалния дискурс, които не могат да бъдат редуцирани до един конвенционално приет музикален език. След като търси средства за описването на отношението между музикалните конвенции и своеобразния композиторски стил, който се намира отвъд тях, Тараста в крайна сметка открива музикален момент, в който противоречието се оказва снето – момент, който Тараста определя като „трансцендиране“.

При Дерида дискурсът е мястото, където метафизичната идея за „трансцендентно означавано“ окончателно отстъпва пред принципа на *différance*: „Оттук насетне е станало необходимо да се мисли, че няма център, че центърът не може да бъде мислен във формата на присъстващо битие, че центърът няма естествено положение, че то не е фиксирано място, а функция, един вид немясто, в което един безкраен брой от заместници на знаци се заиграват. Това е моментът, в който езикът нахлува в универсалната проблематика, моментът, когато в отсъствие на център или произход всичко става дискурс – ако приемаме тази дума – тоест, система, в която централното означавано, първоначалното или трансцендентно означавано, никога не присъства напълно извън една система от разлики. Отсъствието на трансцендентното означавано разширява сферата и играта на означаването безкрайно.“¹³⁷ В дискурса „разликите“ започват да играят. Тази игра съществува и на нивото на езиковата система, но там тя

¹³⁴ Ibid., p. 29.

¹³⁵ Дерида критикува и самата разлика между означаващо и означавано като „концептуална опозиция на метафизиката“. Идеята на *différance* прави всички метафизически опозиции „неуместни“. (вж. *ibid.*, p. 28-30.)

¹³⁶ Означаващото и означаваното са еднакво засегнати от играта на *différance*, но същевременно не могат да съществуват извън функцията на знака, който ги свързва. Досега остава неразработен в спецификата си въпросът за това дали едно и също музикално означавано – например концептът за тоника – бива означено чрез различни означаващи: акустичния образ на думата „тоника“, акустичното прозвучаване на акорда в музиката и изписания в партитурата акорд. Според теорията на Дерида, а и според тази на Сосюр в интерпретацията на Дерида, тук говорим за различни концепти за тоника. Когато се променя означаващото, променя се и означаваното. Да чувам тоника, да „чета“ тоника в партитурата и да казвам „тоника“ в час по хармония са събития, при които аз не мога да реферирам към същия концепт.

¹³⁷ Derrida, J. *Writing and Difference*. University of Chicago Press, 1987, p. 280.

може да се отнесе единствено до отделни изречения. Тук вече играта на *différance* не се играе от думи, а от изречения и от други елементи на дискурса. Едва на нивото на дискурса текстът се осъществява като *différance*.

Както стана ясно в критиката на Тараста към парадигматичния метод на Рюве, Тараста също като Дерида разбира текста (само че музикалния) като игра на разлики, т.е. като една мрежа от означавани, основана на отсъствие. За Тараста принципът на *différance* се изразява в това, че в музикалния дискурс не само присъстващите, но много повече отсъстващите значения определят музикалния дискурс: „Отношенията *in absentia* се извеждат въз основа на означаващи (повърхностни феномени), както и на музикалната компетентност на слушател и аналитик, и са поне толкова важни, колкото отношенията *in praesentia* на синтактичното ниво.“¹³⁸ Музикалният *différance* се долавя в музика, „която е само повърхностно присъстваща“ и „оставя огромно пространство за отсъстващи значения“¹³⁹. При Тараста характерът на *différance* си проличава само в определени моменти от дискурса, когато индивидуалният стил на композитора надделява над конвенционално установените норми и отношенията на всички музикални „означавани“ се променят. Но Тараста, за разлика от Дерида, открива това само в частни случаи от музикалния дискурс и оставя други части напълно подвластни на традиционното схващане за музикалния код.

III.2.2.2. Дискурсът в мисълта на Фуко

Може би най-влиятелен при въвеждането на понятието „дискурс“ в музикалната семиотика е Мишел Фуко. При Фуко дискурсът определя всяка практика в рамките на една култура или общество. В един дискурсивен анализ се описват всички отношения между дискурса и институциите, законите и практиките на едно общество – сексуални, професионални, възпитателни и пр. В същността си тези отношения са *властови* отношения: „Това е проблемът, който определя почти всички мои книги: как се свързва производството на дискурси, които (поне за едно определено време) са натоварени със стойност на истина, с различните властови механизми и институции?“¹⁴⁰ Така идеята за дискурс напуска рамките на лингвистиката и става определяща за анализа на социални отношения. Дискурсът е следствие от определена познавателна позиция или *episteme*

¹³⁸ Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics, p. 11.

¹³⁹ Ibid., p. 281.

¹⁴⁰ Foucault, M. Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, p. 8.

(епистема): „това, върху което се опитвам да хвърля светлина, е епистемологичното поле, *episteme*, в което познанието, представено в независимост от всички критерии, имащи отношение към рационалната му стойност или обективните му форми, основава своята позитивност и така проявява една история, която не е тази на нарастващото съвършенство, а на условията за неговата възможност.“¹⁴¹ Изследването на дискурса разкрива скритите предпоставки на социалните кодове, включително (потенциално) и на музикалния.

Тараста подробно описва неговия анализ на картината „Las Meninas“ (1656) от Диего Веласкес, за да покаже как един анализ на художествено произведение може да отрази дискурсивните отношения в една епоха.¹⁴² Според Фуко картината на Веласкес отразява епистемата на класицистичната епоха, чийто дискурс е характерен с това, че „оформя началното, спонтанно и наивно разгръщане на репрезентацията в едно табло.“¹⁴³ Класическата епистема се структурира в табло, т.е. в едно пространство, където нещата, за които се говори, са напълно прозрачно разпределени и съпоставени: „Дълбокото определение на класическия език винаги е било да произведе едно „табло“: независимо дали то се случва само като естествена реч, събрание на истина, описание на неща, корпус на точни познания или енциклопедичен речник. Той съществува единствено за да бъде прозрачен.“¹⁴⁴ Гаранцията за тази таблична репрезентация на нещата е отсъстващият център, който едновременно с това винаги бива репрезентиран, но тъкмо *като* отсъстващ. Това изобразява и „Las Meninas“: „накрая в центъра, в сърцето на репрезентацията, най-близко до това, което е съществено, [е] огледалото, което ни показва какво бива репрезентирано, но като отражение, толкова далечно, толкова потопено в едно нереално пространство, толкова чуждо на всички погледи, които се насочват в друга посока, че то [отражението] е единствено най-крехката редубликация на репрезентацията. Всички вътрешни линии на образа и преди всичко тези, които идват от централното отражение, сочат към това, което бива репрезентирано, но не е налично. Едновременно обект – защото е това, което репрезентиращият художник пренася върху своето платно – и субект – защото това, което художникът има пред очи, докато се

¹⁴¹ Foucault, M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York, Random House [Vintage Books], 1970, p. xxii.

¹⁴² Tarasti, E. Signs of music, p. 68-69. Вж. изображението по-долу.

¹⁴³ Foucault, M. Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 16. Aufl., Suhrkamp, 2000, S. 368.

¹⁴⁴ Ibid., S. 376.

репрезентира в своята работа, е самият той, тъй като всички погледи, представени в картината, са насочени към това фиктивно място на кралската персона, което е реалното място на художника, защото в крайна сметка посетителят [или обитателят] на това нееднозначно място, на което художникът и суверенът постоянно се заместват като в едно блещукане, е наблюдателят, чийто поглед трансформира образа в един обект, чистата репрезентация на тази същностна липса.“¹⁴⁵



¹⁴⁵ Ibid., S. 372.

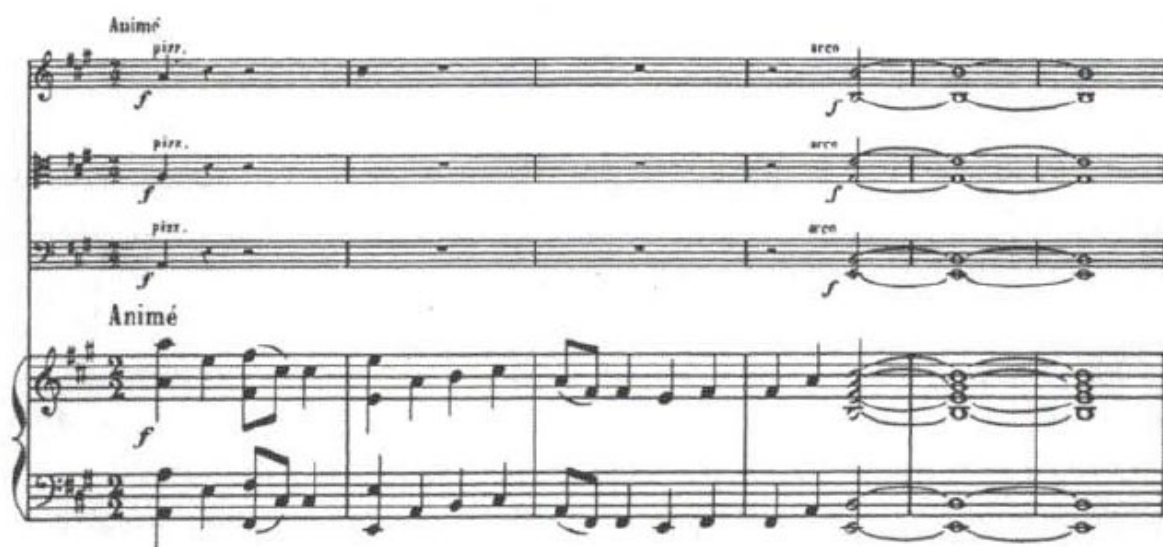
Този образ е характерен за класическото мислене (в смисъла на Фуко), защото репрезентира хора и обекти „таблично“, т.е. в прозрачна оприсъственост. Едновременно това, което би трябвало да бъде в центъра на картината – кралската двойка, е сведено до огледален образ, умален и почти незабележим, т.е. просто една „редубликация на репрезентацията“, но не и самата тази репрезентация. Но какво е самата тя? Фуко ни казва, че репрезентацията е в една позиция, която отсъства от наличното в картината. Докато художникът от картината рисува кралската двойка, репрезентацията е тъкмо тази двойка като обект за художника; същевременно същият този художник рисува картината, която ние виждаме („Las Meninas“), но този път като субект-наблюдател на цялата ситуация, нарисувана в „Las Meninas“, в която сам той участва. Но откъм картината, която ние виждаме – „Las Meninas“ – това е същевременно позицията на суверена, кралската двойка. И в крайна сметка в примигващото блещукане между художника и суверена всъщност сме самите ние като наблюдатели. Именно това отсъствие на център прави възможно прозрачната табличност на класическото произведение на изкуството (в смисъла на класицизма на Фуко).

Тараста търси начин за прилагането на такъв тип анализ към музиката: „Интерпретацията на Фуко показва как един анализ на произведение на изкуството може да стъпи извън един ригорозен текстови подход и същевременно, като наблюдава комуникационните отношения в произведението, да разкрие как то отразява епистемите на своята епоха, както и нейната археология на познанието и чувството. Музикалният анализ още не е достигнал такова ниво, но към него може да се подходи по начина на Фуко.“¹⁴⁶ Както ще видим, в музикалната семиотика на Тараста такъв опит е идеята за екзистенциална ситуация в произведението: „*Ситуацията* като екзистенциално семиотично понятие първо се отнася винаги до някаква частност... Ситуацията е тази част от света, с която човек влиза в отношение. Човек се отнася към света чрез своята ситуация. Ситуацията е целостта на всички тези феномени, обекти и състояния на нещата, под която и чрез която органичното и съзнателно съществуване на един човек се реализира.“¹⁴⁷ В екзистенциалната семиотика на музиката всеки музикален дискурс се разглежда като сбор от различни екзистенциални ситуации, разиграни между субекти или актьори. (вж. т. IV.3.)

¹⁴⁶ Tarasti, E. Op.cit., p. 69.

¹⁴⁷ Ibid., p. 71-72.

Тараста прилага по-конкретно идеята за властовите отношения в дискурса към музиката по примера на пиано-квартет от Ернест Шосон¹⁴⁸: „едно произведение, чието силно органично и жизнено жестово ниво безспирно поставя под въпрос каквато и да било преустановена музикална форма.“¹⁴⁹ Проблемът на произведението не е просто музикалната форма като такава – жизнената жестовост на произведението поставя под въпрос „патриархалния“ ред на строгата немска представа за форма: според Тараста Шосон е „композитор, чиято музика, на телесното ниво на нейните знаци, преобръща германската формална хегемония или „патриархалния“ ред.“¹⁵⁰



Ex. 12. Opening to Chausson's Piano Quartet in A major, op. 30.

Според Тараста встъпителният жест на произведението е „мъжествен“ и изпълнен с „средиземноморска енергия“ – поради което е напълно способен да изгради един конвенционален квадратен осемтактов период за началото на произведение в сонатна форма.¹⁵¹ Но още в четвъртия такт периодичната форма се поставя под въпрос чрез „ритмическа асиметрия“¹⁵². В рамките на първите тридесет такта си проличава силно импресионистичния стил на Шосон: „ние осъзнаваме в коя страна и в кой век сме, т.е. каква е реалната музикална ситуация на това съобщение.“¹⁵³

¹⁴⁸ Пример по: Ibid., p. 125.

¹⁴⁹ Ibid., p. 124.

¹⁵⁰ Ibid., p. 124.

¹⁵¹ Ibid., p. 124.

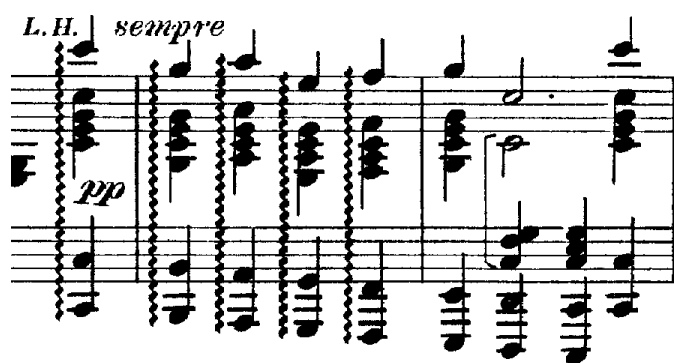
¹⁵² Ibid., p. 124.

¹⁵³ Ibid., p. 125.



Ex. 13. Chausson, Piano Quartet in A major, op. 30. bars 27–30.

Тараста открива, че встъпителният мотив се открива в хорала от „Прелюд, хорал и фуга“ FWV 21 от Цезар Франк¹⁵⁴, както и в мотива на камбаните върху специално приготвения за това инструмент (*Parsifal Klavier Instrument*) от „Парсифал“ от Вагнер.



(От „Прелюд, хорал и фуга“

FWV 21 от Цезар Франк)

Предисторията на мотива допринася за пародийния ефект в интерпретацията на Шасон: „В квартета от Шасон това, което в началото изглеждаше като чисто мъжки, наивно телесен знак за едно витално музикално тяло, сега изглежда като пародия на един много по-дълбок, вътрешен и психологически сложен хорален мотив.“¹⁵⁵ Тъкмо този

¹⁵⁴ Пример по: Franck, C. *Prélude, Choral et Fugue*, Dover Publications, 1976.

¹⁵⁵ Tarasti, E. Op. cit., p. 126.

силен контраст очертава непринадлежността на Шасон към „немския“ – строг и патриархален – формален ред, което прави неговото произведение дискурсивно определено в смисъла на Фуко. Музикалният дискурс тук се явява носител на социална власт, бидейки способен да подрива един съществуващ хегемониален дискурс.

Но в каква степен може музикалният дискурс да се схване чрез една семиотична система, основана на структурата на словесния език? Може ли един дискурс да бъде неезиков или неезиков *и* музикален? Фуко оставя отворен въпроса за езиковия характер на дискурса. Проблемът става осезаем, когато трябва да се определят *предметите*, с които дискурсът се занимава: „Задачата се състои в това, дискурсите да не се третира повече като цялост от знаци, а като практики, които систематично образуват предметите, за които говорят. Тези дискурси се състоят от знаци; но те използват тези знаци за нещо повече от означаване на вещи. Това „повече“ ги прави нередуцируеми до говоренето и езика. Това Повече трябва да бъде осветлено и описано.“¹⁵⁶ Дискурсите не трябва да се разбират като цялости от знаци, както в някои лингвистични теории. Те са повече от знакови системи, доколкото са и практики, които „образуват“ (т.е. определят) своите предмети. От тази позиция всяка реалност е дискурсивно предопределена, т.е. създадена и поддържана от дискурс, а съответно и разбираема единствено в неговите рамки¹⁵⁷.

Също и при Тараста музикалният дискурс трябва да отиде отвъд рамките на езиковата форма. Според Тараста има аспекти на музикалното означаване, които не могат да бъдат сведени до словесност: „Възгледът, че значението съществува преди теоретичната формулировка, също подчертава съдържанието, означаваното, което обаче може да бъде невербално, „неизказуемо“, изразимо единствено чрез квазителесен опит. Към този тип музикална семиотика се адресирам в моите разсъждения.“¹⁵⁸ При Фуко, както и при Тараста, телесността играе основна роля за осъществяването на

¹⁵⁶ Foucault, M. *Archäologie Des Wissens*. Suhrkamp, 1981, S. 74.

¹⁵⁷ Наистина още ранният Фуко говори за т.нар. *недискурсивно*, но без да го развива в методологически план. Недискурсивното се отнася до „първични отношения“, които „могат да бъдат описани независимо от всеки дискурс или всеки дискурсивен предмет между институции, техники, обществени форми и пр.“ (Foucault, M. *Die Ordnung Des Diskurses*. Fischer-Taschenbuch-Verl., 1998, S. 69.) Тези отношения обаче са тясно свързани с дискурсивното и не получават „собствен“ модус на съществуване, който може да се разбира като трайно „недискурсивен“. Първичните отношения са „някак на границата на дискурса: те му предлагат предметите, за които може да говори, или по-скоро (...) те определят групата от отношения, върху които дискурсът трябва да упражни влияние, за да може да говори за тези или онези предмети, да работи с тях, да ги назовава, анализира, класифицира, изяснява“ (ibid., S. 70.)

¹⁵⁸ Tarasti, E. Op. cit., p. 128.

дискурсивните практики. Но в това отношение Тараста, както ще видим, се основава идеите на Кръстева, които имат психоаналитичен корен (вж. т. IV.2. и т. IV.3.).

В рамките на музикално-семиотичната проблематика въпросът за границите на дискурса и отношението му към музикалния „предмет“ рядко е поставян експлицитно. С други думи, поне доколкото ми е известно, музикалната семиотика досега не си е поставяла въпроса „има ли недискурсивен музикален феномен?“ в методологически план. От семиотична гледна точка там, където дискурсът се избира за отправна точка към музиката, той я определя изцяло. Дискурсът може да бъде изместен или допълнен единствено от друг дискурс. Музиката няма реалност отвъд рамките на определена дискурсивна практика.

Един подобен въпрос се поставя от Тараста едва в най-късната му теория и то до голяма степен неексплицитно. По-долу ще стане дума за това, когато се въведе идеята за „трансцендирането“ на музикално-дискурсивните отношения в определен музикален момент (вж. т. IV.4). В известен смисъл теорията на Фуко също не предполага експлицитно тематизиране на този проблем, поради което стъпката на Тараста може да се разчита като акт, отиващ отвъд частно дискурсивния (в смисъла на Фуко) и общесемиотичния анализ.

III.2.3. Музиката и музикалната семиотика като дискурс

В музикалната семиотика навлиза както традиционната семиотична, така и разгърнатата постструктуралистка употреба на понятието „дискурс“. Тараста много често имплицитно употребява разбирания за музикалния дискурс, които са установени в музикалната семиотика от други автори. Затова, за да се разбере по-добре контекстът, в който Тараста тематизира дискурса, е нужно да се приведат накратко някои значими музикално-семиотични теории за дискурса и музиката.

При Агаву например понятието „дискурс“ трябва да се разбира в три значения. От една страна, това е дискурсът като поредица от събития. При Агаву обаче тези събития могат да са всякакви: „жест, идея, мотив, прогресия или, по-неутрално, градивна част, фраза, сегмент или единица, включително „интонационните единици“, въведени от Борис Асафиев... Да се разбира като дискурс една Бетховенова соната или една симфонична поема от Лист означава, следователно, да се разбира като конституирана от поредица от събития, които са в последование и се отнасят едно към друго, докато

същевременно цялото прави едно смислено впечатление на слушателя.“¹⁵⁹ Второто значение, което Агаву влага в понятието „дискурс“, е дискурсът като лингвистично ниво, по-голямо от изречението, което обединява в себе си изречения. Музикалният дискурс обединява музикални изречения. Чрез понятието „дискурс“ Агаву иска да постави акцент върху „процесуалния“ характер на музиката, разглеждайки я като поредица от събития, организирана в едно цяло: „Поставянето на акцент върху събитията допринася за един процесуален и феноменологически поглед към произведението; той разпознава последователността момент-по-момент, но изобщо не се грижи за един всеобхватен или заключителен профил, който може да бъде назован и издигнат като архетип.“¹⁶⁰ Така чрез второто значение на понятието „дискурс“ се поставя акцент повече върху слуховия опит, отколкото върху анализа на партитурата като „статичен“ носител на семиотични факти.

Последното значение на понятието „дискурс“, както го употребява Агаву, е това, установено от постструктуралистката мисъл. От тази позиция всяко отношение към музиката включва една метакритика, отнасяща се както до музикалния текст, така и до семиотика, занимаващ се с него. Текстът като дискурс поставя семиотика в положение да приеме собствените си идеи като конструкт, който подлежи на преоценка: „В този смисъл да се анализира неизбежно означава същевременно да се рефлектира върху процеса на анализа.“¹⁶¹ В този трояк смисъл на понятието Агаву осъществява своите изследвания върху музиката като изследване на музикални дискурси.

И трите значения на понятието, които Агаву въвежда, се използват от Тараста в един или друг момент от неговата изследователска дейност. Първото е толкова тясно свързано с лингвистичната идея за дискурса, че практически винаги се предполага, когато се говори за музикален дискурс. Вторият възглед става фактор за Тараста, когато той разглежда времевия характер на музиката (вж. т. IV.3.3.1). За Тараста музикалният дискурс е фундаментално времеви, процесуален феномен с каузални връзки между последователните музикални моменти¹⁶², обусловени от съзнанието на слушателя¹⁶³. Последната употреба на понятието от Агаву разглежда не музиката, а музикалния анализ

¹⁵⁹ Agawu, V. K. Op. cit., p. 7.

¹⁶⁰ Ibid., p. 8.

¹⁶¹ Ibid., p. 9.

¹⁶² Tarasti, E. A theory of musical semiotics, p. 18.

¹⁶³ Ibid., p. 19. За по-подробен анализ на процесуалността на музиката при Тараста вж. т. IV.3.3.1.

като дискурс – идея, свързана с работата на Натие (вж. т. III.2.3.1). Тази идея пряко повлиява на Тараста, който подобно на Натие настоява върху ясното определяне на методическите основи на музикално-семиотичния дискурс.

III.2.3.1. Музикален дискурс и дискурс за музиката при Натие

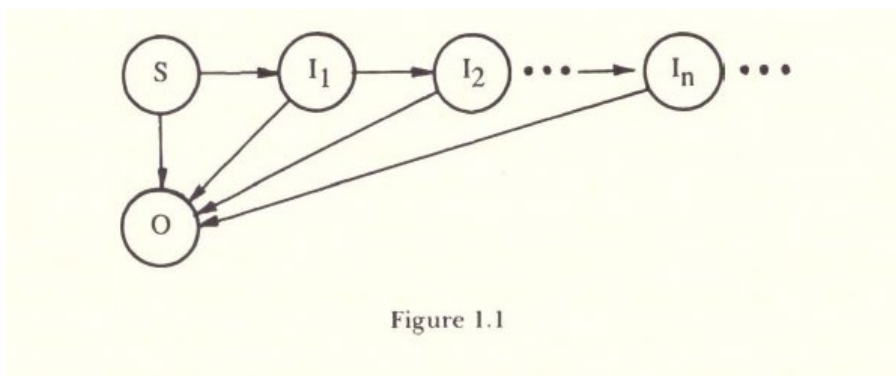
Както стана ясно, Тараста е силно повлиян от идеята на Натие за музикалния дискурс и дискурса за музиката. От една страна, Тараста има експлицитни (макар и често негативни) коментари по отношение на някои от по-ригорозните научни процедури, които Натие влага в музикалния анализ (под формата на парадигматичен анализ, срв. т. III.1.1.1.4.1). От друга страна, Тараста намира сравнителните анализи на дискурсите за музиката на Натие за много полезни и самият използва такива на места.

Натие представя една подробна теория на отношението дискурс и музика в семиотичен план¹⁶⁴. Натие разглежда както „музикалния дискурс“, т.е. музиката *като* дискурс, така и дискурса *за* музиката, който може да обхване всички възможни изказвания за музиката – музикологични, аналитични, критични, исторически и пр. (и дори такива, които остават извън едно или друго научно поле) Тези разнообразни форми на дискурс се обединяват от семиотичната теория на Натие – т.е. неговата теория на *знака* в тесен смисъл – за която той изхожда от Пърс, Гранже и Молино, последният от които дава на Натие основните му методически средства.

Изхождайки от Пърс, Гранже дефинира знака или „репрезентамен“ като „нещо, което е свързано по определен начин с втори знак, неговия „обект“, по такъв начин, че довежда един трети знак, неговия „интерпретант“, в отношение със същия този „обект“ и по такъв начин, че той довежда един четвърти знак със същия този „обект“ и така нататък *ad infinitum*”¹⁶⁵ (фиг.1.1)

¹⁶⁴ Nattiez, J. Op. cit.

¹⁶⁵ Granger, G-G. Essai D'une Philosophie Du Style. Armand Colin, 1968, p. 114.



При Пърс процесът на означаване, семиозисът, е безкраен. Натие твърди, че по този начин Пърс определя обекта на знака като „виртуален“ обект, който не съществува извън „безкрайното множество на интерпретанти, чрез които човекът, *използващ* знака, се опитва да *загатне за* обекта.“¹⁶⁶ Цялата теория на Натие се основава върху „Пърсовата идея за безкраен и динамичен интерпретант.“¹⁶⁷ По този начин значението се обуславя от живия опит на потребителя на знака: „Значението... е констелацията на интерпретанти, изведена от живия опит на потребителя на знака – „произвеждащия“ или „възприемащия“ – в дадена ситуация.“¹⁶⁸ Този модел на значението поставя „потребителя“ му в една уникална позиция. Нито една „безкрайна“ верига от интерпретанти не може да дублира друга. Следователно, всеки „прочит“ на даден знак е уникален. Това важи както за отделния знак, така и за текста. Знакът и текстът са „символични факти“, чието разглеждане Натие поставя в рамките на т.нар. триделен модел.

В основата на семиологията на Натие седи идеята за *триделността*, която той заема от Молино. Триделният модел може да се отнесе към всеки символичен факт – например знак и текст. Всеки символичен факт има три измерения или нива: *пойетично*, *естесично* и *неутрално*. На *пойетичното* ниво символичният факт се разглежда в качеството си на *създаден* факт. На това ниво се описва целият *процес* на създаването на символичния факт – качествата на автора му, контекстът на създаването му и пр. *Естесичното* ниво разглежда символичния факт откъм процеса на възприемането му. Според Молино в естесичния процес значението на символичния факт тепърва се *конструира*.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Nattiez, J. Op. cit., p. 7.

¹⁶⁷ Ibid., p. 8.

¹⁶⁸ Ibid., p. 10.

¹⁶⁹ И двете понятия имат свой собствен произход. Пойетиката е понятие, въведено от Етиен Жилсон, който обединява в него всички характеристики на създателя на едно художествено произведение в качеството му създател – исторически и културни предпоставки, процедури на самия творчески акт и пр. (Gilson, É.

Неутралното ниво разглежда физическото, материално и иманентно измерение на символичния факт, т.нар. *следа*. Най-важно за Натие се явява третото, неутралното ниво. По отношение на останалите две нива *неутралното ниво* има следната дефиниция: „Това е ниво на анализ, в което не се решава априорно дали резултатите, генерирани от едно специфично аналитично процедиране, са релевантни от естесична или пойетична гледна точка... „Неутрално“ значи, че пойетичното и естесичното измерение на обекта са „неутрализирани“ и че се процедира до края на дадена процедура без значение от получените резултати.“¹⁷⁰

Разграничението на отделните нива на музикалния дискурс (като символичен факт) става ръководещо за музикално-семиотичното изследване на Натие. За Натие е едно да се говори от позицията на композитора, откъм неговата биография, стил и социо-културен контекст. Друго е да се говори от позицията на слушателя с музикалния му вкус, компетентност и слухов опит. Тези два вида дискурс за музиката – пойетичен и естесичен, изхождат от съвсем различни предпоставки. Неутралното ниво се разглежда като „материална следа“, която може да бъде изследвана без предпоставки – или с възможно най-малко такива.

Тараста употребява пойетичния анализ, естесичния анализ и анализа на неутрално ниво на различни места в своите трудове. Тъй като триделният модел може да се отнесе потенциално до всеки дискурс, а не само до музикалния, Тараста прави например анализ на „Пленницата“, петия роман от цикъла „В търсене на изгубеното време“ от Марсел Пруст, с помощта на модела.¹⁷¹ Анализът разглежда „имплицитните“ музикално-семиотични характеристики в литературния текст. Това е пример както за интердискурсивен анализ – в случая между един музикален, един литературен и един музикално-семиотичен дискурс – така и за приложение на триделния модел в теорията на Тараста.

В анализи на конкретни музикални произведения Тараста също прилага триделния модел. В анализа си на Фантазия в до мажор, Op. 17 от Шуман Тараста засяга

Introduction Aux Arts Du Beau. Vrin, 1963.) Естесиката е понятие, въведено от Пол Валери. С него той обозначава всяко отделно възприемане на произведението като независим *активен* процес, разграничавайки го от създаването му. (Valéry, P. Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France. *Variétés V*. Paris, Gallimard, 1945, pp. 297-322)

¹⁷⁰ Nattiez, J. Op. cit., p. 13.

¹⁷¹ Tarasti, E. Semiotics of Classical Music, p. 339-347.

„поеетичния“ аспект на произведението, като разкрива биографични детайли около композиционния процес на Шуман. През 1836 г. Шуман пише едночастна фантазия за пиано, отразявайки тенденцията в класико-романтическата музика към едночастност на жанра.¹⁷² По-късно през същата година той добавя две части към нея и я озаглавява „соната за Бетховен“. Подобно на Лист и на братята Шлегел, Шуман решава да допринесе за „Bonner Verein für Beethovens Monument“ (Бонски клуб за паметник на Бетховен), като „публикува произведението и дава сто допълнителни копия на комитета за продажба. Сега той назовава произведението: „Руини. Трофеи. Палми. Голяма соната за пиано. За паметника на Бетховен“.¹⁷³ На следващата година той вече предлага произведението на Брайткопф и Хертел под името „Фантазии“. Следват още няколко промени на името в кореспонденция с издателството.¹⁷⁴

Към това Тараста прибавя и най-ранната история на изпълненията на произведението, на част от които самият Шуман присъства. Когато Лист, на когото Шуман посвещава Фантазията, свири произведението пред Шуман, Шуман пише на Клара: „Ще ми се да беше видяла Лист тази сутрин. Той е наистина изключителен. Той свири от моите *Noveletten*, фантазията и сонатата по начин, който дълбоко ме афектира. Много от това беше различно от това, което бях очаквал, но всичко беше пълно с гениалност и имаше мекота и усещане за дързост, което без съмнение не е ежедневно явление при него.“¹⁷⁵ Вероятно за същото събитие Лист съобщава, че след като изпълнява за Шуман и втората част, Шуман отива, прегръща го през сълзи и казва: „Göttlich!“ („Божествено!“).¹⁷⁶

Дискурсите за музиката *също* са семиотични факти и също са триделни. Така например един анализ на поетиката на един дискурс за музиката разглежда всички аспекти на сътворяването на анализа от позицията на автора. Естесиката на дискурса за музиката обхваща възможните начини един анализ да се чете. Неутралното ниво на дискурса за музиката се отнася до иманентните дадености на анализа – музикалният материал, аналитичният метод и т.н.

¹⁷² Ibid., p. 133.

¹⁷³ Ibid., p. 133.

¹⁷⁴ Ibid., p. 134.

¹⁷⁵ Marston, N. Schumann: Fantasie, Op. 17. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1992., p. 93. Cited in: Tarasti, E. Op. cit., p. 134

¹⁷⁶ Tarasti, E. Op. cit., p. 134

Триделният модел може да послужи като основа за *сравнителен анализ* на вече съществуващи дискурси за музиката. Той може да разкрие правилата, ръководещи изграждането на един анализ или дискурс за музиката. Сравнителният анализ на един дискурс за музиката – или т.нар. *метаанализ* – трябва да разкрие методологическите предпоставки, които го ръководят. В семиотична перспектива всеки анализ е следствие от различен подбор на интерпретанти, с които музикалният аналитик борави. Метаанализът има за цел единствено да опише различни вериги от интерпретанти, играещи роля в анализите на различни музикални аналитици. От класификацията на Натие тук ни интересува единствено тази, която засяга работата на Тараста. Натие разглежда *неутралното ниво на дискурса за музиката* – нивото на иманентните текстови структури.

III.2.3.1.1. Неутралното ниво на дискурса за музиката

Тараста развива своя общ методологически възглед за музикално-семиотичния анализ въз основа на идеи, заложили у някои структуралистски автори и преди всичко у Натие. Това, което неутралното ниво на дискурса за музиката разкрива, са иманентните условия за този дискурс, а с това – дали са спазени условията за една ясна и прозрачна музикално-аналитична процедура. Тъкмо тези критерии се оказват изключително важни за Тараста, когато той започва да дефинира рамките на своите музикално-семиотични теории и да ги променя в зависимост от изходната позиция и търсения изследователски подход.

В метаанализите на Натие от позицията на неутралното ниво става ясно, че много понятия, които често се употребяват в дискурси за музиката, нямат строга дефиниция и не се разграничават ясно едно от друго. Позовавайки се на Рюве,¹⁷⁷ Натие прави преглед на *Encyclopédie Larousse*, *New Grove*, *Encyclopédie Fasquelle* и други речници, където дефинициите на някои музикално-аналитични понятия (например *мотив*, *фигура* и *клетка*) често се припокриват. За Натие проблемът е методологически: „Ние очевидно имаме работа с единици с начало и край, но какви точно са критериите, които ни позволяват да разграничаваме тези музикални единици?“¹⁷⁸ Тук Натие говори конкретно за дефинирането на отделни термини. Има голяма разлика между това

¹⁷⁷ Ruwet, N. *Langage, Musique, poésie*. Editions Du Seuil, 1972, p. 100-134.

¹⁷⁸ Nattiez, J. *Op. cit.*, p. 157.

аналитичният език да е неясен, макар и интуитивен, и това да е прецизен: „Ако критикувам метаезика на мелодичния анализ, то е, защото толкова много аналитици се държат сякаш *идеята*, която *те* могат да имат за фразата или клетката, е достатъчна, за да се определи (за всеки отделен музикален текст) тази фраза или тази клетка. Но и *думата* „фраза“, и *думата* „клетка“ са семиологични единици. Те са свързани с интерпретанти, които (по един много общ, много груб начин) поставят в опозиция фразата като по-дълга единица и клетката като най-късата единица – и кой може да каже, че това е грешно... Това, срещу което възразявам тук, е да се заменя една точна методология, която ограничава и определя „фраза“, за някакво интуитивно, неясно усещане за естеството на една фраза.“¹⁷⁹

Проблемът за точността на аналитичния език засяга съобщимостта на музикалния анализ. Една обективно валидна терминологична система не може да приеме припокриването или неяснотата на определени дефиниции в музикално-аналитичния език. Проблемът на Натие се състои в това, че аналитикът облича музикалните си интуиции и възприятия в една неясна или идиосинкрална терминология и ги съобщава с предположението, че читателят може да разбере какво има предвид. Погледнато в семиотичен план, музикалният аналитик взима един музикален знак-representamen (звук сигнал, нотен текст), натоварва го с определено значение посредством определени интерпретанти и предполага, че този, който чете анализа, ще разбере същия знак-representamen по същия начин посредством същите интерпретанти. От позицията на Натие и Гранже подобна постановка е нереалистична. Интерпретантите, които дават на знака значението, винаги са уникални и идентичността на такива аналитични изказвания не може да бъде гарантирана, освен ако всички музикално-аналитични термини не се дефинират напълно експлицитно по отношение на иманентните си музикални характеристики. Така наличието или отсъствието им в музикалния текст би могло да бъде еднозначно установено.

III.2.3.1.2. Метаанализът при Тараста

Тараста взима предвид и понякога дори експлицитно изхожда от методологическата проблематика, която Натие въвежда. Тараста се ангажира с това да представи експлицитно понятийния и методичния апарат, с който ще работи, преди да предприеме

¹⁷⁹ Ibid., p. 160.

един анализ: „От друга страна, съществено е за всяко семиотично изследване проучването да направи експлицитни имплицитните си предразсъдъци и предпоставки, както Натие правилно подчертава. Това е необходимо, за да може пътят, по който проучването формира своята собствена референциална илюзия, да не се прикрива, придобивайки така идеологически и догматически характеристики.“¹⁸⁰ В един по-общ план както Натие, така и Тараста се вписват в традицията на структурализма, доколкото приемат, че всяка теория е конструкт, който сам дефинира обектите, които разглежда: „ние ще поставим основите за един модел на четене, чрез който можем да интерпретираме музикални мислители от различни епохи. Съобразно с това нашият хипотетично универсален музикален модел не е емпиричен (живян) модел, а теоретичен конструкт със свой собствен метаезик и свой собствен дискурс.“¹⁸¹ Тараста пише тук, че изхожда от „епистемологичните“ основания на Греймас. Оттук следва, че при Тараста „референцията на изследването не е отношение към реалност, разбрана като съществуваща извън дискурса, а отношение към модел, който изследването има за своя обект.“¹⁸²

С други думи, при ранния Тараста става въпрос за дискурс, който няма ясно дефинирано отношение към недискурсивната реалност. В музикално-семиотичен план същата идея за дискурса се свързва с работата на Натие. Музикалният дискурс – самата музика като дискурс – е различен от дискурса за музиката. Двата дискурса дефинират по свой собствен начин обектите, с които се занимават. Същевременно те подлежат на аналогични анализи, основани на общата си символична форма.

III.2.3.2. Музикалната семиотика и музикологията – дискурси с общ изследователски обект?

При такава методологическа постановка за музикалния обект веднага се появява въпросът за естеството му или за естеството на музиката изобщо. До каква степен и по какъв начин музиката допуска да стане обект на научно изследване? Ако приемем позицията на Тараста, според която музикалната семиотика – и всеки друг дискурс за

¹⁸⁰ Tarasti, E. A theory of musical semiotics, p. 70.

¹⁸¹ Ibid., p. 70.

¹⁸² Ahonen, P. A. J. Greimasin Pariisin koulukunnan semiotiikka: Sosiaali antropologiasta ja kansansatujen tutkimuksesta yleiseen ihmistieteeseen. — In: Suomen Antropologi 4, 1984, p. 155. Цитат по: Tarasti, E. (1994). Op. cit., p. 70.

музиката – дефинира сама и всеки път наново своя обект, то в какъв смисъл може да се каже, че тази семиотика или този дискурс са „музикални“? Ако няма методологически обозримо отношение между дискурса за музиката и музикалния дискурс, т.е. самата музика, то каква е изобщо „релевантността“ или стойността на един дискурс за музиката?

Отхвърлянето на тези въпроси като неадекватни – или отхвърлянето на методологическите предпоставки, от които изхождат – също поставя въпроси, този път в обратна посока. Ако дискурсът за музиката има пряка, методологически ясна връзка с музикалния дискурс, то каква точно е тя? Ако пък се отхвърли понятието „дискурс“ като негодно по принцип, тогава въпросът може да се сведе до отношението на *музикологията* към музиката: какво прави музикологичния поглед релевантен на „самата музика“? Тъкмо в този план Тараста очертава една принципна позиция на музикалната семиотика към традиционната музикология, която следва да разгледаме.

Подобно на мнозина музикални семиотици, Тараста работи в научния контекст на още неразработеното поле на музикалната семиотика, което поне на първо четене тематично се обвързва с установената вече наука на музикологията. С основание или не, но предварително се допуска, че музикалната семиотика и традиционната музикология се отнасят до един и същи научен обект – музиката. По тази причина в трудовете на Тараста изпъква особеното значение, което има отношението на музикалната семиотика към традиционните дисциплини, занимаващи се с музикалния анализ – а именно музикологичните. Музикологията се явява „диалогичен“ партньор на музикалната семиотика, защото дава критически ориентир за посоката на едно изследване на музиката. От своя страна, музикалната семиотика се изгражда като продължение, отговор или критика на музикологията. Така на фона на традиционния музикален анализ се изгражда един музикално-семиотичен анализ, на фона на някои прототипни наративи от историята на музиката се изгражда една музикално-семиотична „историография“ и пр. И обратно, някои музикологични дисциплини – например етномузикологията в англоезичния свят – също са немислими без методологическия референт на музикалната

семиотика¹⁸³. Така отношението на двете дисциплинарни полета – музикално-семиотичното и музикологичното – се оказват в много точки взаимозависими.¹⁸⁴

¹⁸³ Връзката се установява от Бруно Нетъл в статията „Някои лингвистични подходи към музикалния анализ“ (Nettl, B. Some Linguistic Approaches to Musical Analysis. — Journal of the International Folk Music Council, vol. 10, 1958, p. 37-41). Нетъл подчертава аналитичните възможности, ако традиционни семиотични и лингвистични методи се отнесат към музиката. Целта е да се потърсят достатъчно ригорозни критерии за определянето на един музикален корпус при изследването на непозната музикална култура, както и за изследването на един музикален „език“ или „идиом“. Тъкмо тук Нетъл прилага традиционната лингвистична разлика между „фонетика“ (занимаваща се с фони) и „фонемика“ (занимаваща се с фонemi) към музиката: „Може ние трябва да правим разлика като лингвистите между фонетиката, науката за всички слухови характеристики в един език или музика, и фонемиката, науката, [занимаваща се] само със значимите характеристики на един даден стил или език.“ (ibid., p. 38). Тук под „значими характеристики“ Нетъл има предвид тези, които имат структурно значение за съответната езикова (или музикална) система. Една музикална „фонетика“ се занимава с описанието на чисто акустическите характеристики на един музикален звук; обратно, фонемиката трябва да определи кои звуци са структурно натоварени и какви разновидности има на една и съща функция. Например, тоническият квинтакорд и тоническият секстакорд могат в определен контекст да се разчетат като разновидности на фонемата „тоника“. Такива разновидности се наричат „алофони“ в лингвистиката на Сосюр. Нетъл прилага понятието „алофон“ към музиката.

Четири години по-рано, през 1954 г., лингвистът Кенет Пайк извежда от думите „фонетика“ и „фонемика“ понятийната опозиция „етичен-емичен“, която става основна за социалните науки, антропологията и културологията (Pike, K. L. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Santa Ana, Summer Institute of Linguistics: Glendale, 1954.); Пайк прилага опозицията върху различни аспекти на социалния живот. Етичните (*etic*, не в смисъла на „етика“) характеристики на едно социално поведение са неговите иманентни характеристики, които един учен, намиращ се извън съответната общност, наблюдава и описва. Емичните характеристики са тези, които са устойчиви в рамките на социалните структури и които имат конкретно значение за тези, които ги практикуват. Това вероятно оказва влияние върху Нетъл, който прави подобен ход по отношение на музиката.

Зависимостта между етномузикологията и музикалната семиотика е двупосочна. Както пише Монел, „етномузиколозите бяха акушерите на музикалната семиотика“ (Monelle, R. Linguistics and Semiotics in Music, Routledge, 2014, p. 162). Нетъл например играе такава двойна роля – от една страна въвеждайки семиотични понятия в етномузикологически контекст, а от друга страна развивайки самата музикална семиотика по посока дефиниране на свое собствено поле. Други представители на „етномузикологичната“ музикална семиотика са Натие, Вида Ченует, Боале и Джон Блекинг. Натие прилага своя анализ на неутралното ниво към песенното творчество на племето инуит в северна Канада (Nattiez, J-J. Sémiologie Des Jeux Vocaux Inuit. — Semiotica, vol. 66, 1987, pp. 259–278.). Ченует и Дарлий Бий правят анализ на вокалната музика на племето атуа, обитаващо източната част на Нова Гвинея, опитвайки се да реконструират музикалната ѝ „граматика“. (Chenoweth, V. and Bee, D. Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure. — American Anthropologist, vol. 73, no. 3, 1971, pp. 773–782.) Шапл Боайе се занимава с музиката на племето тепеуа в Мексико (Boiles, C. L. Tepehua Thought-Song: A Case of Semantic Signaling. — Ethnomusicology, 1967, vol. 11, no. 3, p. 267-292.), въз основа на което по-късно тематизира методологическата възможност за една етномузикологична семиотика (Boiles, C. Sémiotique De l’Ethnomusicologie. — Musique En Jeu, vol. 10, 1973, pp. 34–41.) Блекинг въвежда идеята за универсалния музикален език, основавайки се на лингвистичната теория на Чомски (Blacking, J. How Musical Is Man?. Seattle, Univ. of Washington Press, 2000.)

¹⁸⁴ Свидетелство за това е и фактът, че много музикални семиотици имат музикологично образование, а някои се обръщат предимно към музикологична аудитория. Няколко примера: Рюве се споменава в най-различни френскоезични музикологични трудове, измежду които и „Музикалният език“ на А. Букурещлиев. Агаву има магистър по музикален анализ и докторат по историческа музикология. След като става доктор по музикология, Тараста посвещава около едно десетилетие на професионално обучение по пиано в Хелзинки, Виена, Париж и Рио де Жанейро.

В положителен смисъл може да се отбележи, че в почти всички свои разклонения музикалната семиотика продължава да употребява целия арсенал на музикологични понятия, които традиционно се използват в музикалния анализ.¹⁸⁵ В продължение на десетилетия на дневен ред в музикалната семиотика са например препратките към методологическите предпоставки и аналитичните средства на Шенкер.¹⁸⁶ Причините за това са исторически и контекстуални – музикалната семиотика е до голяма степен продукт на англоезичния и в частност американския академичен свят, където теориите на Шенкер са *de facto* хегемон в музикологията през целия 20 в.¹⁸⁷ Доколкото се основава на Шенкер и други музиколози, музикалната семиотика може да се разглежда като разклонение на музикологията. Във всеки случай днес в англоезичната музикология семиотиката се смята извор на методологически решения, които по нищо не отстъпват на традиционните музикологични такива. Рядко може да се срещне музикологично съчинение, което да не се позовава непосредствено на един или друг музикално-семиотичен автор.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Изключение са може би единствено опитите на Рюве и Натие за парадигматичен анализ. (вж. **Nattiez**, J.-J. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*; **Ruwet**, N. & Everist, M. “Methods of Analysis in Musicology”)

¹⁸⁶ За най-влиятелните теории на Шенкер в англоезичната музикология вж. напр. **Schenker**, H. *Der freie Satz*. Zweite Auflage hrsg. von Oswald Jonas. Wien, Universal Edition, 1956; **Schenker**, H. *Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt*. Translated by John Rothgeb, Schirmer Books, 1987; **Schenker**, H. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*. Edited by William Drabkin, Oxford University Press, 2004. Шенкер стои в центъра на музикално-семиотичните теории, разработени от Агаву (**Agawu**, V. K. *Op. cit.*, p. 111) и Лердал и Джакендоф (**Lerdahl**, F. and Jackendoff, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, 1996.) и се взима предвид винаги когато става въпрос за анализ на „иманентните“ структури в музиката (означаващото според семиотичната терминология).

¹⁸⁷ Влиянието на Шенкер е огромно и почти всеобхватно. Тъй като неговите анализи се занимават преди всичко с иманентните музикални структури, той се смята за основен виновник (в положителен и отрицателен смисъл) за формализма на музикалния анализ в американската музикология в средата на 20 в. Знаменателното за американската музикология есе на Джоузеф Керман, „Как попаднахме в анализа и как да излезем“, което критикува фокусирането върху вътрешмузикалните, формални характеристики на музиката в анализа, се позовава основно на влиянието на Шенкер в американската музикология, но в силно критически план. (вж. **Kerman**, J. *How We Got into Analysis, and How to Get Out*. — *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 2, 1980, pp. 311–331.)

¹⁸⁸ Срв. напр. работата на Николас Кук (**Cook**, N. *Theorizing Musical Meaning*. — *Music Theory Spectrum*, 2001, vol. 23, no. 2, pp. 170–95.) и представянията, които прави на музикално-семиотични монографии (напр. **Cook**, N. *Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited: Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Robert Hatten. ; *A Theory of Musical Semiotics*. Eero Tarasti. — *Music Theory Spectrum*, 1996, vol. 18, no. 1, pp. 106–123) Понякога музикалната семиотика упражнява влияние върху постмодерната композиционна практика. Булез и Натие например са близки приятели – Натие редактира събраните съчинения на Булез (**Boulez**, P. *Orientations: Collected Writings*. Edited by Jean-Jacques Nattiez, Faber and Faber, 1990.), а препоръчително писмо на Булез за Натие се използва като предговор към сборник, посветен на Натие (**Nattiez**, J.-J. *The Dawn of Music Semiology: Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez*. Edited by Jonathan Dunsby, University of Rochester Press, 2017.) Булез изразява желание да напише предговор, но умира преждевременно.

В строго методологически план музикалната семиотика предполага едно преформулиране на традиционни музикологични подходи. От една страна, това става по линията на целия понятиен апарат на семиотиката, който няма нищо общо с терминологията на музикологията. От друга страна, музикални семиотици като Тараста експлицитно определят критическия курс на семиотиката по отношение на музикологията. Най-често това се свежда до твърдението, че на фона на традиционната музикология музикалната семиотика търси по-строга научна основа. Тараста пише: „Музикалната семиотика би посрещнала предизвикателството на цялата традиция на музикологията, чиито проблеми могат да се преинтерпретират и осветлят чрез един подход, който е изключително наясно със своите понятия и метазик и чиито основни предпоставки може би са по-експлицитни, отколкото често са в по-традиционни подходи.“¹⁸⁹ С този коментар той се доближава до позицията, поддържана от Натие, че традиционната музикология страда от липса на систематичност в изграждането на понятийния си апарат. Тази критика обаче почива на предпоставката, която вече въведохме, а именно върху тази за дискурсивния характер на музикологията по принцип. Едва когато музикологията се схване като дискурс, а музиката като обект, *конструиран* от този дискурс, музикологията може да попадне под критиката на Тараста.

III.2.3.2.1. Историческото време и музиката

Критиката на Тараста към методологическите основания на музикологията получава експлицитен вид, когато той тематизира методологическия проблем на една историята на музиката. Той изгражда една възможна методологическа основа за третирането на историята на музиката. Според него всяка история на музиката е „измислен модел, интерпретативна схема, чрез която организираме събитията на нашето музикално минало според определени критерии.“¹⁹⁰ В действителност тези критерии могат да са най-различни. По тази причина няма история на музиката „в чисто обективен смисъл“¹⁹¹. Всеки музикален историк разглежда историята на музиката през свой собствен ключ. Широко разпространен модел е моделът на *развитието*, според който музиката – преди всичко Западната – се развива, понякога дори телеологично, през

¹⁸⁹ Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics, p. 66.

¹⁹⁰ Ibid., p. 67. За идеята, че историята е „измислен модел“, Тараста се позовава на Леви-Строс (Lévi-Strauss, C. Anthropologie Structurale. Plon, 1958, p. 347-48)

¹⁹¹ Tarasti, E. Op. cit., p. 67.

времето. Всеки такъв модел опит обаче неминуемо остава само частен случай на рационализиране на музикалната история¹⁹².

Според Тараста всяка история на музиката следва по един или друг начин един наративен модел, т.е. структура, която определя границите на историческия дискурс (вж. т. IV.1). Това се отнася дори този дял от науката, който се самообявява за обективен и претендира, че се занимава единствено с „факти“: „Чрез тези механизми науката създава илюзия за реализъм, измислицата [че] един език ни говори за реалността „точно каквато е“¹⁹³. Подхождането към огромното количество възможни и състояли се музикално-исторически дискурси предполага „един универсален модел за всяка музика, модел за това какво музиката е всъщност.“¹⁹⁴ Изработването на подобен модел, разбира се, е изключително проблематично. Тараста решава въпроса като определя този модел за „теоретически конструктор със свой метазик и дискурс“¹⁹⁵ по образец на Греймасовата семиотика: „Този вид дискурс не може да се яви, подобно на емпиричния дискурс, като обективен дискурс, като „чисто“ описание на факти, тъй като целта е да се формира модел за обекта на проучването, да се проектира този модел върху обекта му и обратно към дискурса на изследването. Тази процедура е основана на идеята, че референтната [рамка] на проучването не е отношение към реалност, за която се смята, че е вън от дискурса, а отношение към модела, който проучването има като свой обект.“¹⁹⁶ Така от позицията на Тараста – и на структурализма изобщо – историята на музиката, подобно на всеки дискурс за музиката, конструира своя обект. Всяка претенция, че тя се занимава с музикалната реалност „точно каквато е“, е неправомерна.

В случай, че традиционната музикология иска да избегне такава критика, тя би следвало да изясни в методологически план в какво именно се състои нейният достъп до музиката като изследователски обект. С други думи, музикологията би следвало да постави под въпрос дискурсивния си характер. Разбира се, този проблем не е иманентен на музикологията сама по себе си. Той обаче я засяга не по-слабо, макар и изотвън, доколкото тя трябва да се определи като наука сред други науки. Подобно самодефиниране би било способно да отговори на въпросите: кое прави едно

¹⁹² Ibid., p. 68.

¹⁹³ Ibid., p. 68.

¹⁹⁴ Ibid., p. 69.

¹⁹⁵ Ibid., p. 70.

¹⁹⁶ Ahonen, P. Op. cit. Цит. по: Tarasti, E. Op. cit., p. 70.

музикологично изказване за музиката – музикално-аналитично, музикално-историческо, етномузикологично или естетическо – легитимно? Кое му дава достъп до музиката и от какво разбиране за естеството на обекта „музика“ изхожда то? В структуралисткия план, в който работи Тараста, подобен проблем не съществува, защото обектът „музика“ изначално се приема за конструиран, практически виртуален обект. Така в музикално-семиотичен план може да се защити тезата, че естеството на обекта „музика“ изхожда от методологическите предпоставки на науката, която се занимава с него – а именно, музикалната семиотика. Традиционната музикология не може да се позове на същия аргумент, поне доколкото претендира за привилегирован достъп до музиката (и то не просто до един конструиран музикален обект, а до музиката *като такава*). Ако пък приеме структуралисткия възглед, тогава тя подлежи на критиките, загатнати от Тараста, според които тя трябва да дефинира експлицитно всички свои понятия и аналитични методи, стига, разбира се, да приеме това за условие за един научен дискурс (и въобще да приеме себе си за наука). И в двата случая музикалната семиотика задава въпроси на музикологията, които изискват интердисциплинарен прочит и методологически адекватен отговор.

В рамките на самата музикална семиотика тези проблеми също съществуват и нямат еднозначно решение. Тук обаче въпросът се поставя по различен начин. Докато критиките на Натие за неясната употреба на терминология в музикалния анализ намират отзвук в музикалната семиотика, те провокират дебат около характера една аналитична „интерпретация“ изобщо. Как трябва да се интерпретира музикалният знак? За да отговори на този въпрос, музикалната семиотика първо разграничава в знака означаващото от означаваното. Музикалното означаващо са иманентните характеристики на музиката – звуци или ноти – а музикалното означавано могат да бъдат всички възможни значения на тези звуци или ноти – природни обекти (кукувица), символи (пролетта), социални контексти (дворцова музика, селска музика), топоси (пасторален, ловен, военен) и др. Що се отнася до музикалното означаващо, авторитетите в тази област остават музикални аналитици, познати и в музикологията, измежду които в англезичната семиотика особено място заема Шенкер, както стана ясно. В този смисъл методологическият проблем се пренася почти изцяло в областта на музикалното означавано или музикалното значение.

III.2.4. Дискурсът при Тараста

III.2.4.1. Формирането на дискурса: идеологически и технически модели

При Тараста музикалният дискурс обхваща както нотния текст, така и звуковото му осъществяване.¹⁹⁷ Според Тараста музикалният дискурс се регулира от два модела: идеологически и технически. Идеологическите модели се състоят от „концепции и норми, които оценяват музиката според нормите и вкусовете на [едно] общество“, а техническите модели обхващат „правила, които регулират и направляват произвеждането на музикалния дискурс.“¹⁹⁸ Идеологически модели в западната музика са например „За музикално красивото“ на Едуард Ханслик и „Опера и драма“ на Рихард Вагнер¹⁹⁹. Те оценяват различни музикални форми според естетически или други критерии. Ханслик например разгръща идеята за музикално красивото като „тоново движени форми“, изграждайки един естетически възглед свързан с идеята за „абсолютна музика“ – музика, която без намесата на текст или други форми на репрезентация носи в пълнота определен (музикален) смисъл. Така неговото есе се явява идеологически трактат в полза на определени музикални жанрове и форми и против други такива. Аналогично на Ханслик Вагнер също разработва своя естетика, фокусирайки се върху идеята за *Gesamtkunstwerk* или „цялостно произведение на изкуството“, като подчертава необходимостта от синтез на различни изкуства – музикално, изобразително и словесно – който да даде на композитора всички възможни изразни средства за постигането на „максимален“ естетически ефект. Така „Опера и драма“ се изказва в полза на една друга естетика, свързана не с абсолютната, а по-скоро с програмната музика, съчетана с други естетически средства. Идеологическият модел регулира музикалния дискурс, като дава критерии за успешната и неуспешната музикална творба, по които композиторът и слушателят се ориентират.

Технологическите модели в западната музикална култура най-често се появяват под формата на наръчници или учебници по полифония, хармония, композиция и пр. Такива

¹⁹⁷ Tarasti, E. Op. cit., p. 16. Срв. Morris, C. Writings on the General Theory of Signs. Mouton, 1971, p. 203-32.

¹⁹⁸ Tarasti, E. Op. cit., p. 16.

¹⁹⁹ Срв. Hanslick, E. Vom Musikalisch Schönen: Ein Beitrag Zur Revision Der Aesthetik Der Tonkunst. Breitkopf & Härtel, 1989.; Wagner, R. Oper Und Drama. Reclam, 2008.

са например „Der vollkommene Capellmeister“ от Йохан Матезон²⁰⁰ или „Grundriss der Kompositionslehre“ от Хуго Риман²⁰¹. Всяка една теория на музиката представлява технологически модел. Такива модели служат за ориентир за учащи се и са резултат от натрупан опит и теоретически убеждения на определени автори – независимо дали композитори, изпълнители или музикални теоретици. Технологическите модели оказват силно влияние върху техническия процес на композиция, защото задават рамките на изразните средства, с които композиторът разполага. Затова например Натие подчертава, че подобна литература „се намесва в еволюцията на самата музика... Теоретик експлицитно забранява паралелните квинти; композитор престъпва тази забрана по своя собствена свободна воля; Брамс пише сонати във форма, която експлицитно е била теоретизирана: това е, което преориентира музикалния език.“²⁰² Всяка промяна в музикалния код се отнася напълно конкретно към този код. Технологичните модели са отражения на музикалния код на една епоха.

Двата модела, идеологически и технологичен, могат да се развиват паралелно или отделно един от друг. Тараста отбелязва например, че технологическият аспект на строгия контрапункт може да прерасне в идеологически пиетет към църковната музика. От друга страна, идеологически отношения като споровете около абсолютната и програмната музика през 19 в. могат да се разграничават от технологичните модели, с които се свързват – в музиката на Брамс, който стои от едната страна на спора, се откриват елементи от Вагнер, който стои от другата страна.

III.2.4.2. Структури на комуникация и структури на означаване

В музикалния дискурс идеологическите и технологическите модели образуват т.нар. *структури на комуникация*, обхващащи „всички тези музикални механизми, които един композитор използва, за да комуникира музикални идеи.“²⁰³ Тъкмо структурите на комуникация отразяват това, което обикновено се нарича „музикален код“. Те се състоят от „стилистични норми“. Те налагат ограничения върху музикалния дискурс, свързани с предварително приетите идеологически и технологически модели. В структурите на комуникация тези модели придобиват нормативен характер за самия музикален текст.

²⁰⁰ Mattheson, J. Der Vollkommene Capellmeister: Studienausgabe Im Neusatz Des Textes Und Der Noten. Edited by Friederike Ramm, Bärenreiter, 2012.

²⁰¹ Riemann, H. Grundriss Der Kompositionslehre: Musikalische Formenlehre. Hesse, 1922.

²⁰² Nattiez, J-J. Music and Discourse: Towards a Semiology of Music, p. 181.

²⁰³ Tarasti, E. Op. cit., p. 18.

При ранния Тараста структурите на комуникация образуват един своеобразен музикален *langue* или код – музикален език като система от правила, регулиращи всяко музикално изказване от нивото на фразата до цялото произведение. Тези структури са „комуникационни“, защото се предполага, че са културно и обществено обусловени, т.е. че са свързани със социални конвенции. Сонатната форма, песенният тематизъм, камерната оркестрация – всичко това са структури на музикалната комуникация в епохата на класицизма. Те са музикално-културни норми, осигуряващи разбираемостта на музикалните съобщения в комуникацията между композитор, изпълнител и слушател.

Отвъд структурите на комуникация композиторът въвежда т.нар. *структури на означаване*, при които „фантазията на композитора може да се движи по относително свободен начин и да произведе уникални значения“²⁰⁴. Тъкмо в структурите на означаване музикалният дискурс се озовава извън рамките на музикалния код в зависимост от интерпретативната позиция на този, който работи с него. Затова истинският естетически принос на композитора се отпечатва върху структурите на означаване.²⁰⁵ Те съставляват, най-общо казано, стила на композитора. Структурите на означаване могат да включват напускане на правилата на музикалния код, т.е. структурите на комуникация. С други думи, структурите на комуникация и структурите на означаване могат да си противоречат. Техният произход е в известен смисъл различен – първите са социо-културно зададени музикални норми, а вторите са израз на творческия импулс на композитора.

Музикалният дискурс може да бъде разгледан като поредица от събития, отразяващи или структури на комуникация, или структури на означаване: „От предшестващите разисквания можем да заключим, че има точки от музикалния дискурс, в които структурите на комуникация доминират, и точки, където структурите на означаване идват на преден план. Това твърдение почти съвпада със структуралистката теза, според която дискурсът балансира между *langue* и *parole*.“²⁰⁶ Когато едно музикално произведение се анализира от тази позиция, то се разделя на откъси, които са отражение на музикални норми, и такива, които са проявление на уникален

²⁰⁴ Ibid., p. 18.

²⁰⁵ Ibid., p. 18.

²⁰⁶ Ibid., p. 30.

композиторски стил. Тази идея е в сърцевината на музикално-семиотичната теория на Тараста. Веднага обаче трябва да се отбележи, че Тараста прави паралел – донякъде некоректен – между отношението на двата типа структури и отношението *langue-parole* в структуралната семиотика. Паралелът е некоректен, тъй като според структуралния възглед езикът като система (*langue*) регламентира всяка негова употреба, т.е. реч (*parole*). Един дискурс е винаги *parole*, регулиран и направляван от *langue*. Вече въз основа на *langue* речта може има свои идиосинক্রазии, различни от езиковите норми или нямащи отношение към тях – биологични (тембър на гласа, вземане на въздух), диалектни и пр. При Тараста *langue* се разглежда по-скоро като *част от parole*. Всяко музикално изказване съдържа части, съобразени с музикалния език, и части, несъобразени с него. Така самата идея за *langue* губи характера, който носи при Сосюр (вж. т. III.1.1.1.2), а именно като *идеална* система от правила и става просто начин на изразяване, който на моменти се реализира, а на моменти – не. Наистина самият Сосюр отбелязва, че *parole* на практика винаги се отклонява от *langue*, доколкото всеки акт на говорене е по един или друг начин идиосинкробен и уникален, поради особеностите на всеки един говорител. Но при него става въпрос по-скоро за степен на съвпадение между правилата на *langue* и израза на *parole*, т.е. винаги може да се определи доколко едно изказване съвпада или не съвпада с правилата. Той е далеч от мисълта да раздели едно цялостно изказване на „съобразени“ и „несъобразени“ с нормите на езика изказвания. Поради това делението, което Тараста въвежда, не съвпада със структуралното деление на *langue* и *parole*.

Музикалният дискурс е фундаментално времеви, процесуален феномен²⁰⁷. Според Тараста една музикална семиотика трябва да изработи средства, с които да анализира музиката именно в нейното протичане, което ще рече да изследва каузалните връзки между последователни музикални моменти. За тази цел трябва да се вземе предвид съзнанието на слушателя²⁰⁸. При Тараста обаче този ракурс към феноменално описание на музикалното съзнание остава в границите на семиотиката. То се изразява в откриването на тези структури на съзнанието, които позволяват компетентното слушане на музика; а това са структурите на комуникация, които носят нормативния критерий на музикалния дискурс. Структурите на комуникация определят четири възможни

²⁰⁷ Ibid., p. 18.

²⁰⁸ Ibid., p. 19.

характеристики на събитията в музикалния процес: „възможно“ или „позволено“, „препоръчано“ или „необходимо“, както и изключените алтернативи „забранено“ и „непрепоръчително“.²⁰⁹ Тези структури задават и референтната рамка на композитора. Той може да се съобразява с тях до такава степен, че произведенията му да се определят като „банални“; или да не се съобразява с тях до такава степен, че произведенията му да станат неразбираеми.

Тук Тараста поставя един важен проблем, който определя целия му труд и занаят. Вече стана ясно, че структурите на комуникация са предварително дадени, културно и социално обусловени норми на музикалния дискурс или накратко, аспекти на музикален код. Според Тараста, ако работата на композитора се ограничи до тези структури, тя остава незначителна: „творчеството на композитора би било излишно, [една] прекалено социализирана реч (*parole*), с маниерности и клишета, неспособни да обслужват една естетическа функция.“²¹⁰ Но интересното тук не е толкова наблюдението, че простото спазване на правилата няма естетическа стойност. Интересно е по-скоро твърдението, че, ако към характеристиките на структурите на комуникация принадлежат не само положителните като „позволено“ или „препоръчано“, а и негативните като „забранено“ и „непрепоръчително“, то ограничаването *както до едните, така и до другите характеристики* води до „неестетическо“ звучене. Според тази интерпретация на Тараста всяко самоцелно съотнасяне към структурите на комуникация – независимо дали като тяхно спазване, или като тяхно отхвърляне – прави творчеството на композитора „излишно“.

Ако изходим от такова разбиране, структурите на означаване се оказват не просто отражение на композиторския стил, а активната сила, „динамиката“ на произведението. Те са тъкмо онова, което прави произведението произведение – както в буквален смисъл като предмет „про-изведен“ от някого, така и в преносен смисъл като предмет с естетическа стойност. Съизмервайки се изцяло със структурите на комуникация, произведението остава „безжизнено“, празно откъм естетическо съдържание и осезаемо композиторско „присъствие“. Такова произведение може както да спазва, така и да нарушава всички музикални норми – и в двата случая то е в еднаква степен „излишно“. Подобен възглед обаче веднага поставя въпроса: в какво се състои всъщност една

²⁰⁹ Ibid., p. 19.

²¹⁰ Ibid., p. 18.

структура на означаване? Кое в музиката определя позицията на композитора? Как се разпознава тя вътре в музикалния дискурс?

Тъкмо на тези въпроси се опитва да отговори Тараста в по-късната си, екзистенциална семиотика на музиката. Там структурите на означаване се свързват с конкретна екзистенциална позиция или „ситуация“ на композитора, съобщена в музикалния дискурс (вж. т. IV.3.2).

III.2.5. Текст и интертекстуалност в музикалния дискурс

Идеята за интертекстуалността придобива широко разпространение в музикалната семиотика под влиянието на постструктурализма. Ако дискурсът поначало е текст, то в контекста на дискурсивната теория интертекстуалността отразява различни отношения, съществуващи в рамките дискурса, между понятия, идеи, предмети, институции, практики и пр., както и връзките на един дискурс с други дискурси.

Понятието „интертекстуалност“ се въвежда в постструктуралистката мисъл първо от Юлия Кръстева, която запознава френскоезичния научен свят с основните идеи на Михаил Бахтин. Понятието получава огромно значение за постструктуралистката мисъл в областта на литературознанието, семиотиката и философията.

В ранната си статия „Дума, диалог, роман“ Кръстева въвежда основните идеи на Бахтин за естеството на думата²¹¹. Според Бахтин всяка структура в текста съществува единствено по отношение на друга структура. Това придава на текста динамичен характер: „Това, което позволява динамичното измерение на структурализма, е неговото [на Бахтин] схващане за „литературната дума“ като *пресичане на текстови повърхности*, вместо като *точка* (фиксирано значение), като диалог между няколко писания: това на писателя, на адресата (или на героя) и на съвременния или по-ранен културен контекст“²¹². *Думата* е поливалентна и съществува в процес на диалог (или *полилог*?) между писател, читател и контексти. Същото се отнася и до текста: „всяка дума (текст) е пресичане на дума (текстове), където поне още една дума (текст) може да бъде разчетена... всеки текст се конструира като мозайка от цитати; всеки текст е поглъщане и трансформация на друг. Идеята за *интертекстуалност* заменя тази за

²¹¹ Вж. **Kristeva**, J. Σημειωτική. Recherches Sur Une Sémanalyse. Éd. Du Seuil, 1969. (на английски в **Kristeva**, J. *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia Univ. Press, 1969.)

²¹² **Kristeva**, J. *The Kristeva Reader*. Blackwell, 2002, p. 36.

интерсубективност“²¹³. Текстът се явява мрежа, където се пресичат дискурсите на писателя, читателя и на други текстове²¹⁴. С това думата/текстът се помества отвъд всеки „кодифициран дискурс“: „Поетичната дума, поливалентна и полидетерминирана, принадлежи на логика, надхвърляща тази на кодифицирания дискурс и възниква напълно само в пределите на разпознатата култура. Бахтин е първият, който изследва тази логика, и търси корените ѝ в *карнавала*. Карнавалният дискурс превъзмогва законите на езика, цензурирани от граматиката и семантиката“²¹⁵. Интертекстуалността се основава на логика, която надхвърля лингвистичните кодове. Тя сама по себе си свидетелства за плуралността на значения и позиции в текста.

Идеята за интертекстуалността се развива от най-различни позиции в постмодерната мисъл. Именно в един вече развит вид тя се появява в трудовете на музикални семиотици като Монел, Агаву. При Монел водещ мотив е изказването на Жак Дерида: “Il n’y a pas de hors-texte” (букв. „няма вън-от-текста“) ²¹⁶. Всеки текст се разполага в пространството на интертекстуалността. Текстът се дефинира от това, което не е, т.е. от това, което отсъства. Същевременно именно текстът определя какво е извън него и тъкмо в този смисъл важи изказването на Дерида: няма нищо извън текста. Музикалният текст е каквото „*критиката* забелязва, каквото анализът разяснява“²¹⁷. Така в методологически план Монел приема тезата, въведена още от Натие и Тарасте, че това, което се припознава като музикален дискурс, се определя до голяма степен от дискурса за музиката. Има безкрайни възможности за аналитични разработки на музикалния текст. Заплахата от това да се появят неуместни интерпретации или неадекватни анализи не може да бъде предварително предотвратена. Диалектиката на опозицията уместен/неуместен по отношение на един дискурс за музиката противоречи на неговия интертекстуален характер. Монел прави кратък интертекстуален анализ на последната част от *Трета симфония* на Малер, чиито резултати са изобразени в диаграма (фиг. 6.1)²¹⁸. Той директно прилага идеята на Дерида за *différance* към музиката: „няма нищо

²¹³ Ibid., p. 37.

²¹⁴ По същото време, в което излиза тази статия, Жак Дерида казва, че няма нищо извън текста (Il n’y a pas de hors-texte) (Derrida, J. Of Grammatology. Translated by Gayatri Chakravorty. Spivak, Johns Hopkins University Press, 1974, p. 158.) Ако текстът е мрежа от цитати и ако дори писателят и читателят винаги са негови функции, тогава текстовото пространство няма истинско „вън“ (както и „вътре“) – всичко е текст.

²¹⁵ Kristeva, J. Op. cit., Oxford: Blackwell, p. 36.

²¹⁶ Derrida, J. Op. cit., p. 158.

²¹⁷ Monelle, R. The Sense of Music: Semiotic Essays. Princeton University Press, 2000, p. 151-152.

²¹⁸ Ibid., p. 152-157. Графика ibid., p. 155.

в Симфонията, което просто е себе си, несвързано с други текстове, което е разбираемо без референция към това, което е извън него, защото такова нещо изобщо не би било разбираемо.“²¹⁹

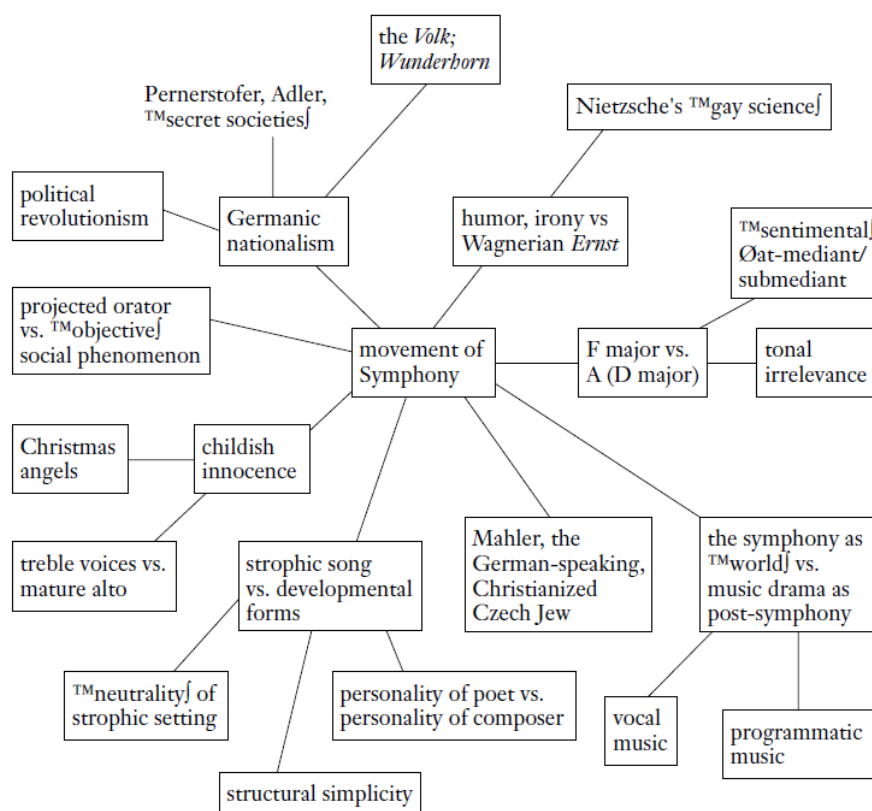


Figure 6.1

При Агаву музикалната интертекстуалност се свързва не само с партитурата, но и с „текстовото“ или дискурсивно пространство около нея: „аз разглеждам музиката като текст или като текстово поле, т.е. като нещо изтъкано от композитора и представено в партитура. Четенето на партитура като текст обаче не е херметична дейност; то включва разбирането на едно огромно и необходимо допълнение, което разбиране е възможно едва чрез партитурата, но не се представя директно в нея... Естествено, партитурата не изчерпва измеренията на текстуалността на произведението или дори онтологията ѝ.“²²⁰ Това околупартитурно текстово пространство би следвало да се разбира в смисъла на постмодерната теория за отворения текст: „Работата по интерпретацията изисква... композициите да се реконfigurират като отворени текстове, концептуално безгранични

²¹⁹ Ibid., p. 155.

²²⁰ Agawu, V. K. Op. cit., p. 30.

полета, текстове, чиито необходими, но в известен смисъл банални времеви граници не са по необходимост еднакви с техните „смысловы“ граници.“²²¹ Партитурата има единствено прагматична функция като регулативен ориентир за анализа. Тя не е „прост и стабилен обект, а мрежа от възможности“²²². Музикалният текст може да се свърже с други текстове, със стилове, епохи и дори с немусикални феномени – исторически събития, културни обстоятелства и пр. Интертекстуалният характер на музикалния дискурс допуска интерпретативния процес да се разшири към всички феномени, с които семиотиката може да се занимае. Така интертекстуалната форма на музикалния дискурс прави възможна интердисциплинарността на дискурса за музиката.

Тараста също разглежда всеки музикален текст в едно интертекстуално поле²²³. Тараста подчертава употребата на вътремузикалните форми на интертекстуалност – например музикалните цитати. Музикалната интертекстуалност може да е имплицитна, когато се състои преди всичко в „предположената музикална компетентност“ на адресирания слушател, „върху която може да се изгради наративната програма на музикалното произведение“²²⁴. Симфониите на романтическите композитори например се отнасят с този вид интертекстуалност към симфониите на Бетховен. В постмодерната музика, отбелязва Тараста, интертекстовете „стават текстови изригвания, изблици на индивидуални значения във формата на музикални актове... Техниките на заимстване в *Sinfonia* от Лучано Берио се състоят не само от отделни мотивни цитати, но и от припокриването на цели ситуации, представяйки така един вид експлицитна

²²¹ Ibid., p. 24. Идеята за отворения текст се изгражда от Умберто Еко. Еко първо въвежда идеята за „отворено произведение“ на базата на музикални примери: с *Klavierstück XI* от Карлхайнц Щокхаузен, *Sequenza I* от Лучано Берио, *Scambi* от Анри Пусьор и *Трета соната за пиано* от Пиер Булез. Според Еко, за разлика от произведенията в традицията на западната музика до този момент, които са представени с помощта на „конвенционални символи“, задължаващи изпълнителя да „възпроизведе“ формата, зададена от композитора, споменатите творби „отхвърлят определящото, заключено съобщение и умножават формалните възможности за дистрибуция на елементите си.“ (Еко, U. The Open Work. Harvard University Press, 1962, p. 3.) Това не са „ограничени произведения, които предписват специфично повторение според дадени структурни координати, а... „отворени“ произведения, които се завършват от изпълнителя в същото време, в което той ги преживява в естетически план.“ (ibid., p. 3) В „Ролята на читателя“ Еко вече разгръща теорията си за отворения текст (Еко, U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University Press, 1979.) Според Еко текстът поначало няма „кристална“ структура, а подлежи на интерпретация от множество различни позиции, които в крайна сметка зависят от читателя. Идеята за отворения текст почива на идеята за множественост на кодовете, на социокултурните обстоятелства и на читателските „стратегии“ – предпоставки, които играят роля при създаването и интерпретирането на текста. Според Еко всеки текст е *принципно отворен*: „Така наречените отворени текстове са само крайната и най-провокативна експлоатация – за поетически цели – на един принцип, който управлява както генерацията, така и интерпретацията на текстовете изобщо.“ (ibid., p. 5.)

²²² Agawu, V. K. Op. cit., p. 38.

²²³ Tarasti, E. Signs of music, p. 82.

²²⁴ Ibid., p. 83.

синхронична интертекстуалност (Малер срещу Swingle Singers).“²²⁵ Музикалните цитати (интертекстове) в рамките на музикалния текст могат да бъдат (особено в постмодерния си вариант) изблици на нови значения и преустройство на музикалния код. Това са части от музикалния дискурс, в които кодът (или структурите на комуникация) е преодолян в полза на свободния творчески израз на композитора (или структурите на означаване).

III.2.6. Дискурсът в Новата музикология и Деветата симфония на МакКлери

Един подробен анализ на методологическите ориентири на Тараста не може да пропусне феномена на т.нар. *Нова* или *критическа музикология* – течение в англоезичния научен свят от средата на 1980те години. Голяма част от музикално-семиотичните теории за дискурса и интертекстуалността се свързват пряко или косвено с това течение, било в позитивен или в негативен план. В контекста на американската музикология то настоява най-вече върху анализ на дискурсивното (културно, социално, политическо) значение на музиката. Джоузеф Керман, чиято статия, „How We Got into Analysis, and How to Get out“²²⁶, се оказва програма на течението *Нова музикология*, критикува състоянието на една музикология, в която няма място за „критицизъм“ в смисъла на „критическа интерпретация“²²⁷. По думите на Лорънс Креймър, един от основните представители на Новата музикология, течението обединява музикологични теории, основани на „постмодернистки стратегии на разбиране. Теориите, които основават тези стратегии, са радикално антифундаменталистки, антиесенциалистки и антитотализиращи. Те подчертават конструктивността, лингвистична и идеологическа, на всички човешки идентичности и институции. Те настояват на относителността на всяко познание в дисциплините – не само концептуалните предположения, но и материалните, дискурсивни и социални практики – които произвеждат и са в обръщение в познанието.“²²⁸

²²⁵ Ibid., p. 85. Става дума за произведение на Берио, в което певците (на премиерата вокалната група *Swingle Singers*) не винаги пеят, а шепнат и викат, използвайки за текст откъси от „Le Cui et le Cuit“ на Клод Леви-Строс, откъси от „The Unnamable“ на Самюел Бекет и инструкции от партитури на Малер, измежду други текстове. Произведението е поръчано за 125-тата годишнина на Нюйоркската филхармония.

²²⁶ Kerman, J. Op. cit.

²²⁷ Kramer, L. The Musicology of the Future. — *Repercussions*, vol. 1, no. 1, 1992, p. 7.

²²⁸ Ibid., p. 5.

Тараста често е критичен по отношение на опитите на критическата музикология²²⁹, но същевременно, както ще видим, борави с много от нейните методологически средства. В семиотичен план тя се свързва с постструктуралистките семиотични теории на значението и дискурса. В строг смисъл те не са семиотични, но, както отбелязва Тараста, те биха били невъзможни извън контекста на постструктуралистката семиотика²³⁰. Във всеки случай те оказват сериозно влияние върху музикалната семиотика, която в 90-те години вече участва пълноправно в англоезичния музикологичен свят.

Изследванията в областта на „новата“ музикология (още наречена „критическа музикология“) представят някои необичайни и често противоречиви интерпретационни опити. Тук можем да разгледаме един такъв опит и да се опитаме да го видим от позицията на собствената му легитимация. Подходящ, макар и радикален пример е един анализ на Сюзън МакКлери на Бетховен и неговото творчество през ключа на джандър теорията. МакКлери стига до извода, че първата част на Деветата симфония може да бъде интерпретирана като наратив за един изнасилвач: „Точката на репризата в първата част на Деветата [симфония] е един от най-ужасяващите моменти в музиката, тъй като внимателно подготвената каденца се фрустрира, насъбирайки енергия, която накрая експлодира в задушаващата, убийствена ярост на един изнасилвач, неспособен да постигне задоволение.“²³¹ Този коментар провокира сериозни критики и възмущения в англоезичната музикология и в крайна сметка е оттеглен от самата МакКлери в едно редактирано издание на анализа.²³² Независимо от това обаче, МакКлери застава зад анализа си. Според МакКлери творчеството на Бетховен отразява патриархалните ценности на Просвещението, свързани в крайна сметка с хегемонията на мъжа в социален и културен план (а тези ценности, предполага се, допускат интерпретацията за изнасилването).²³³ Във втория, редактиран вариант на анализа си МакКлери разработва една психоаналитична интерпретация на симфонията: статичното начало на Деветата

²²⁹ Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 109, 458.

²³⁰ Tarasti, E. *Signs of music*, p. 63.

²³¹ McClary, S. Getting down off the beanstalk. *Minnesota Composers Forum Newsletter*, 1987, January, p. 4–7. Цит. по: Abramo, J. Negotiating Gender, Popular Culture, and Social Justice in Music Education. — In: *The Oxford handbook of social justice in music education*, edited by Cathy Benedict et al. Oxford, New York, Oxford University Press, 2015, p. 586.

²³² McClary, S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. 2nd ed., University of Minnesota Press, 2002, p. 128.

²³³ Ibid., p. 129.

симфония е знак за генезисът на субекта от „празнота, подобна на утроба“, а устояването на индивидуацията му зависи от отсъствието на истинска реприза: „ние освидетелстваме появата на началната тема и нейната тоналност от една празнота, подобна на утроба, и я чуваме да се разпада два пъти обратно в тази празнота. Само чрез постоянното, насилствено самоутвърждаване на субекта празнотата може да се държи на разстояние: каденцата в контекста на тази част предвещава мигновена смърт – или поне загубата на субективна идентичност.“²³⁴ Репризата към аморфното начало на симфонията би означавало пропадането на субекта обратно в бездната на утробата, т.е. до унищожението на субекта. Тъкмо това провокира патетичната реприза, която е знак за насилственото съпротивление на субекта срещу собствения му разпад: „Желанието за идване на каденцата, което се е насъбрало през разработката, най-сетне изригва, когато субектът по необходимост... се намира в родилните мъки на началната празнота, докато отказва отстъпи: цялата област на първата тоналност в репризата е обсипана с експлозии.“²³⁵ В този анализ образът на изнасилвача е заменен от образ на субект, яростно съпротивляващ се на инерцията да бъде унищожен.

И двете интерпретации на МакКлери се основават на определени иманентни характеристики на музикалната изразност на Бетховен. Интерпретациите на тези иманентни характеристики обаче могат да бъдат различни. Робърт Финк се заема да разгледа интерпретационната история на първа част от Деветата симфония, за да сравни анализа на МакКлери с анализи на установени вече авторитети на музикалния анализ.²³⁶ Наред с чисто формалните, иманентни характеристики, много теоретици се занимават и със значението на този откъс. А. Б. Маркс например говори за встъпителния ре-мажорен акорд, задържан 12 такта, така: „неподвижен като ужасен фантом, както бледият земен дух стоеше пред Фауст“²³⁷. По-късно Вагнер пише за темата на първата част в програма за изпълнението на Деветата симфония: „Великата основна тема, която встъпва пред нас с една крачка, сякаш изпод една плашещо покриващо воал, гола и властна“²³⁸ и прилага

²³⁴ Ibid., p. 128.

²³⁵ Ibid., p. 128.

²³⁶ **Fink**, R. *Beethoven Antihero: Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime.* Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing, University of California Press, 2004, pp. 109–153.

²³⁷ **Marx**, A. B. *Ludwig Van Beethoven Leben Und Schaffen; in Zwei Teilen ; Mit Chronologischem Verzeichnis Der Werke Und Autographischen Beilagen.* Janke, 1859, S. 272f. Cited in: **Fink**, R. Op. cit., p. 149.

²³⁸ **Wagner**, R. „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu,” In: **Wagner**, R. *Richard Wagners Gesammelte Schriften Und Dichtungen.* 2nd ed., vol. 2, 1887, S. 56. Цит. по: **Fink**, R. Op. cit., p.117.

цитат от *Фауст* на Гьоте. За същия пасаж Кречмар пише „средствата на музикалното изкуство не изглеждат достатъчни, за да изпълнят демоничните намерения на Бетховен.“²³⁹ Финк привежда и примери от Риман, който говори за „демоничната сила“ на тази част, от Густав Ернест, който говори за „ужасен дух“, и от Доналд Тови, който приважда в нея „небесата да горят“, нещо „катастрофално“, „ужасно“²⁴⁰. Образът на нещо прикрито, ужасно и властно сякаш изпъква във всички споменати интерпретации. Финк обръща внимание и на други моменти от тях. Маркс подчертава невъзможността за завършване и оцялостяване в пасажа („Завършване? – това мътният, велик дух не позволява“²⁴¹). При Вагнер може да се открие подобна интерпретативна рамка – в емоционалното описание на тази част, което той пише, присъстват изразите „почти постигане“ (*Fast-Erreichen*) и „изчезване наново“ (*neues Verschwinden*)²⁴². Според Финк както общият дух на тези интерпретации, така и специфичните определения на пасажа, отразяващи една неспособност за постигане на завършек, напомнят на идеята на МакКлери за изнасилвача, който не може да постигне удовлетворение.

Според Финк интерпретацията на МакКлери в никакъв случай не е нещо изключително. Нейната интерпретация е просто постмодерен етап от вече съществуваща историческа линия на интерпретация: „Образът на „Бетховен – изнасилвачът“ е, разбира се, изключително болезнен – и скандализиращ за много читатели. Но ако разгледаме образа на изнасилването в светлината на описанията на по-ранни сублимиращи критици, ние можем да видим произхода му: МакКлери прави напълно същия въображаем катехизис като Маркс, Кречмар et al. – но тя преинтерпретира насилствената, обръкваща, съкрушителна физичност на опита от нейната позиция на женски субект. Свойственият садомазохизъм на възвишеното сега приема един нов, застрашителен аспект. Когато „демоничните намерения“ на Бетховен (Кречмар) и неговите „съкрушителни демонични фантазии“ (Риман) се пренасочат, когато отношението между мъжкия композитор и мъжкия критик се замести от това между мъжки композитор и *женски* критик – кой друг родов [gendered] образ носи толкова сила, колкото изнасилването?“²⁴³ Според Финк доловените насилие, ужас,

²³⁹ **Kretzschmar**, H. *Führer Durch Den Konzertsaal*. 4th ed., Breitkopf & Härtel, 1913, S. 244. Цит. по: **Fink**, R. Op. cit., p. 118.

²⁴⁰ **Fink**, R. Op. cit., p. 118-119.

²⁴¹ **Marx**, A. B. Op. cit., S. 272f.

²⁴² **Wagner**, R. Op. cit., S. 56. Цит. по: **Fink**, R. Op. cit., p. 117.

²⁴³ **Fink**, R. Op. cit., p. 122.

демоничност в репризата на първа част от Девета симфония са общи за всички аналитици. Разликата се състои единствено в „пола“ на аналитика – когато той е мъж, става дума за „демоничност“; когато е жена, или по-точно жената МакКлери, става дума за „изнасилване“. Демоничното в интерпретациите на Маркс, Риман и Вагнер – възвисено и абсолютизирано, придобило дълбочина в ръцете на Бетховен – става за МакКлери ужасно, травмиращо събитие.

Този пример е показателен за някои основни измерения на постмодерния дискурсивен анализ по начина, по който е въведен в музикологията и получава отзвук в музикалната семиотика. От една страна, в анализа на самата МакКлери Деветата симфония се свързва с един определен дискурс: в идеологически план той е описан като „просвещенски“ и ориентиран към доминацията на „мъжа“ (в плана на джендър-теорията). Ирационалните сили – свързани идеологически с жената – се опитват да отскубнат мъжа от неговата субективна индивидуация, било като не му позволяват задоволяване (в интерпретацията за изнасилването), било като се опитват да го върнат към предсубективната фаза на развитие или „празнината на утробата“. Агресивното съпротивление на мъжа срещу тези женски сили се въплъщава в репризата на първата част от Девета симфония.

От семиотична гледна точка такава интерпретация е методологически възможна. Едно означаващо – първа част от Девета симфония на Бетховен, взета като акустически образ или нотен текст – се интерпретира чрез определени кодове – този на психоанализата, джендър-теорията или критическата музикология – разкривайки така едно означавано – изнасилване. Финк експлицитно разкрива рамката на такъв тип анализ: „тласъчният импулс на тоналната музика, [т.е.] взаимопреплитането на хармонична и формална необходимост, е физически, той поражда физическо желание – аналогично на сексуалното желание.“²⁴⁴ Хармонията и формообразуването, които традиционният музикален анализ разкрива като движеща сила на произведението – и които Финк иначе подробно разглежда в своята статия – *означават*, т.е. носят *значението* на сексуални импулси.

Подобни аналитични опити са актуални при навлизането на постструктуралистката идея за дискурса в музикалната семиотика. Много от тях се отхвърлят, но

²⁴⁴ Ibid., p. 130.

методологическите им предпоставки, както стана ясно, в различна степен се приемат. Тараста признава, че „новата музикология“ отваря „досега неизследвани пътища на интерпретация за музикалната теория и анализ“²⁴⁵, но остава критичен към много от тях. Според Тараста примери като анализа на МакКлари демонстрират един принципен проблем, надхвърлящ музикалната теория – свеждането на човека до неговата сексуалност. Опити от този род имат за цел да обърнат припознатия „установен“ ред, като разменят властовите роли: „Ако жените са били потискани, тогава сега е техният ред да потискат мъжете и да осъдят на изгнание всички квази-универсални шедьоври на патриархалната култура (като Деветата симфония на Бетховен).“²⁴⁶ Позицията на Тараста се свързва с един принципен проблем, който той нарича „еманципацията на знака“: „Проблемът е, че след еманципацията на знака семиотиката може да бъде използвана, за да „докаже“ почти всяка теза, стига нечий разсъждения да създават общото впечатление за един състоятелен и научен дискурс и да има някаква социална мотивация, която да кара хората да обърнат внимание на този така наречен „семиотик““²⁴⁷. Този коментар отразява проблема в сърцевината на музикално-семиотичния дебат за музикалното значение и интерпретацията му. Рискът на постструктуралистското разбиране за (музикалния) дискурс е загубата на критериите за уместността и адекватността на дискурса за музиката – загуба, която семиотици като Монел дори смятат за необходима. Тараста е наясно с това и изгражда теорията си в експлицитен диалог с дискурсивната теория.

Не е обаче съвсем еднозначно дали в собствената си теория – и то преди всичко в късния ѝ вариант – Тараста не попада самият в един постмодерен ключ, който би следвало да избегне, ако се съди по критичните му коментари към Новата музикология и МакКлари. Както ще видим, неговата екзистенциална семиотика на музиката използва – имплицитно и експлицитно – източници, които се свързват с постмодерната мисъл и по-точно с психоанализата и дават възможност за аналогични интерпретации на тази, която разгледахме.

²⁴⁵ Tarasti, E. Signs of music, p. 5.

²⁴⁶ Ibid., p. 117.

²⁴⁷ Ibid., p. 119-120.

IV. Наративната музикална семиотика на Тараста

Едно от основните понятия в семиотиката на Тараста е понятието „наратив“. Развитието на идеята за наратива при Тараста може да се проследи в няколко етапа. В методологически план първият етап е повлиян най-силно от наративната граматика на Греймас. В монографията *Theory of Musical Semiotics*, представителна за този етап, Тараста помещава един широк набор от традиционно музикологични теми в рамките на една структурална музикална семиотика. В *Myth and Music* от същия период Тараста прилага теориите на Ясперс и Леви-Строс за мита към музиката със средствата на Греймасовата семиотика. Тук митът се разглежда като изначално наративен феномен. По-късно, в *Signs of Music*, Тараста изгражда една подобна, но понятийно олекотена семиотика на музикалния наратив и разгръща обхвата на темите, с които се занимава, в ключа на психоанализата (Кръстева), като дефинира полето на екзистенциалната семиотика. В *Semiotics of Classical Music* Тараста прави допълнения към методологическите основи на своята екзистенциална семиотика и изследва музикалния наратив от тази позиция.

Някои методологически решения и аналитични принципи остават актуални през целия творчески път на Тараста. Такива са например идеите за музикална наративност и музикален актьор, както и аналитичните средства на семиотичния квадрат и модалностите на Греймас. Независимо от това, с течение на времето всички те претърпяват промени. Идеята за музикална субективност у ранния Тараста е свързана с музикалния наратив – с възможността в музиката да се проследи пътя на един музикален „субект“, който преминава през определено развитие и се „модализира“ по конкретен начин. У по-късния Тараста музикалната субективност се свързва с екзистенциалната валентност на субекта в музиката, който се разглежда в светлината на психоанализата. У ранния Тараста модалностите на наративната граматика на Греймас играят огромна роля като аналитични средства, докато в по-късните му теории те заемат по-второстепенна роля.

IV.1. Наративната граматика на Греймас

Тараста разглежда музиката като наратив, основавайки се на наративната граматика на Греймас. При Греймас наративът се разглежда не само като разказ, а като цялост от структурни отношения, които могат да се проявяват във всяка знакова система: „Ние трябва първо да признаем, че наративните структури могат да се открият и другаде освен в проявления на смисъл, осъществени чрез естествените езици. Те могат да се открият в кинематографичните езици и езиците на сънищата, във фигуративната живопис и пр.“²⁴⁸ Изхождайки от тази позиция, Тараста разглежда наратива като структурен модел за изграждането на всяко музикално произведение. Според Греймас всеки наратив може да се раздели на два фундаментални плана: план на проявата и план на иманентността²⁴⁹. Планът на проявата работи с различни проявления на наратива, които са подчинени на „специфичните изисквания на лингвистичните субстанции, чрез които той се изразява“²⁵⁰. Под лингвистични субстанции тук се имат предвид всички знакови системи, които могат да се нарекат „език“, между които от позицията на Тараста е и музиката. В музиката планът на проявата се свързва с всички музикално-изразни средства – ритъм, метрум, мелодия, тембър и пр. Планът на проявата е музиката, както се чува или чете. Планът на иманентността се свързва с едно „общо структурно стъбло, където наративността се намира и се организира на етап, предшестващ нейното проявление.“²⁵¹ Този план има, общо казано, логически характер. Той е общо за всеки „език“, чрез който един наратив може да бъде изразен – словесен, музикален, кинематографичен или др. Тъкмо планът на иманентността обединява всички възможни проявления на наратива и осигурява аналитична база за третирането му като фундаментален семиотичен феномен. Музикално-семиотичният анализ трябва да се занимава тъкмо с разкриването на иманентните наративни структури в музиката: „наративността в музиката е основана върху един иманентен процес на означаване, т.е. върху модални структури, които са напрежения, скрити в синтактическите структури.“²⁵²

²⁴⁸ Greimas, A. J. On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory. Pinter, 1987, p. 64.

²⁴⁹ Превод по Рикъор, П. Наративната семиотика на Греймас. semkata.net/?p=15.

²⁵⁰ Greimas, A. J. Op. cit., p. 64.

²⁵¹ Ibid., p. 64.

²⁵² Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics, p. 30.

Наративната структура в плана на иманентността се разкриват най-ясно, когато нещо в музикалния текст не съответства с конвенционалния музикален език: „Наративните структури могат да се появяват особено когато синтактичните структури като стилистично средство преднамерено се нарушават.“²⁵³ Тараста взема анализ на прелюда на *Pelléas et Mélisande* от Луи Лалоа²⁵⁴, за да покаже как една наративна структура може да остане неразгърната от анализ, който поради собствените си методически предпоставки не може да я долови.



Example 1.8.
Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Prelude, opening chords.

Между първи и втори такт от началото на прелюда се виждат паралелни квинти. Лалоа обаче търси начин да избегне паралелизма като обяснение за този ход: той „смята за необходимо да избегне чрез обяснение този паралелизъм, като описва втория акорд като инверсия на минорно доминантно тризвучие. Става въпрос за движение от ре минорната тоника към доминантата.“²⁵⁵ Но ние знаем – и това се подчертава от Тараста – че паралелизмите са основен белег на музиката на Дебюси, който ги използва свободно и преднамерено. В случая Лалоа изхожда от определени конвенции за доброто гласоводене, поради което пренебрегва наличието на паралелизми, за да може да оправдае композиционното решение на Дебюси. Така наративната структура на означаване, която изразява собствените стилистични интенции на композитора, се пренебрегва в полза на конвенционално приети структури на комуникация, които правят музиката му (аналитично) разбираема: „В този случай анализикът смята за своя задача да редуцира новата структура на означаване на музиката в структура на комуникация, т.е. в познати и приети тонални фигури. Наративното средство на Дебюси, паралелните квинти, му убягва.“²⁵⁶ Лалоа всъщност проектира своя собствена наративна структура

²⁵³ Ibid., p. 31.

²⁵⁴ Пример по *ibid.*, p. 31.

²⁵⁵ Ibid., p. 31.

²⁵⁶ Ibid., p. 31.

върху музикалния текст, изхождайки от предпоставките на една конкретна хармоническа теория. Пропускайки паралелните квинти като наративно средство, Лалоа ги замества със свое собствено такова.

Семиотиката на Греймас се разделя на „фундаментална семантика“ и „граматика“²⁵⁷. Фундаменталната семантика се занимава с „условията, при които смисълът може да бъде схванат, и е директно свързана с елементарната структура на значението, която може да бъде изведена от него и която в последна сметка се оказва аксиоматика.“²⁵⁸ Фундаменталната семантика започва от структурата на „първото“, т.е. най-общо, значение, в което смисъл може да бъде схванат. Тя се занимава с най-елементарните форми на вече означен смисъл. Така смисълът сам по себе си, т.е. преди или отвъд значението, остава извън полето на семиотиката: „Макар че е общо свойство на всички семиотични системи, понятието „смисъл“ е неопределимо.“²⁵⁹ Смисълът е нещо феноменално, което се преживява в опит, и затова може да се разбере единствено като „въздействие на смисъл“ (*effet de sens*): „Въздействието на смисъла... е отпечатък на „реалност“, произведен от сетивата ни в досег със смисъл“²⁶⁰. При Греймас смисълът е „даденост“ преди всяко значение, изходна точка за всяка семиотика, но тази даденост не може да бъде семиотично тематизирана. Така фундаменталната семантика дефинира един от основните методологически проблеми на музикалната семиотика изобщо, проблема за музикалния смисъл (*sens*). Тази тема при Тараста се долавя, но вече в съвсем друг ключ – а именно в този на екзистенциалната философия – но без експлицитно тематизиране на смисъла като такъв.

При Греймас *граматиката* се занимава с елементарната структура на значението във формално-логически план: „Ако обаче елементарната структура служи като модел за артикулацията на съдържания, които са семантични субстанции, ако може да накара смисълът да означава, тя [все още е] семиотична форма, която може да бъде разглеждана независимо от каквото и да било вложение [т.е. съдържание – К.В.]“²⁶¹ Граматиката разглежда структурата на значението в нейната чисто логическа форма, изпразнена от

²⁵⁷ Greimas, A. J. Op. cit., p. 65.

²⁵⁸ Ibid., p. 65.

²⁵⁹ Greimas, A. J., & Courtés, J. Semiotics and Language: An Analytical Dictionary, p. 187.

²⁶⁰ Ibid., p. 187.

²⁶¹ Greimas, A. J. On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory, p. 67.

всякакво конкретно съдържание²⁶². Именно тази граматика може да бъде отнесена към всяка семиотична система, включително музиката.

IV.1.1. Структурата на наратива

Основна мисъл на Тараста е, че всеки музикален дискурс или дискурс за музиката може да се разглежда чрез фундаментални наративни структури: „Музикалното разказване [narration] може да се види като музикалноисторически проблем, ако човек приеме, че особено през класическия и романтическия период един силен когнитивен модел организира (и все още организира) не само самия музикален дискурс (музикалните произведения), но и дискурса за музиката.“²⁶³ В семиотиката идеята за наративността на дискурса се въвежда от Греймас. Греймас разглежда наративността като структуриращ принцип на един дискурс: „В нашия семиотичен проект обобщената наративност – освободена от ограничения смисъл, свързан с фигуративните форми на разказването – трябва да се разбира като организационният принцип на целия дискурс. Цялата семиотика може да се третира като система или процес и така наративните структури да се дефинират като конституенти на дълбокото ниво на семиотичния процес.“²⁶⁴ Наративът не е непременно разказ. Той е средство за описание на структурните отношения на всеки един възможен дискурс. Доколкото е дискурс, музиката може да бъде наратив. В тази формулировка на понятието музикалният наратив не съвпада с идеята за „програма“ в музиката. Той не е просто разказвателна функция на музикалния дискурс, а организационният му принцип.

За да може да се разгърне структурният анализ на музикалния наратив, трябва да се въведат определени методически средства. Наративната граматика на Греймас, от която Тараста изхожда, разделя наратива на различни нива. *Дълбокото* ниво на наратива е най-концептуалното му ниво – тук граматиката е сведена до елементарния си минимум. То се състои от логически елементи, подредени в схемата на т.нар. „семиотичен квадрат“ (вж. т. IV.1.2.). Семиотичният квадрат е модел за „елементарната структура на

²⁶² Тук Греймас навярно изхожда от Йелмслев, който пръв дефинира експлицитно възможността езикът да се разглежда като логическа система, независима от реални значения (означавани) или звуци (означаващи). Езикът може да бъде описан абстрактно, а след това дедуктивно да бъдат изведени случаите на неговата употреба. Според Йелмслев лингвистиката не трябва да се занимава с „трансцендентни“ на самата нея научни полета – като антропология, социология и психология – а с „иманентни“ на самата нея проблеми – а именно езика като логическа система. (Вж. Hjelmslev, L. Op.cit.)

²⁶³ Tarasti, E. Op. cit., p. 22.

²⁶⁴ Greimas, A. J. Du Sens I: Essais Sémiotiques. Ed. Du Seuil, 1979, p. 249-250. Цит. по: Tarasti, E. Op. cit., p. 27.

значението“²⁶⁵. Структурата, изразена в семиотичния квадрат, обуславя всяко значение и знакова функция, образувайки една елементарна семантична микровселена.²⁶⁶ *Фигуративното* ниво на граматиката е самият разказ, в който „човешки или персонифицирани актьори [т.е. действащи лица – КВ] изпълняват задачи, претърпяват изпитания, достигат цели.“²⁶⁷ Ние чуваме и разказваме фигуративното ниво на наратива. Между тези нива се намира повърхностното ниво на наративната граматика, чиито елементи още не са фигуративни, но са вече „антропоморфни“.

Тараста прави паралел между теорията на Греймас и теорията на Шенкер: „както и Греймас, и Шенкер предполагат, често има една изцяло ахронична структура в задния план на едно линейно разгръщане на произведението: при първия, семиотичния квадрат и логическите му взаимовръзки [вж. т. IV.1.2.]; при втория, тоническото тризвучие. Според тези теоретици наративно-генеративният процес се разкрива чрез постепенно разгръщане и „изкомпозиране“ [Auskomponierung] на тази ахронична фундаментална структура.“²⁶⁸ Тук става въпрос за теорията на Шенкер, според която музикални откъси или цели произведения композиционно се извеждат от една фундаментална структура или *Ursatz* с хармонически, контрапунктически и други средства. Така например при Шенкер хармоническото движение в най-различни сегменти от музикалното произведение може да се разгледа като фундаменталната линия в мелодията със съответното движение между тоника и доминанта в баса: „Фундаменталната линия предлага разгръщането [Auswicklung] на основното тризвучие, тя представя тоналността по хоризонтални пътеки. Тоналната система също се втича в тях, една система, предназначена да въведе целесъобразен ред в света на акордите чрез нейния подбор на хармонически степени. Медиаторът между хоризонталната формулировка на тоналността, представена от фундаменталната линия, и вертикалната формулировка, представена от хармоническите степени, е гласоводенето.“²⁶⁹ Музиката се „изкомпозира“ (т.е. разгръща) от фундаментална линия и фундаментална структура. Фундаменталната линия почти винаги е низходяща и може да се състои от различни тонове, но почти винаги съдържа движението през втора към първа степен:

²⁶⁵ **Ricoeur**, P. Greimas's Narrative Grammar, *New Literary History*, Vol. 20, No. 3, Greimassian Semiotics, Spring, 1989, p. 583.

²⁶⁶ **Greimas**, A. J. *Du Sens I: Essais Sémiotiques*. Ed. Du Seuil, 1979, p. 161-162.

²⁶⁷ **Greimas**, A. J. *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Pinter, 1987, p. 70.

²⁶⁸ **Tarasti**, E. *Op. cit.*, p. 24.

²⁶⁹ **Schenker**, H. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*, p. 53.

„Фундаменталната линия започва с осма, пета или трета степен и се придвижва към първа степен чрез низходящия водещ тон на втора степен.“²⁷⁰ Фундаменталната линия може да обхваща стотици тактове като структурен фундамент за разгръщането на произведението. Същевременно в по-кратки откъси тя също може да се реализира частично. Шенкер използва аналогична на Греймасовата структура за наратива – разделянето на дълбоко, повърхностно и фигуративно ниво – като говори за заден, среден и преден план (*Hintergrund, Mittelgrund, Vordergrund*). При Шенкер предният план е произведението, както е написано, а средният и задният план са последователни негови редукции, извеждащи най-важните му структурни елементи.²⁷¹ Тези три плана образуват „пространствената дълбочина на музикалното произведение“²⁷². Така в задния, средния и предния план на едно произведение могат да се търсят различни трансформации на една и съща фундаментална структура. В тази връзка Тараста се позовава на Лердал и Джакендоф – които самите са шенкерианци – и на тяхната генеративна граматика.²⁷³

IV.1.2. Семиотичният квадрат

Семиотичният квадрат е начин да се изрази „логическата артикулация на всяка семантична категория“²⁷⁴. Структурата на семиотичния квадрат се основава върху т.нар. бинарни опозиции (без да се ограничава до тях), които се използват от класически структуралисти като Якобсон: „В опозиционната дуалност, ако някой от термините е

²⁷⁰ Schenker, H. Free composition, p. 13.

²⁷¹ Вж. Ibid., pp. xxi–xxii.

²⁷² Schenker, H. Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music, p. 3.

²⁷³ Lerdahl, F, and Jackendoff, R. A Generative Theory of Tonal Music. MIT Press, 1996. Музикантът Фред Лердал и лингвистът Рей Джакендоф си сътрудничат за написването на генеративна граматика на тоналната музика. За основа на изследването си те ползват методологията и някои от основните аналитични средства на генеративната граматика на Ноам Чомски. Генеративната лингвистика на Чомски се основава на идеята, че съществува граматика, която обяснява всички възможни комбинации на думи в един език. Езикът е многопластова граматическа конструкция, която подлежи на различни трансформации. Изреченията „Момчето удари топката“, „Топката бе ударена от момчето“ и „Момчето топката удари“ означават едно и също нещо и се явяват трансформации на една и съща фундаментална езикова структура. Това е т.нар. *дълбока структура*. Посредством различни по функции трансформации от тази структура се раждат различни изречения или т.нар. *повърхностни структури*. Трите изречения, дадени по-горе, имат различни повърхностни структури, но една и съща дълбока структура. В това отношение граматиката на Чомски и граматиката на Греймас са сходни. Лердал и Джакендоф изследват как опитния (компетентен) слушател възприема произведението посредством една музикално-структурна организация: „Според нас една теория на музикалния идиом трябва да характеризира такава организация от гледна точка на една експлицитна формална музикална граматика, която моделира връзката в слушателя между наличната музикална повърхност на едно произведение и структурата, която той преписва на произведението. Такава граматика обхваща система от правила, която определя анализи на произведения.“ (ibid., стр.3)

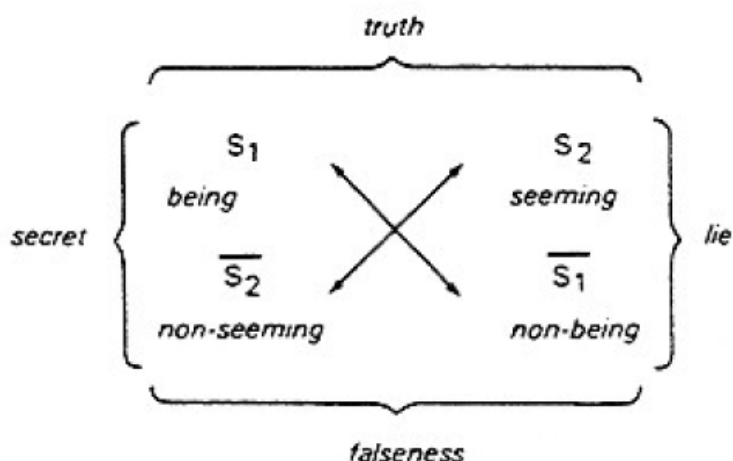
²⁷⁴ Greimas, A. J. and Courtés, J. Semiotics and Language: An Analytical Dictionary. Translated by Larry Crist, Indiana Univ. Press, 1982, p. 308.

даден, тогава другият, макар неприсъстващ, се извиква в мисълта. На идеята за бяло е срещуположена само тази на черно, на идеята за красота – тази за грозота, на идеята за голямо – тази за малко, на идеята за затворено – тази за отворено и т.н. Нещата в опозиция са толкова интимно взаимосвързани, че явяването на едното неизбежно предизвиква другото.“²⁷⁵ Отивайки отвъд идеята за бинарността, Греймас установява, че съществуват и други възможни отношения: на идеята за бяло се противопоставя не само идеята за черно, но и идеята за не-бяло. Така в опозицията черно-бяло се намесват още два термина: не-черно и не-бяло. Заедно те образуват семиотичен квадрат.

Семиотичният квадрат може да бъде разгледан в своята „ахронична“ статичност. Това разкрива *морфологичната* структура на квадрата, в която се разглеждат *отношенията* между термините. Той обаче може да се разгледа и в своята *синтактична* структура, в която установените отношения се третират като динамични *операции*. Морфологичната структура на семиотичния квадрат отразява статичните отношения между термините, изведени в две категориални генерации. Първата категориална генерация разкрива отношенията на четирите термина един към друг. Ако вземем квадрата от термините черно-бяло (съотв. не-черно и не-бяло), черно и бяло се намират в отношение на *противоположност*, а черно и не-черно (съотв. бяло и не-бяло) в отношение на *противоречие*. Черно и не-бяло са в отношение на *комплементарност*. Втората категориална генерация почива на идеята, че отношенията от първата генерация произвеждат *метатермини* от едно по-високо равнище с отношения помежду им. Така например, ако на мястото на опозицията черно-бяло се постави опозицията битие-явление (съответно не-битие и не-явление), между битие и не-явление се образува терминът *тайна*, между битие и явление – *истина*, между явление и не-битие – *лъжа*, а между не-явление и не-битие – *неистина*. Отношенията между тези метатермини са следните: между истина и неистина има *противоречие*, а между тайна и лъжа –

²⁷⁵ Jakobson, R. Op. cit., p. 217–41.

противоположност. Разбира се, дадените примери имат и абстрактен, символен



израз.²⁷⁶

Дълбоката структура на семиотичния квадрат се разгръща до наратив, когато на мястото на всички абстрактни термини и символи се поставят субекти и обекти, които играят роля в него. Това, което на дълбокото ниво се разглежда като операция, на фигуративното ниво се конкретизира до действия на конкретни „субекти“, действащи лица.

Семиотичният квадрат се използва на много места в теорията на Тараста. За пример можем да вземем неговия анализ на „вътрешното музикално време“ или „микро-времето“ в музиката. Тараста основава теорията си за музикалното време върху музикалната философия на Янкелевич. Музиката е *par excellence* темпорален феномен. Основна характеристика на музиката в темпорален план е „ставането“, чието „кога“ е

²⁷⁶ Greimas, A. J. and Courtés, J. Op. cit., p. 308. Още при чисто бинарните опозиции се предполага, че термините (битие; явление) реферират един към друг и едва така имат значение. Присъствието на едното се разпознава винаги като отсъствието на другото; едното се извежда от другото. Греймас построява семиотичния квадрат между четирите термина, като извежда всеки термин от предишния. В плана на синтактичната структура един основен термин (напр. битие) може да изведе останалите посредством една поредица от *операции*. Отношението на противоречие (битие – не-битие) е тъждествено на операцията *негация*, приложена върху първия термин (битие), която извежда втория термин (не-битие). Отношението на противоположност е тъждествено на операцията *заявяване* (assertion), приложена върху втория термин (не-битие), която извежда третия термин (явление). В този случай терминът не-битие е *импликация* за термина явление. С други думи, само ако не-битие предполага (е импликация за) явление, можем да кажем, че термините битие и явление са част от една и съща семантична категория. Битие подлежи на негация, която извежда не-битие; не-битие подлежи на заявяване, което извежда явление. (Накрая върху явление се прилага негация, която извежда не-явление). В обобщение може да се поясни: статичните отношения са отношения на *противоположност*, *противоречие* и *комплементарност*; динамичните отношения са операциите на *импликация* (между елементи в отношение на противоположност), *негация* (между елементи в отношение на противоречие) и *заявяване* (между елементи в отношение на комплементарност). (Grabócz, M. A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form, Intégral, Vol. 12, 1998, p. 3.)

фундаментално.²⁷⁷ Въз основа на качествено „ставане“, което съпровожда всяка музика, музикалното време се модализира първо чрез „бъдене“ и „правене“ – бъденето носи статика и забавяне, а правенето носи динамика и забързване.

Музикалното време има няколко основни характеристики. Тараста представя първите две заедно: необратимостта и непредвидимостта, от позицията на слушателя. *Необратимостта* на музикалното време се състои в еднопосочния времеви поток на музиката. Независимо че различни музикални сегменти могат да се повтарят, на практика всеки един момент от музикалния дискурс е уникален и „неповторим“. Репризата в сонатната форма не е „повторение“ на експозицията в истинския смисъл на думата; дори когато експозицията се повтаря, това пак не е повторение, защото е вече друг, по-късен момент от музикалния дискурс. Разбира се, необратимостта тук е изведена като принцип, който само донякъде се реализира в произведението. *Непредвидимостта* в музикалното време се състои в неочакваните музикални събития.

Тараста поставя необратимостта и непредвидимостта в семиотичен квадрат.

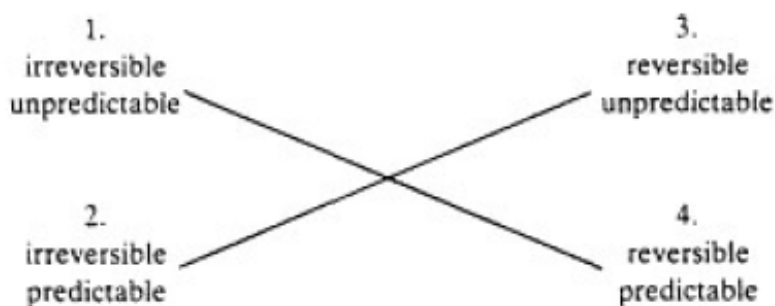


Figure 2.2.
Irreversibility and unpredictability
as projected on the semiotic square.

Всеки край на квадрата представя възможни отношения към музикалното време. В ситуация 1, необратимост и непредвидимост, музикалното време е изградено от поредица несвързани моменти в едно „пунктуално“ съзнание.²⁷⁸ Тук музикалната памет е отменена и нищо очаквано не се случва.

²⁷⁷ Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics, p. 60.

²⁷⁸ Ibid., p. 62.

В ситуация 2, необратимост и предвидимост, няма музикална памет и всеки момент е напълно уникален. Същевременно обаче той е предвидим. Тараста признава, че е „трудно да си представим тази (несъмнено хипотетична) музикална вселена.“²⁷⁹

В ситуация 3, обратимост и непредвидимост, слушателят чува всеки момент като нещо ново и неочаквано (например първото слушане на симфония), но запомня всеки момент и в края на произведението има ясна представа за формата.

В ситуация 4, обратимост и предвидимост, слушателят е обърнат както към миналото, така и към бъдещето. Всеки момент се запомня и няма нищо неочаквано.

IV.2. Психоаналитичната структура на текста при Кръстева

По-късните теории на Тараста са дълбоко свързани с някои терминологични и смислови парадигми, изхождащи от психоанализата. Един основен източник в трудовете на Тараста е теорията на Юлия Кръстева, свързваща психоанализата с литературната теория. При Кръстева структурата на литературния текст е аналогична на структурата на психиката. Разглеждайки музикалния текст и наратив в по-късните си трудове, Тараста борави с разграничения, свързани с теорията на Кръстева.

Теорията на Кръстева борави с идеята за текста и интертекстуалността във философския, семиотичния и литературоведския дискурс. Кръстева проследява произхода на текста до категориите *семиотично* и *символично*²⁸⁰, изхождайки от психоанализата (предимно на Фройд и Лакан)²⁸¹. От една страна, тя разглежда процеса, при който в детето се появява способността за означаване, боравенето със значения. От друга страна, етапите, които в детска възраст могат да се проследят диахронно, в по-късни процеси на означаване могат да се разгледат синхронно, т.е. като пластове на

²⁷⁹ Ibid., p. 62.

²⁸⁰ Понятията „семиотично“ и „символично“ се употребяват от Кръстева в много идиосинкразен смисъл. „Семиотичното“ на Кръстева не се отнася до науката семиотика, а е етап (всъщност предлингвистичен) от формирането на субекта.

²⁸¹ Идеите на Кръстева се различават от тези на Фройд от тези на Лакан. Тези разлики тук не могат да се проследят.

всеки акт на означаване²⁸². Тъкмо във втория смисъл те ще играя роля в анализите на Тараста, според когото музикалният наратив е реализация на механизъм в човека, който може да бъде обяснен психоаналитично.²⁸³

Идеите на Кръстева не могат да се нарекат в строг смисъл „семиотични“ (в смисъл на науката семиотика), защото се отнасят до една научна сфера, чиято тема е генезисът на самата *възможност* за означаване. Проблемът е изведен на философско равнище и се свързва с постулирането на субекта като такъв. Казано най-общо, Кръстева пита *откъде* идва и *как* се появява субектът, който поема ролята на свидетел и участник в лингвистични процеси. Тя намира, че феноменологията на Хусерл и нейните „семиологични или семантични производни“²⁸⁴ не дават отговор на този въпрос²⁸⁵ и затова се обръща към Фройд. Нагоните на Фройд, според Кръстева, дават ориентир в тази посока, доколкото „произвеждат и/или разрушават семиотичното и *предхождат* разликата между „субект“ и „обект““²⁸⁶.

Преди да изложим последователно основните точки от теорията на Кръстева можем да цитираме едно подробно обобщение от Тараста на някои основни нейни идеи: „По отношение на тялото Кръстева говори за „семиотичната сфера“ на предлингвистичните кинетични ритми, жестове, изрази и колебливи пулсации, които за нея конституират полето на „значението“, едно женско място, което тя нарича... *khora*. [Това понятие] представя архаичното ниво на съзнанието, което е нашето преобладаващо състояние в ранното детство, но което присъства дори в по-късни развития на нашата психика, след като сме влезнали в социалната сфера на символичния ред. Този ред представя навлизането на езика и всички негови социални норми в нашето съществуване. В родов [gendered] смисъл той е и патриархалният момент, тъй като според Кръстева едва чрез бащата този символичен ред се появява в развитието на детето. В тази схема „семиотичното“ е огромна област на неопределени, невербални значения в тяхната чиста кинетична форма... Налагането на символичния ред следователно представлява едно отхвърляне на чистата телесна реалност чрез социалните норми и ограничения, които са

²⁸² Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language*, Trans. Margaret Waller, New York, Columbia University Press, 1984, p. 29.

²⁸³ Tarasti, E. *Signs of Music*, p. 135.

²⁸⁴ Kristeva, J. *Op. cit.*, p. 40.

²⁸⁵ Дали това е така наистина не може да бъде отсъдено тук. Въпросът е, че това е ключова стъпка от изследването на Кръстева върху значението и текста.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

и поставени. За Кръстева областта на *khora*, а не на символичния ред, е същностната. Символичният ред е единствено върхът на айсберга. „Реалното“ значение се появява единствено когато *коратичното*, несоциализирано тяло скъсва със социалните конвенции.“²⁸⁷ Всички отделни елементи от това обобщение следва да бъдат обяснени по-подробно.

IV.2.1. Семиотичното

В една начална фаза от развитието си детето още няма способността да означава – то изобщо не борави със знаци и не е установило възможността да мисли в разликата означаващо-означавано (срв. т. III.1.1.1.). Тази фаза Кръстева нарича „семиотична“. В семиотичната фаза детето още не е конституирано като субект, който може да означава. През тялото му се движи енергия на заряди по силата на нагоните. Върху тази движеща, сляпа енергия се налагат ограниченията, идващи от майката и майчиното тяло – ограничения на задоволяването на нагоните, различни възпирания и отпускания на тяхната енергия. Майката има властта да удовлетвори или не нагоните на детето. Първоначално детето не разбира майката като нещо външно на самото себе си и сякаш открива, че нещо в самото него ограничава неговата спонтанна енергия. Кръстева свързва енергията на нагоните и нейното ограничение от майката с понятието „*khora*“ (гр. *χώρα*): „Отделни количества енергия се движат през тялото на субекта, който още не е конституиран като такъв, и в течение на неговото развитие се разпределят според различните ограничения, които се налагат върху тялото му – винаги вече въввлечено в семиотичен процес – от семейството и социални структури. По този начин нагоните, които са заряди от „енергия“, както и „психически“ маркери, артикулират това, което наричаме *khora*: една неекспресивна тоталност, формирана от нагоните и техните стазиси в една моторност, която е пълна с движение толкова, колкото се и регулира.“²⁸⁸ Самата *khora* се поражда в съпротивление на едно „обективно подреждане“, идващо от отвън: „естествени или социо-исторически ограничения като биологичната разлика между половете или семейната структура.“²⁸⁹ На този етап тези социални ограничения още не са артикулирани в „закони“, които имат словесен израз („ти си момче“, „ти си мой син“) – тази фаза предхожда всеки когнитивен процес. Това, което медира социалните ограничения и подрежда кинетичните експлозии на *khora*, е тялото на

²⁸⁷ Tarasti, E. Op. cit., p. 135.

²⁸⁸ Kristeva, J. Op. cit., p. 40.

²⁸⁹ Ibid., p. 27.

майката. Точките от времето, в които ограниченията се налагат, се наричат *стазиси*.²⁹⁰ Накъсването на семиотичния континуум на нагоните на стазиси поражда първите вокални, кинетични и соматични изрази на детето: „Обслужването на нагона, временно задържано, маркира *прекъсвания*... Фонични (по-късно фонемични), кинетични и хроматични единици и разлики са маркери за тези стазиси в нагоните.“²⁹¹ *Khora* е кинетичният заряд на нагоните, тяхната неопределена артикулация, аналогична на вокалния и кинетичния ритъм.²⁹² Тъкмо ритъмът в основата на семиотичната *khora* я прави изначално музикална, за което ще стане дума и по-долу.

При Тараста *khora* в музиката има конкретни измерения, свързани с идеята за тялото: „За нашите цели *khora* в музиката е сферата на тялото, а символичният ред е сферата на стилистични норми и ограничения. *Khora*-та означава в известен смисъл приемането и утвърждаването на тялото, а символичният ред е потискането на тялото в полза на патриархалния ред, който феминистите идентифицират с музикалния канон.“²⁹³ С други думи, в самата музика се припознава една психоаналитична структура, разделена на нагони и символичен ред, която определя, както ще видим, протичането на музиката. Същественото в музиката не е символичният ред, изграден от музикални конвенции и правила, а тъкмо изблиците на музикалната *khora*, които освобождават кинетичната енергия на нагоните и на тялото.

IV.2.2. Тетичната фаза

Но за да е възможна разликата между *khora* и символичен ред, детето трябва да е развило способност за символично осмисляне на света. В *тетичната* фаза (от гр. θέσις – твърдение, поставяне) детето постепенно започва да заема „позиции“. Тетичната фаза се свързва с идентификацията на субекта и на обекта като условие за всяко твърдение: „Всяко изказване, независимо дали на дума, или на изречение, е тетично. То изисква идентификация; с други думи, субектът трябва да се разграничи от и чрез своя образ, от и чрез своите обекти.“²⁹⁴ Тетичната фаза започва от „холофрастните“ изказвания на детето – жестове и звуци, но и наличие на обект, върху който се проектират определени *атрибути*.

²⁹⁰ Ibid., p. 28.

²⁹¹ Ibid., p. 28.

²⁹² Ibid., p. 26.

²⁹³ Tarasti, E. Op. cit., p. 137.

²⁹⁴ Kristeva, J. Op. cit., p. 43.

IV.2.2.1 Огледалният етап

Тетичната фаза се състои от два основни етапа²⁹⁵. Първи е „огледалният етап“. На този етап детето за първи път разпознава себе си в огледало, в което вижда тялото си обективизирано: „От този момент нататък, за да улови [обединения в огледалото свой] образ, детето трябва да остане разделено от него, докато тялото му [остава] възбудено от семиотичната моторност, която разгледахме по-горе [и] която го фрагментира повече, отколкото го обединява в една представа.“²⁹⁶ Според Лакан този образ е „прототип“ на „света на обектите“²⁹⁷. Ако в семиотичната фаза детето е още набор от чисти импулси на нагоните, които непосредствено се удовлетворяват или не, то в огледалния етап на тетичната фаза тази импулсивност се среща – буквално и алегорично – със своя собствен образ. Възбуденото тяло (*khora*) на детето, неговата чиста кинетичност, изведнъж среща своята обективация в огледалния образ. Огледалният образ никога не съвпада с този, който се оглежда. Детето долавя разликата между себе си като енергия и себе си като обект, образ. Този миг е *генезисът на субективността* и маркира изначалната травма на всеки субект. В огледалния етап светът на субекта се пречупва и фрагментира. Това пречупване е началото на неговата езикова способност, защото той за първи път долавя означаване – образът в огледалото е *означаващото*, което постулира субекта като *означавано*. Детето осъзнава себе си като субект, означаващо, който има образ (*imago*), означаващо. Като издава звуци, детето долавя себе си като техния произход, но едновременно ги проектира върху образа си в огледалото.²⁹⁸ Така детето извършва първия си опит за означаване.

IV.2.2.2. Етапът на кастрацията

Вторият етап от тетичната фаза е „етапът на кастрацията“. До този момент майчиното тяло е било всичко за детето – „контейнер“ и изпълнител на всяко желание. В това отношение, изказано в понятията на психоанализата, майката е фалосът.²⁹⁹ Понятието „фалос“ тук не значи мъжкия полов орган, както при Фройд. При Лакан, както и при Кръстева, фалосът е означаващо, което означава (символизира)

²⁹⁵ Огледалният етап е установен от Лакан, а етапът на кастрацията – още от Фройд. Във всеки случай тук Кръстева се придържа близко до терминологията на Лакан, макар и под друг ключ.

²⁹⁶ Ibid., p. 46.

²⁹⁷ Lacan, J. *Écrits: a Selection*. Routledge, 2008, p. 319. Cited in: Kristeva, J. Op. cit., p. 46.

²⁹⁸ Kristeva, J. Op. cit., p. 46.

²⁹⁹ Ibid., p. 47.

удовлетворение.³⁰⁰ Фалосът е символ на удовлетворението. До тетичната фаза майката е носителят на всяко удовлетворение. Етапът на кастрацията се свързва със страх от кастрация, но не в буквален смисъл.³⁰¹ – кастрацията е, метафорично казано, „отбиването“ от майката, която носи всяко удовлетворение. Възможността за кастрация разкрива пред детето другостта на майката: „Откритието на кастрацията обаче отделя субекта от зависимостта от майката и възприемането на тази липса [*manque*] прави фалическата функция символична функция – символичната функция.“³⁰² Символичната функция идва с отделянето на фалоса, удовлетворението, от субекта: „За да може да има изказване [*énonciation*], *его* трябва да бъде постулирано в означаващото, но... като функция на *субекта*, липсващ в означаващото; една система от ограничени позиции (значение) може да функционира, когато е подкрепена от един субект, и при условие, че този субект е липсата-да-бъдеш [*manque à être*]“³⁰³. При отделянето на детето от майката фалосът (удовлетворението), който вече липсва, става означаващо на субекта, чието битие е липсата. Липсата на удовлетворение, празното място, заемано някога от фалоса, става означаващо, а субектът, чието битие е липсата, е неговото означаващо. Субектът се характеризира с това, че не намира удовлетворение: „Значението съществува точно защото няма субект в значението. Пропастта между изобразеното *его* и моторността на нагоните, между майката и искането към нея, е точно пукнатината, която установява това, което Лакан нарича мястото на Другото като мястото на „означаващото.“³⁰⁴ Оттук насетне в психоаналитичния модел на Кръстева субектът е това, което липсващото му удовлетворение „означава“. На мястото на удовлетворението или фалоса идва Другото.

IV.2.3. Символичното

Появата на символичното налага върху субекта „първата социална цензура“: „Накрая, тази трансформация означаващо/означавано, конституираща езика, се вижда като задължена на социалната сфера, предизвикана и наложена от нея. Зависимостта от майката е прерязана и трансформирана в символично отношение към друг;

³⁰⁰ Lacan, J. *Feminine Sexuality*, trans. J. Mitchell and J. Rose. London, Macmillan, 1982, p. 79.

³⁰¹ Момичетата също имат страх от кастрация в този психоаналитичен смисъл.

³⁰² Kristeva, J. *Op. cit.*, p. 47.

³⁰³ *Ibid.*, p. 48. Понятието „липсата-да-бъдеш“ е превод на френското *manque à être*. На руски понятието е преведено „нехватки бытия“, а на английски (по предложение на самия Лакан) „want-to-be“. Става дума за липсата като начин на битие (Lacan, J. *Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis* (edited by Jacques-Alain Miller), New York, Norton, 1988.).

³⁰⁴ Kristeva, J. *Op. cit.*, p. 48.

конституцията на Другото е необходима за комуникирането с друг.“³⁰⁵ Структурата на знака е социално наложена. Субектът вече се определя от Другото в език. Езикът се явява „защитна конструкция“, която „защитава тялото от нападенията на нагоните.“³⁰⁶ Той е референтна рамка за комуникацията и усмирителна риза за поведението. Но тази конструкция може да бъде разбита в пристъп на семиотичната *khora*, изразяващ се във фантазии. В такива ситуации нагоните могат да „изригнат“ в символичното. Но тук *khora*-та вече действа в „тетичност от втора степен“, т.е. *през*, а не *въпреки* значението и езика. Тъкмо това характеризира художествените практики.

Тъкмо вече завършеният субект, в който се напластяват семиотичното и символичното, може да твори изкуство. Художественият текст се ражда, когато семиотичното получава символичен израз, макар че това винаги е акт на разрушаване на установените символични „правила“. Всеки творчески импулс идва от семиотичното и „разтваря“ символичното, пробива го, като го пре моделира³⁰⁷. Кръстева нарича това „престъпване“ на символичната позиция³⁰⁸.

В теорията на Тараста този възглед става основен: „Ако смятаме уникалното послание на музиката за най-важния ѝ момент, тогава тези моменти, в които Кръстевото *коратично* тяло се утвърждава, са също така тези моменти, в които логиката на символичното тяло изчезва и се заменя от логиката на кинетичната енергия и напрежението.“³⁰⁹ Музикалният текст се разгръща като диалектика между изблици на чистата кинетична енергия на нагоните и нормативността на символния музикален ред (форма, хармонически правила и пр.): „Така, когато първичното, архаично тяло... е потвърдено, нормалният синтактико-логически дискурсивен ред на музиката е нарушен и един индивидуален момент на творчество се появява, трансцендирайки социалните норми. Когато това тяло е отхвърлено, тогава музиката остава на нивото на *langue*, жанра и стилистичните норми. И все пак тези актове са във взаимна нужда един от друг в диалектиката на изказването.“³¹⁰ Именно тази диалектика между *khora*-та и символния

³⁰⁵ Ibid., p. 48.

³⁰⁶ Ibid., p. 49.

³⁰⁷ Ibid., p. 62.

³⁰⁸ Ibid., p. 69.

³⁰⁹ Tarasti, E. Signs of Music, p. 137.

³¹⁰ Ibid., p. 138.

ред се разгръща теоретично още при самата Кръстева в опозицията между генотекст и фенотекст.

IV.2.4. Генотекст и фенотекст

Теорията на текста на Кръстева е аналогична на психоаналитична ѝ теория – текстът е структуриран като човешката психика³¹¹. Тя разглежда художествения текст чрез две основни понятия – *генотекст* и *фенотекст*. Генотекстът се отнася както до семиотичната *khora*, така и до произхода на символичното: „Първите [семиотичните процеси – КВ] включват нагоните, тяхното разположение и тяхното разделение в тялото плюс екологичната и социална система, заобикаляща тялото, като обекти и предедипови отношения с родителите. Второто [символичното – КВ] включва появата на обект и субект и конституцията на ядра на значението, включващи категории: семантични и категориални полета.“³¹² На първо време генотекстът е израз на нагоните, образуващи предсимволичното пространство, където субектът тепърва ще бъде „генериран“, и същевременно се артикулира по отношение на биологичните и социални ограничения. В описания психоаналитичен модел това е фазата, в която детето още не е формирало собствена субективност и се намира в непосредствена и абсолютна зависимост от майката. Макар че генотекстът се наблюдава винаги в език, той няма лингвистичен характер, а е „*процес*“, който има тенденцията да артикулира структури, които са ефимерни... и незначещи.“³¹³ Структурите на генотекста изхождат както от пулсацията на нагоните, така и от биологичните и социални структури, които ги ограничават. При все това нестабилният и ефимерен характер на тези структури позволяват на генотекста като „процес“ и „път“ да стане израз на семиотичната *khora*.

Фенотекстът образува социално приетите кодове, които обуславят комуникационната способност на един текст. Кръстева обяснява, че фенотекстът е това, което лингвистите класифицират като „компетентност“ и „перформънс“ (има се предвид генеративната граматика на Чомски³¹⁴). Фенотекстът е съвкупността от нормативно регулирани формирания на значения. Въз основа на формалните правила на фенотекста означителният процес може да бъде задържан „на една или друга от тезисите, които

³¹¹ Може да се каже, че тази идея е обърнат вариант на тезата на Лакан, според когото подсъзнателното се структурира като език. (Lacan, J. On feminine sexuality: The limits of love and knowledge; encore 1972 - 1973, Norton, 1999. Book 20, p. 48)

³¹² Kristeva, J. Op. cit., p. 86.

³¹³ Kristeva, J. Op. cit., p. 86.

³¹⁴ За Чомски вж. бел. 274.

престъпва; те [ограниченията – KB] го връзват и заключват в дадена повърхност или структура; те отхвърлят *практиката* под фиксирани, фрагментарни, символични *матрици*, очертанията на различни социални ограничения, които заличават безкрайността на процеса: фенотекстът е това, което изразява тези заличавания.³¹⁵ Правилата на нивото на фенотекста се явяват аналог на символичното ограничение в психиката на детето. Погледнато откъм произведението на изкуството, фенотекстът може служи единствено за матрица, в която генотекстът се помещава – разбира се, само през пролуки и чрез изригвания. Без генотекст фенотекстът е само символична матрица без „енергийно“ съдържание. От друга страна, без фенотекст генотекстът не може да добие формата, необходима за комуникация.

Ако при Кръстева литературният текст е структуриран като човешката психика, то при Тараста същото се отнася и за музикалната партитура. По тази причина при Тараста идеята за генотекста и фенотекста също играе важна роля. Той например обяснява някои основни тенденции във Вагнеровите опери чрез тази опозиция. Интересното тук обаче е, че цялата сфера на езика е изтласкана изцяло в сферата на фенотекста, а музиката се помещава единствено в сферата на генотекста (заедно с жестикулацията): „При Вагнер вербалният дискурс, либретото и литературната програма съответстват на „символичния“ ред (фенотекст), докато музиката и жестикулационният език описват либидиналното, „семиотично“ ниво на *khora*-та (генотекст). От тази гледна точка генотекстът доминира поразително много във Вагнеровия семиозис. Коментари и литературни обяснения, измислени постфактум от него или други хора, не променят това положение. С други думи, ако човек разбира музиката като имаща две страни, означаващо (чуваните звуци) и означавано (концептуалното или емоционално съдържание на звуците), тогава би било подвеждащо да си представя, че писанията на Вагнер или каквито и да било други литературни програми могат да заемат мястото на музикалното означавано. Вместо това съдържанието (означаваното) се конституира именно от кинетично-ритмичната *khora* (генотекста), която се явява като фенотекста на песента и симфоничната музика вътре в сценичната реалност.“³¹⁶ За Тараста всеки словесен аспект от една Вагнерова опера е само на нивото на фенотекста, т.е. на нивото на социално приетите конвенции или кодове. Музиката, обратно, очертава сферата на

³¹⁵ Kristeva, J. Op. cit., p. 88.

³¹⁶ Tarasti, E. Op. cit., p. 193.

генотекста с нейната присъща *khora*, т.е. кинетичната енергия на нагоните. Но тогава отрича ли се на словесния език във Вагнеровата опера собствен генотекст, който няма общо с музиката – да кажем, ако човек чете либретото само по себе си? Няма ли това либрето „генотекст“ без музиката? Според Тараста, очевидно не. В операта на Вагнер на словесните елементи им е отнет кинетичният импулс на *khora*-та, който се определя вече изцяло от музиката. Но значи ли това, от друга страна, че при Вагнер музиката е лишена от собствен фенотекст? Очевидно не, щом като Тараста говори за „фенотекста на песента и симфоничната музика“. С други думи, тук става въпрос за една същностна асиметрия, която дава на музиката пълен семиотико-символичен израз (по Кръстева), а на словото отнема семиотичния план в полза на символичния.

Коментарът на Тараста е важен и по-още една причина. Никакви обяснения, дадени „постфактум“, не могат да произведат музикалното означаване, което само произведението, каквото е, носи и може да съобщи. С други думи, единствено в отстояването и ненапусканото отношение на генотекст и фенотекст може да се реализира в пълнота семиотичният (в общ смисъл) факт на музикалното произведение. Всяка компенсаторна литература – макар и да е част от интертекстуалната мрежа на произведението – не може да произведе тъкмо това означавано съдържание, което само произведението носи.

IV.2.5. Текстът между семиотичното и символичното

Окончателната дефиниция на екзистенциалната музикална семиотика на Тараста се основава на едно аналитично разграничение вътре в текста, на което Кръстева обръща особено внимание. Кръстева разглежда четири вида означителни практики: наратив, метазик, съзерцание и практикуване на текст. Първите три са различни форми на ограничаване на семиотичната *khora* (генотекста) до символична матрица (фенотекст). По отношение на това, което Тараста по-късно развива като модел за музикалния наратив, ни интересува последната означителна практика, практикуването на текст: „Семиотичната дистрибуция на текста се излага по следния начин: когато инстинктният ритъм премине през ефимерните, но специфични тезиси, смисълът се конституира, но веднага се надхвърля от това, което изглежда извън смисъла: материалността, прекъснатостта на реалните обекти. Матрицата на изговаряне [énonciation – KB] на процеса фактически е *анафорична*, тъй като посочва едно другаде: *khora*-та, която генерира това, което означава. Да се има достъп до процеса би било следователно да се пробие всеки даден *знак* за субекта и да се реконституира хетерогенното пространство

на неговата формация [хетерогенни са нагоните – KB]. Тази практика, едно продължително преминаване отвъд границата, което не затваря значимостта в система, а вместо това приема безкрайността на процеса, може да се случи, когато едновременно се приемат законите на този процес: биологично-физиологичните и социални закони, които позволяват, първо, откриването на техните прецеденти и след това тяхната свободна реализация. Че тази практика приема закони, означава, че тя гарантира границите, че търси тезиси и че в процеса на това търсене тя трансформира закона, границите и ограниченията, които среща. По този начин такава практика взема значения, които идват под закони и теми, способна да ги мисли; но тя не спира дотук [и] не ги хипостазира; тя преминава отвъд, поставяйки ги под въпрос и трансформирайки ги.³¹⁷ Текстът е място, където семиотичното (нагоните) се среща със символичното (социалните конвенции и кодове) на три етапа: семиотичното „приема“ символичното, преминава през него и го трансформира. Границите на тезисите, които символичното постулира, са „гарантирани“, макар че биват преодоляни и препоредени. Семиотичното с „инстинктен ритъм“ преминава през всички тезиси на символичното.

„Представата и езика“ на изкуството са еквивалентът на тази практика: „само в тяхното изпълнение динамиката на нагонните заряди избухва, пронизва, реформира и трансформира границите, които субектът и обществото са си поставили.“³¹⁸ Процесът на нагоните може да се въплъти само в „текст“ – по-специално в текста на изкуството. Четенето (на текста) – това е „оставяне на лексикалната, синтактична и семантична операция на дешифрирането и вместо това проследяването на пътя на тяхното произвеждане.“³¹⁹ Произвеждане тук е обратното на „шифриране“ и кодиране; произвеждането е процесът на генотекста. За да се стигне до генотекста, едно четене трябва да вникне отвъд кодираните аспекти на текста, т.е. фенотекста. Разчитането на генотекста не е лексикално, синтактично и семантично дешифриране, а проследяване на процеса на текстовото произвеждане (можем да кажем „генезис“) или „практика“.

Противопоставянето на генотекста и фенотекста има голямо значение за семиотичното изследване на всеки текст (включително музикалния). От позицията на Кръстева фенотекстът е съвкупността от правила и осъществявания на правила на езика,

³¹⁷ Kristeva, J. Op. cit., p. 100-101.

³¹⁸ Ibid., p. 103.

³¹⁹ Ibid.

т.е. кода и съобщението, което кодът произвежда. В генотекста също се явяват социални конвенции, но там те са функция на динамичния процес на нагоните. В генотекста кинетичната енергия на *khora* преминава през стазисите на социалните кодове, като ги осмисля и преобразува винаги наново. Обратно, фенотекстът се ограничава до определен стазис и представя кода и съобщението като една затворена система. Тази система се явява „нередуцируема“ до генотекста³²⁰, независимо че последният е по-фундаментален, защото фенотекстът поставя проблема на значението на съвсем различно ниво – нивото на затворените матрици, на езиковите правила. Фенотекстът изобщо не постулира генотекст, той може да съществува спокойно въз основа на един прекъснат и възпрян генотекст. Така всяко съобщение може да съществува въз основа на код като символична матрица, която не допуска в себе си процеса на семиотичното. В такъв случай не може да става дума за (гено)текст.

В теорията на Тараста тази идея се открива неколkokратно и в различни формулировки. Казано накратко, Тараста започва да проследява кои части от един музикален текст са осъществявания на генотекста и кои части са осъществявания на фенотекста. Такава е например ранната теория за „структурите на означаване“ и „структурите на комуникация“, която разгледахме. В ключа на Кръстева структурите на означаване са генотекст, а структурите на комуникация са фенотекст. Първите отразяват творческия импулс на композитора – който Тараста по-късно ще свърже с кинетичната енергия на неговата *khora* – а вторите се свързват с музикалния език, т.е. с приетите конвенции на музикалния код, които правят едно произведение съобщимо. Но тъй като в по-късните си теории Тараста винаги има предвид наратива като отправна точка за структурния анализ на музикалното произведение, генотекстът и фенотекстът се интерпретират в светлината на определени „роли“ в произведението, които имат чисто музикален характер. Тези роли (т.нар. музикални субекти или актьори) ще разгледаме подробно по-долу (вж. т. IV.3.3). Но идеята за тях се корени още тук, в психоаналитичната литературна теория на Кръстева.

IV.2.6. Ролята на музиката при Кръстева

Кръстева неколkokратно определя музиката като напълно „семиотично“ изкуство: „От друга страна, има невербални системи на означаване, които се конструират

³²⁰ Ibid., p. 87.

изключително въз основа на семиотичното (музиката например). Но както ще видим, тази изключителност е относителна, тъкмо заради необходимата диалектика между двете модалности на процеса на означаване, които са конститутивни за субекта. Понеже субектът е *и* семиотичен, *и* символичен“³²¹ Така музиката се явява, от една страна, изцяло основана на семиотичното – на *khora*-та, кинетичната енергия на нагоните – но, от друга страна, винаги действа чрез *и* в символичното. Доколкото е част от семиотичното, музикалното е „чиста артикулация“ и в някакъв смисъл предезиково: „Безразлично към езика, енигматично и женствено, това пространство, стоящо под написаното, е ритмично, освободено от окови, нередуцируемо до неговия разбираем вербален превод; то е музикално, външно на съждението, но ограничено от един единствен гарант: синтаксиса.“³²² Музикалното метонимично се свързва с ритъма. *Khora*-та се изразява в тъкмо в кинетичен и вокален ритъм, а семиотичното пространство се определя като „ритмично пространство“³²³. В развитието на детето ритмически отделени са действията на майката по отношение на детето, които регулират неговите семиотични (нагонни) импулси. Това свидетелства за протомузикалността на човешката психика – от самото си раждане човекът осезава света „музикално“. Пулсацията на нагоните, срещащи се със съпротивителната сила на майчиното тяло, образуват ритмическа фигура. Тези точки в динамиката на *khora*-та водят до първите отделни „артикулации“ на детето. В музикалното и поетическото изкуство ритъмът има същия произход, какъвто има и в предедиповата фаза на детското развитие.

В това отношение позицията на Тараста се припокрива изцяло с тази на Кръстева. Както Кръстева, Тараста вижда произхода на музиката в *khora*-та на кинетичните импулси. Нещо повече, когато се обръща към оперните драми на Вагнер, Тараста оставя на музиката сферата на генотекста, на *khora*, с което се показва предимството на музикалното пред словесното в достъпа до тези предсимволни феномени на човешката психика.

При Кръстева всеки текст е по някакъв начин музикален. Като генотекст текстът непременно се свързва с праенергията на семиотичното, която винаги е музикално артикулирана. Но в текста тя се среща със символичните стазиси и минава през тях:

³²¹ Ibid., p. 24.

³²² Ibid., p. 29.

³²³ Ibid., p. 26.

„Никой текст, независимо колко „омузикален“, не е лишен от смисъл или значение; обратно, омузикаляването плурализира смислите [*meanings*; преведено от *фр. sens* – КВ].“³²⁴ Всеки текст е музикално-динамичен. Възможността на текста да минава през различни стазиси, да преформулира символичните матрици, да „пулверизира“ означаващото е *музикална* възможност.

IV.3. Теорията на Тараста за музикалния наратив

Наративът стои в основата на мисълта на Тараста през цялото ѝ развитие, но претърпява някои съществени промени. В ранните си трудове Тараста отделя особено внимание на един конкретен тип наратив – митическия наратив. Той разглежда различни начини, по които един мит може да бъде изразен в музика. Митическото в музиката се явява винаги като наратив, разбран в най-общ смисъл като митическо съобщение, което може да бъде изразено в различни медиуми – реч, образ, музика.³²⁵ Митическите знаци в музиката (в семиотичен смисъл) имат конкретни характеристики. Всеки митическо-музикален знак се дели, както при Сосюр, на означаващо, състоящо се от определени музикално-изразни похвати, и означавано, носещо определено митическо послание.

Отвъд митическия наратив Тараста изработва различни модели за анализ на музикалните наративи, които ще бъдат разгледани по-долу. Общото между тях е стремежът понятието за музикален наратив да бъде основано на достатъчно абстрактно методологическо ниво, така че различни музикални произведения да могат да се анализират от тази позиция. Тук наративът започва да се разбира в екзистенциален и психоаналитичен смисъл – т.е. като наратив на една субективност, въплътена в музика.

IV.3.1. Мит и музика: митичният наратив в музиката

В ранното си творчество Тараста разглежда възможността музиката като наратив да изрази мита. От тази гледна точка музиката става носител на митически значения посредством наративната си структура. Наративната структура прави възможно прилагането на митически значения към музиката. При Тараста връзката между мита и

³²⁴ Ibid., p. 65.

³²⁵ Tarasti, E. Myth and music, p. 55.

музиката е разгледана в светлината на семиотиката, структуралната антропология и философията.

IV.3.1.1. Методологически основи: митът при Леви-Строс

Митологията играе централна роля в структуралната антропология на Леви-Строс. По признание на Тараста „цялата предпоставка на това изследване [върху мита и музиката – КВ] се позовава на структурализма на Леви-Строс.“³²⁶ Леви-Строс разглежда структурата на мита в митическото мислене³²⁷, като изследва конкретни митологични системи в различни първобитни народи. Според Леви-Строс митът функционира като структура от отношения в ума на митически ориентирания човек: „Митологията няма никаква очевидна практическа функция: за разлика от феномените, изучавани досега, тя не е директно свързана с друг вид реалност, която е надарена с по-висока степен на обективност от нейната собствена и следователно чиито предписания тя може да прехвърли на умове, които изглеждат съвършено свободни да дадат воля на своята творческа спонтанност. И така (...) когато умът е оставен да общува със себе си и вече няма нужда да се съобразява с обекти, той в някакъв смисъл е сведен до това да имитира себе си като обект.“³²⁸ Умът общува със себе си в мита и намира своите отражения в митически осмисляните обекти. В известен смисъл обаче това остава скрито за самите носители на мита: „В конкретния пример, с които си имаме работа тук, е най-малкото съмнително дали местните хора от Централна Бразилия, отвъд факта, че се удивляват от митологически истории, има някакво разбиране за системите на взаимовръзки, към които ги свеждаме (...) Аз следователно твърдя, че показвам не как хората мислят в митове, а как митовите действат в умовете на хората, без те да го знаят.“³²⁹ Като говори за начина, по който „митовите действат в умовете на хората“, Леви-Строс има предвид несъзнавани, но пълно реални структури в ума, които оразмеряват митическото светоусещане и живота според мита. Според Леви-Строс всеки отделен индивид в едно общество, ръководено от мит, възпроизвежда мита в някоя негова част, която е културно и исторически обусловена, без да го познава или помни в пълнота. Разказвачът на мита е като оркестрант, който свири само своята партия, сякаш е цялото произведение, без да

³²⁶ Ibid., p. 28.

³²⁷ Вж. Lévi-Strauss, C. *La Pensée Sauvage*, Etc. Plon, 1962.

³²⁸ Lévi-Strauss, C. *The Raw and the Cooked*, University of Chicago Press, 1983, p. 12.

³²⁹ Lévi-Strauss, C. *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 20.

познава партиите на останалите. Същевременно митът, по подобие на произведението, се реализира напълно, но тази пълнота е видима само от тези извън оркестъра.³³⁰

Тараста вижда отношението на музиката към мита въз основа на разбирането на Леви-Строс за тези два феномена. Според Леви-Строс музиката е „езикът без смисъла“ (*La musique, c'est le langage moins le sens*).³³¹, т.е. тя има единствено означаващо, но не и означавано. Митът от своя страна е „смисъл“, който може да бъде изразен с много различни средства. От тази позиция Тараста прокарва тезата, че смисълът на мита може да бъде изразен със средствата на музиката. Музиката се явява звук, изпразнен от смисъл, а митът – смисъл без звук.³³² Така съчетанието от мита и музиката образува една семиологична система, в която митът като означаващо се изразява в музиката като означаващо. Пример за това могат да бъдат ритуалните танци на различни първобитни народи, в които мелодии и ритми се свързват с конкретни значения с митически характер. Тараста се заема да намери аналогични семиотични отношения в западната музика.

IV.3.1.2. Мит и музика при Тараста

Тараста изследва как западната музиката служи като означаващо за определени митични означавани. За тази цел той предполага една обща музикално-семиотична схема.³³³ Музикалната култура определя „субстанцията“ на музикалната изразност – звукореди, тембри, ритмики и пр. Композиторът дава на тази субстанция „форма“ в музикалното произведение. Културата дава на слушателя форма на неговите музикални възприятия, доколкото му предоставя музикалните кодове, с които да интерпретира произведението. Тук митът играе роля като културно съдържание, вложено в музиката. Субстанцията на възприятията на слушателя се състои в неговата реакция към композицията.

Поначало митът и музиката могат да се разгледат като феномени с аналогични структури. Според Леви-Строс при разпада на митологичността под натиска на научността в западната култура музиката наследява структурните принципи на мита. Музиката в западната култура заема мястото в обществения живот, което преди се

³³⁰ Ibid., p. 25.

³³¹ Lévi-Strauss, C. L'homme nu, Plon, 1971, p. 579.

³³² Tarasti, E. Op. cit., p. 29-30.

³³³ Ibid., p. 31.

свързва с мита³³⁴. Откъсването от времето, което първобитният човек постига, като слуша или разказва един мит, се постига от западния човек чрез музиката³³⁵. Другата основна структурна характеристика, която обединява мита и музиката, е стремежът към разрешение на противоречия³³⁶. Както мита, така и музиката може да бъде разгледана като спираловидно движение – сходно с диалектическото – което преминава през различни противоречия и контрасти и достига разрешение³³⁷. Този изоморфизъм спомага за обединяването на мита като означаващо и музиката като означаващо в знак.

Изследването на Тараста се позовава на т.нар. „първобитна музика“, т.е. музиката на първобитни племена с митическо съзнание. При тях митът, както и музиката, се организира на принципа на вариации и комбинации³³⁸. В някои случаи музикалните вариации и комбинации се ориентират към митичните структури и ги отразяват³³⁹. Така музиката служи като означаващо на мита. В други случаи обаче музикалните инвенции и разработки на мотиви са самостоятелни и не са свързани непременно с митичната структура – те се използват, защото със самата си инвенция носят удоволствие³⁴⁰. В тях музиката престава да служи като означаващо за мита и се осамостоянява. Съществуват и отделни митични единици – „митеми“ – които могат свободно да се комбинират в един митичен разказ³⁴¹. С аналогични, музикални единици може да се изгради и един музикален дискурс. Тараста дава различни примери³⁴². Споменаването на първобитната музика и отношението ѝ към мита служи единствено като референт за изследването на западната музика, която трябва да бъде разгледана като подобно проявление на мита.

IV.3.1.2.1. Митическото означаващо

Митическото означаващо се отнася до онези музикално-изразни средства, които служат за изразяването на митически значения в музиката. На нивото на означаващото музикалният дискурс може да борави с различни параметри, за да внуши митическото

³³⁴ Lévi-Strauss, C. *Myth and Meaning*, University of Toronto Press, 1978, p. 46.

³³⁵ Lévi-Strauss, C. *L'homme nu*, p. 583-590.

³³⁶ Ibid., p. 590.

³³⁷ Вж. Lévi-Strauss, C. "Bolero" de Maurice Ravel in *L'Homme*, *ReVue française d'anthropologie*, Tome XI, Avril-Juin 1971, nr. 2.

³³⁸ Tarasti, E. *Myth and Music*, p. 41.

³³⁹ Ibid., p. 42.

³⁴⁰ Ibid., p. 42.

³⁴¹ Ibid., p. 44.

³⁴² Ibid., p. 44-51.

означавано. По отношение на мелодията характерна за митическото означаващо е употребата на стари звукореди: „По-конкретно употребата на модални звукореди, заедно с други средства, често изразява в контекста на западната музика нещо „митично“, но има и случаи, където хроматизмът на екзотични звукореди и увеличени интервали могат да поемат тази функция.“³⁴³ Като пример Тараста дава оперите на Римски-Корсаков и „Княз Игор“ на Бородин.

Тембърът също е характерно изразно средство за митически значения. Арфата в оркестровите творби на Лист например често служи като солов инструмент, което им придава „кристален“ характер.³⁴⁴ Тараста свързва това с асоциацията, която арфата поражда, като инструмент на Аполон и Орфей (всъщност техен инструмент е лирата, но очевидно Тараста смята арфата за аналог). Връзката с Аполоновото начало носи митически характер свързан с възвишеност и съвършеност. Понякога същият ефект се постига с арпезирани акорди на пианото (напр. втора част от Фантазия в до мажор от Шуман). Употребата на арфата като митическо означаващо се разпростира и в „славянската“ музика като „Моя родина“ от Сметана или „Руслан и Людмила“ от Глинка. Тараста определя тяхната музика като славянска, именно защото свързва митическите препратки в техните произведения със славянските им корени.

Други инструменти също могат да бъдат използвани за внушаването на митически значения. Берлиоз например отбелязва, че английският рог е подходящ за подобни внушения: „Неговите тонове са меланхолични, мечтателни, благородни, донякъде мъгляви, като че ли идващи отдалеч; никой друг инструмент не е толкова подходящ да събужда наново картини и усещания от минали времена, когато композиторът иска да остави скритите струни на нежните спомени да прозвучат.“³⁴⁵ Тараста открива такава употреба на английския рог в арията на Маргарита от „Проклятието на Фауст“ от Берлиоз.³⁴⁶

Хармонията също играе важна роля в означаването на митическото в музиката. Според Ернст Курт промяната на мажор към минор може да се въздигне до „митическа величина“, както например в трето действие от „Зигфрид“ от Вагнер, когато Брюнхилде

³⁴³ Ibid., p. 75.

³⁴⁴ Ibid., p. 77.

³⁴⁵ **Berlioz**, H. Instrumentationslehre, Leipzig, Peters, 1904, p. 199.

³⁴⁶ Ibid., p. 79.

се събужда и поздравява светлината. В този откъс Курт открива „цялостното потъване от широкия A-dur акорд, който просветва при погледа към светлото небе на боговете, към a-moll акорда при безкрайно мрачния поглед обратно към земята“³⁴⁷. Така промяната в хармонията отразява митическата разлика между света на боговете и света на хората. Хармонията като музикално означаващо означава отношението на божествения и земния свят в митическото означаващо.

³⁴⁷ **Kurth**, E. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1920, S. 154. Пример по: **Klindworth**, K. (piano reduction). *Siegfried*. By Richard Wagner, B. Schott's Söhne, 1908. Richard Wagner's Werke IX, p. 318.

weckt! **BRÜNNH.** (*hoch aufgerichtet sitzend.*) Heil euch,

Br. Göt - ter! Heil dir,

Welt! Heil dir,

f *più f* *ff* *dim.*

p *più p* *cresc.*

Във втората тема на симфоничната поема „Прометей“ от Лист Тараста открива друг пример за обозначаване на митичното чрез хармония: „Внушението за неяснота тук се създава чрез алтерирани медиантни акорди, които дават на самата мелодия архаичен привкус, сякаш е отделена от обикновения поток и курс на тонове и акорди.“³⁴⁸ В романтичeskата музика могат да се открият много такива примери: от една страна,

³⁴⁸ Tarasti, E. Op. cit., p. 82. Пример по: Stark, Ludwig (piano reduction). Prometheus. By Franz Liszt, Breitkopf und Härtel, 1880, S. 106.

поради наличието на митически значения, които се изразяват чрез музиката, а от друга страна, поради развитието на хармоничния език, който става основно музикално изразно средство.



IV.3.1.2. Митическата сема в музиката – митическото означавано

При Тараста семиотичната структура на митическите знаци в музиката се описва чрез понятията „сема“ и „лексема“. Като изхожда от Греймас, той дефинира семите като „минималните значителни единици на лингвистичната комуникация“³⁴⁹. В словесния език всяка сема е изградена от бинарни опозиции между два термина: топло/студено, красиво/грозно, добро/зло, живот/смърт и пр. Музикалните семи имат подобна структура: „семите са такива категории като размер, дължина, бързина, интензивност, плътност, последователност, напрежение и т.н. и те могат да характеризират музикалните лексеми, като се организират в опозиции като дълго/късо, бавно/бързо, тихо/силно, дебело/тънко, последователно/непоследователно, напрегнато/спокойно и

³⁴⁹ Tarasti, E. Op. cit., p. 72.

пр.“³⁵⁰ Лексемите на свой ред са „точки на припокриване на семите“³⁵¹. Те са зависими от културни и исторически обстоятелства, т.е. определени кодове. В словесния език те могат да са думи, откъси или цели текстове; в музиката техният размер също варира.

В структуралистката семиотика позицията на семата и лексемата съвпада с тази на означаваното при Сосюр и плана на съдържание при Якобсон. Затова разглеждането на митическата сема в музиката е разглеждане на митическите значения, които музиката носи. От друга страна, на всяка сема съответства конкретен израз в музиката, означаващото или плана на изразяване. Този израз е изграден от конкретни музикални параметри: мелодия, хармония, ритъм, тембър и пр. Така разглеждането на митическите семи и лексеми в музиката съставлява както анализ на самите тях като означавани, така и на техните означаващи в музикалния дискурс.

Като изходна точка за дефиницията на митическите семи Тараста поставя идеята за митичните образи на света от „Психология на светогледите“ на Ясперс.³⁵² Изхождайки от Ясперс, Тараста разделя митическата сема на три основни подсеми: природно-митическа, героично-митическа и магически-митическа. По-нататък той прибавя и още подсеми на митическата сема: приказна, баладична, легендарна, сакрална, демонична, фантастична, мистична, екзотична, примитивистка, национално-музикална, пасторална, жестикулационна, възвишена и трагична. Тук ще разгледаме само някои от тях като пример.

За Ясперс в областта на сетивно-пространствените образи на света представител на мита е *природо-митичният* образ. Този образ на света е противопоставен на природо-историческия и природо-механичния, всеки от които представя природата по различен начин. Природо-митичният е най-първичен от трите образа³⁵³. От позицията на природо-митичното светът е една цялост от отношения и аналогии, които свързват всеки аспект на човешкия живот и природата: „Обективно, феноменологически формулирано, човекът в този свят открива безкрайни връзки и аналогии, каквито са ни известни от цялата история, като се започне с вавилонските учения за връзката между движението на звездите и човешката съдба: В природата всичко стои във вътрешни сродства по

³⁵⁰ Ibid., p. 73.

³⁵¹ Ibid., p. 72.

³⁵² Jaspers, K. *Psychologie der Weltanschauungen*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 1960, p. 160-163.

³⁵³ Ibid., S. 158.

отношение на всичко: човеци, звезди, животни, растения, органи, минерали, метали.“³⁵⁴

В природо-митичния свят вътрешните преживявания на субекта се опредметяват в природата: „Настроението на пейзажа в самото преживяване феноменологически не е просто настроение на субекта, а напротив, субектът вижда настроението в предметното на пейзажа.“³⁵⁵ С други думи, целостта на митичното обхваща както субективната, така и обективната сфера.

При Тараста природно-митическата сема се отнася до митическата интерпретация на природните елементи и техния произход: раждането на слънцето, създаването на света, появата на стихииите. Те стават тема на различни композиции в западната музика, особено през романтизма, когато митическото става основна философска тема. Тараста дава пример с *Luonnotar* на Сибелиус, произведение за сопрано и оркестър, което разказва един финландски мит за създаването на света. Тараста вижда в това произведение „тонални структури, изразяващи най-архаичните слоеве на човешкия ум“³⁵⁶. Такава е например фигурацията върху фа-диез минор в началото, която изобразява „първичния хаос“, и появата на наративния глас в сопраното, който остава без акомпанимент.

³⁵⁴ Ibid., S. 161.

³⁵⁵ Ibid., S. 161.

³⁵⁶ Tarasti, E. Op. cit., p. 87.

Moderato (♩)

Klavier

pp

mod.

mesa

s

Einst web - te hoch in höch - ster Hö - he, ein - sam, Luon - no - tar,
 O - li - pa im - pi, il - man tyt - tö, Ka - ve Luon - no - tar

Характерен образ на природно-митическата сема в западната музика е изгревът. Тараста се позовава на прелюда към първото действие на „Лоенгрин“ от Вагнер, както и изгрева от „Дафни и Хлоя“ от Равел („Lever du jour“ от част трета³⁵⁷). В началото и на двете се използва високият регистър на струнните и духовите в една статика, която постепенно се разгръща до пълния регистър на оркестъра.

³⁵⁷ Пример по: **Ravel**, M. Daphnis et Chloé, Durand & Cie., 1913, p. 184-185.

155 Lent ♩ = 50

Gdes Fl. *pp* 12¹
 Cl. *pp* 12
 Cors *pp* 5¹
 G.C. *pp*
 Celesta
 1^{re} Hrp. *pp glissando* Ut Si
 2^{me} Hrp. *pp glissando*
155 Lent ♩ = 50
 Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches
 1^{ers} Vens Div. *Sourdines pp*
 2^{ds} Vens Div. *Sourdines pp*
 Alt. Div. *Jeu ord. pp*
 Velles Div. ** Jeu ord. pp*
 C. B. Div. ** Jeu ord. pp*

* Otez les sourdines une à une en commençant par les chefs de pupitres. Toutes doivent être enlevées à **156**
 Remove the mutes one by one beginning with the first stands. All should have been removed by **156**.

G^{des} Fl.
 Cl.
 Cors
 Célesta
 1^{re} Hrp.
 2^{me} Hrp.
 1^{ers} Vons
 Div.
 2^{es} Vons
 Div.
 Unis
 Div.
 Alt.
 Div.
 Velles
 Div.
 C. B.
 Div.

Daphnis est toujours étendu devant la grotte des Nymphes.

Според Ясперс в областта на душевно-културните образи на света митичното се възплъщава в *душевно-митичния* образ на света³⁵⁸. От позицията на този образ душата разполага с митически представи, чрез които оразмерява живота си – демони, богове, герои, ангели, светии и пр. Тези конструирани „форми“ са много „по-ясни и прозрачни“ от хората в действителността. Така те дават на душата критерий за нейното положение в света. Природо-митичният свят е „сцената“ на душевно-митичния свят³⁵⁹.

Като частен случай на душевно-митичния образ на света Тараста разглежда *героично-митическата* сема, която се свързва с живота и образа на митичния герой. Митичният герой в музиката се отличава от други възможни образи: „Един митичен герой е човек, който чрез своята смелост, мъдрост, сила или някакво друго качество се различава от останалите хора и който, заради това качество, е способен да разреши един митически проблем. Подобно в музиката темата, която го изобразява, трябва да бъде различима от други теми и да възвисява музикалния слушател до нивото на величие и яснота на митичното действие.“³⁶⁰ Тараста отбелязва Бетховен като първоизточник на героично-митичното в музиката. Трета симфония, *Eroica*, изразява героичното чрез „ми-бемол мажора, тембъра на френския рог, погребалния марш и описанието на премеждията на митическия герой чрез отношенията между различни части и тяхното музикално-психологическо развитие.“³⁶¹ По-късно Вагнер и Лист наследяват и разработват стилистиката на Бетховеното героично-митично. При Лист това може да се види например в симфоничните поеми „Прометей“ и „Tasso, Lamento e Trionfo“, където Тараста открива директни препратки към Бетховен³⁶². Същото се отнася и до Вагнер, например в погребалния марш на Зигфрид, препращащ към Третата симфония. При Вагнер Тараста открива и друг тип героичност, отличаващ се от „стихийната“ и „военна“ героичност на Бетховен. Тази типично Вагнерова героичност се свързва с една „по-Аполонова“ героично-митична стилистика, която се открива още в молитвата на Риенци

³⁵⁸ Jaspers, K. Op. cit., p. 180.

³⁵⁹ Ibid., p. 180.

³⁶⁰ Tarasti, E. Op. cit., p. 91.

³⁶¹ Ibid., p. 91.

³⁶² Ibid., p. 92.

от едноименната опера.³⁶³ В арията се открива орнаментирана възходяща секста, характерна за много героични лайтмотиви от по-късното творчество на Вагнер.

Wagner — Rienzi, Act V

Тараста дава редица примери.³⁶⁴ Във всички тези случаи възходящата терца носи героично внушение:

³⁶³ Пример по: Kogel, G. F. (piano reduction). Rienzi. By Richard Wagner, Adolph Fürstner, 1910.

³⁶⁴ Tarasti, E. Op. cit., p. 93-94.



Ясперс разглежда и възможните метафизични образи на света. Тук митичното се изразява в *митологично-демоничния* образ на света³⁶⁵. Митологичният образ на света предшества всички останали и се отличава със своята непосредственост и саморазбираемост. В митологичния свят това, което по-късно се нарича „действителност“ и „абсолют“, но без културните и философски натрупвания на тези понятия, може да се препише на демоничните сили. Митологичният свят е в основата си „разказ“, който не изисква обосноваване: „Характерното на митологичния образ на света е: не се наблюдава или развива една мисъл, не се основава едно понятие в мисловни и нагледни отношения, а се разказва една история (която се наследява през традицията или се разкрива като саморазбираема, [която] при всички случаи не допуска и дори не изисква никакво обосноваване; въпросът за обосноваването поначало изобщо не се поставя).“³⁶⁶

Във връзка с този образ на света Тараста разглежда *магическо-митическата* сема в музиката. Магическата сема се свързва с митическо познание, което „се използва, за да се действа и въздейства: прави се опит да се влияе върху природни феномени чрез

³⁶⁵ Jaspers, K. Op. cit., p. 191.

³⁶⁶ Ibid., p. 191.

заклинание или някакъв фетиш.“³⁶⁷ Музиката може да изразява една подобна магическа техника за въздействие върху света. В романтизма например магическото внушение се постига чрез употреба на увеличеното тризвучие (вж. началото на Симфонията „Фауст“ от Лист, „Златният петел“ от Римски-Корсаков)³⁶⁸. Понякога магическата сема се изразява и чрез хроматично алтерирани акорди (*Valkyrie* и *Siegfried* от Вагнер, „Златният петел“ от Римски-Корсаков)³⁶⁹.

В *приказната* сема всеобхватността на митичното е сведена до едно „просто чудо, разказването на една сантиментална история с малък мащаб“³⁷⁰. В музикален план това означава концентрация върху малките форми и сантименталната изразност. Прототип за приказно-музикалното е „Вълшебната флейта“ от Моцарт: „Всъщност цялата опера на Моцарт образува един репертоар от приказни ефекти, започващ не на последно място с галерията от музикални герои, от забавните песни на Папагено до коларатурното великолепие на ариите на Кралицата на нощта и екзотичната нотка, която Моностахос носи.“³⁷¹ От „Вълшебната флейта“ тръгва употребата на гlockenspiel за изразяване на приказната сема – например в „Руслан и Людмила“ от Глинка или „Кавалерът на розата“ от Щраус³⁷².

Баладичната сема обикновено се отнася до общностни отношения от предмодерния период – наследяване на трона, отмъщение и противоречия в рода. В плана на романтическата балада като музикален жанр обаче тази сема не е видима – Шопеновите и Брамсовите балади например са силно психологически³⁷³. Тараста открива баладичната сема в баладата на Сента от „Летящият холандец“ от Вагнер, която борави с „отворени фигури от квинти и кварта в мелодична линия покрай простата строфична форма“³⁷⁴. Баладичната сема се отличава с „силно изразено наративно качество в музиката като цяло заедно с някои архаични характеристики, посочващи, че историята се отнася до далечното минало.“³⁷⁵

³⁶⁷ Tarasti, E. Op. cit., p. 97-98.

³⁶⁸ Ibid., p. 99.

³⁶⁹ Ibid., p. 99-100.

³⁷⁰ Ibid., p. 99-101.

³⁷¹ Ibid., p. 101.

³⁷² Ibid., p. 101.

³⁷³ Ibid., p. 104.

³⁷⁴ Ibid., p. 104. Пример пак там.

³⁷⁵ Ibid., p. 105.



IV.3.1.2.3. Обобщение: семиотичното отношение мит-музика

Както видяхме, Тараста разглежда отношението на мита и музиката в семиотичен план като отношение на означаващо и означавано в знака. Митът е означаващото – това, което се означава в знака. Тараста описва различни разновидности на митическото, които носят различни значения и се изразяват по различни начини. Митът като означаващо е митическа сема или лексема. Музиката служи като означаващо или акустичният носител на знака. Така всички музикално-изразни средства – ритъм, мелодия, хармония, тембър и пр. – служат за изграждане на музикални означаващи за конкретни митически означавани. Така музикалният дискурс, който Тараста разглежда, е изграден от различни по големина музикално-митически знаци, изразяващи митически значения с музикално-изразни средства.

IV.3.2. Музикален наратив като екзистенциален наратив

В по-късни разработки на темата Тараста разглежда музикалния наратив като *екзистенциален наратив*. Всяко произведение е екзистенциален наратив, който съдържа поредица от екзистенциални *ситуации*. Ситуацията е мястото в музикалния дискурс, в което се откроява определена екзистенциална позиция. Екзистенциалната ситуация е позицията, която поначало осмисля случващото се в музиката.

На първо време Тараста пояснява, че екзистенциалната ситуация трябва да се разглежда като състояние на движение, а не като статичен обект: „Моите собствени опити

да отида отвъд тесния комуникационен модел са вдъхновени от концепцията на Марсел Пруст за музиката в неговата *A la recherche du temps perdu...* Разрушаването на еднопосочния, линеарно-верижен модел е ръководещо за схемата на Пруст, тъй като в реалната комуникация нашите взаимодействия се движат напред-назад, а не само в една посока. В такъв анализ музиката вече се явява като определена *ситуация*, а не като фиксиран обект.³⁷⁶ С това Тараста се разграничава от концепцията, че семиотичният обект е нещо, подлежащо на интерпретация, без да се взема предвид живото човешко отношение към него. Екзистенциалната модалност на човека става фактор в семиотиката.

Тараста говори за една „нова музикална семиотика“, отличаваща се с „опита да се открие индивидуалността на произведението“³⁷⁷. Ситуацията е ключ към целостта на музикалния семиозис: „само като използваме идеята за *ситуация*, можем да анализираме музикалния семиозис в цялата му сложност и уникалност“³⁷⁸. Какво е ситуацията? „Ситуацията е тази част от света, с която човек влиза в отношение. Човек се отнася към света чрез своята ситуация. Ситуацията е целостта на всички тези феномени, обекти и състояния на нещата, под която и чрез която органичното и съзнателно съществуване на един човек се реализира.“³⁷⁹ В този по-късен вариант на теорията на Тараста всеки музикален наратив се разиграва между субекти или актьори, които попадат в различни екзистенциални ситуации.

IV.3.3. Музикалните субекти (актьори)

Един наратив има нужда от „актьори“, действащи лица, които да служат като двигателни сили на наратива. При Тараста тези актьори се наричат още субекти.

Поначало самата дефиниция на актьорите в музиката се явява проблем. На пръв поглед инструменталната музика не непременно внушава наличието на актьори в музикалния дискурс. Според Тараста обаче по-голямата част от западната музика се ръководи от музикални актьори – от определени действащи сили с конкретна идентичност, които движат музикалния дискурс и ръководят развитието и посоката му.

³⁷⁶ Tarasti, E. Signs of Music, p. 69.

³⁷⁷ Ibid., p. 70.

³⁷⁸ Ibid., p. 71.

³⁷⁹ Ibid., p. 71-72.

IV.3.3.1. Кинетичната теория

В ранния си труд Тараста открива музикологичната обосновка на своята теория в идеите на Ернст Курт. Курт разгръща една „енергетична“ теория на музикалната мелодия. Според Курт мелодията не е просто сума от тонове или дори „цяло по-голямо от частите си“ (фон Еренфелс), а един енергичен комплекс, импулс, който съществува единствено в непосредственото слушане: „Мелодичното се усеща напълно музикално тогава, когато човек усеща в него не [нещо] налично, а [нещо] винаги ставащо, задвижено развитие. Вместо от упокоения симултанен образ на написаното, както го вижда окото, трябва да се изходи от течението на силата, което въздейства като един особен психически порив върху целия път на [мелодичната] линия.“³⁸⁰ Курт набляга на твърдението, че мелодията се основава на кинетичната сила *между* и *над* тоновете, а не на самите тях. При това тази енергия може единствено да бъде преживявана непосредствено в слушането. Тя се намира на границата между съзнаваното и подсъзнаваното: „Ние „чуваме“ не просто една мелодична линия, ние преживяваме движението на движещата сила в нея като най-своеобразния и дълбок мелодичен импулс. И дори усещането за движение да остава за нас скрито чрез непосредственото въздействие и интензивността на сетивното звуково дразнение на мелодичните тонове, и дори да се изтласква в подсъзнаваното, поради това не трябва да се заключава, че то трябва да бъде оценено по-ниско музикално-технически и в значението си като компонент на комплексното усещане „музикално слушане“; напротив, в мелодичното то функционира още по-елементарно, както най-значимата част от психологическите събития по принцип винаги остава в подсъзнаваното.“³⁸¹

Тараста взема кинетичната енергия между тоновете в теорията на Курт и я прилага към собствената си акториална теория. Музикален актьор може да бъде всяка мелодия или тема, а веднъж идентифициран като такъв той подлежи на анализ по системата на Курт: „Ако отъждествяваме мелодията или темата с музикалния актьор, акториалният анализ на музиката е анализът на мотивите, конституиращи една тема, и свеждането на тези мотиви до техните енергетични, кинетични напрежения.“³⁸² Тараста открива в Курт една протоформа на собствената си теория за акториалността: „по мое мнение

³⁸⁰ Kurth, E. Grundlagen des linearen Kontrapunktes. Berlin, Max Hesse, 1922, S. 2.

³⁸¹ Ibid., S. 3.

³⁸² Tarasti, E. Theory of Musical Semiotics, p. 101.

[Курт] точно описва раждането на цялата идея за акториалност във високата западна музика [Western art music].“³⁸³

Музикалната акториалност се възплъщава най-ясно в двутактовия музикален сегмент. Той се свързва с епохата на класицизма и предполагаемото „уединение“ на музикалния материал, неговата засилена индивидуалност, интимност и емоционалност. При Курт това се свързва с възплъщаване на субективността в музиката: „Както дотогава полифоничната линия крие едно мистично движение към хоризонта, така класическата мелодика крие една сърцевинност на усещането [Innigkeit des Empfindens], която в нея се бори за израз. Всеки мелодичен език на класическото изкуство се свързва с характера на песенността, непосредствено, както и в по-далечна връзка. Мелодичният израз (без с това да се мисли само вокалната музика) винаги е едно „пеене“, „говорещо“ усещане на една субективност, независимо дали в радост, или плач... Отново в смисъла на една мелодия на чувственото класическата музика се отличава като изкуство, изхождащо от сетивното. Също и в класическото произведение на изкуството субективният израз, страст, настроение – т.е. личното – е това, което най-непосредствено, характеризирано с една известна особеност, встъпва вече на повърхността на израза“³⁸⁴. За Тараста това може да бъде дефиниция за акториалност, олицетворена в симетричните двутактови периоди, както се вижда от този пример по Соната в до мажор, К. 330 от Моцарт:



Example 4.1.

Ernst Kurth's illustration of two-bar groups in Mozart, Piano Sonata in C major, K. 330, mm. 9-16.

Тараста приема музикалния субект за условно и методологически удобно понятие. Музикалният субект като методическо средство е следствие от един предварителен аналитичен избор: „При такъв начин на мислене ние бихме установили съществуването на музикални субекти, като първо предположим, че трябва да има определени механизми, които функционират в музиката (като пространствени-темпорални-

³⁸³ Ibid., p. 104.

³⁸⁴ Kurth, E. Op. cit., p. 184-185.

акториални промени, изотопии, модалности). Ние бихме заключили, че тези механизми не могат да оперират без музикален субект, който да ги ръководи.“³⁸⁵

IV.3.3.2. Субекти и имплицитни субекти

В по-късната си теория Тараста се опитва да дефинира екзистенциално музикалните субекти. Но в самото понятие „екзистенциалност“ влизат не само субектите от музикалния наратив, а и реално съществуващите композитор, изпълнител и слушател, които участват в музикалното взаимодействие.

Всеки наратив се разиграва между екзистенциални субекти с определени роли. На този етап Тараста вижда в музикалното произведение следите на един физически (реален) композитор и на един „имплицитен“ (implied) композитор. Реалният композитор е този, който реално създава произведението. Имплицитният композитор е този, който откъм музикалния дискурс се разпознава като композитора. Той е загатнат, т.е. предположен. Освен имплицитния композитор има и имплицитен разказвач: „Нещо повече, в самото произведение има (музикален) разказвач, който организира музикалните събития спрямо определен вид логика, като има предвид една възможна аудитория.“³⁸⁶ Целият музикален процес може да се разгледа като разказ от един имплицитен разказвач към една имплицитна аудитория; на един имплицитен композитор към един имплицитен слушател.

Семиозисът на музикалния наратив може да се разглежда на три нива. На първото ниво са реалният композитор и реалният слушател, които се озовават в различни екзистенциални ситуации. Изследването на това ниво се свежда до изучаването на социо-културния контекст на композитора и слушателя и на техните биографии. На второто ниво музикалният семиозис преминава към имплицитния слушател и имплицитния композитор, където „елементи на външната реалност се усвояват така, че да формират фактори, които имат въздействие вътре в музикалния дискурс. Например, имплицитният композитор е някой с определена компетентност, който дава на музикалното си съобщение знаци, които имплицитният слушател вероятно може да приеме и декодира правилно.“³⁸⁷ Третото ниво е нивото на самото съобщение, което

³⁸⁵ Tarasti, E. Op. cit., p. 110.

³⁸⁶ Tarasti, E. Signs of music, p. 73.

³⁸⁷ Ibid., p. 75.

може да се разглежда с помощта на другите нива, както и самостоятелно. На нивото на съобщението е и самият наратив.

IV.3.3.3. Акт и събитие – *Moi* и *Soi*

След като въвежда екзистенциалната ситуация като основен фактор на музикалния наратив, Тараста разработва нова версия за характера и ролите на музикалните субекти в него. В по-късните си изследвания Тараста предлага различни концептуални апарати за разглеждането на музикалния наратив. Независимо от понятийните разлики обаче се вижда една и съща идея. Всяка ситуация получава валентност според отношението на екзистенциалната позиция, открояна в нея. Музикалният дискурс е поредица от ситуации, които или отразяват пасивното спазване на музикалните, социалните и други норми, т.е. кодове или *langues*, или отразяват нарушаването на тези норми.

В монографията *Signs of Music* музикалната ситуация се разглежда през един основен модел: „В музиката ситуацията предполага актьор; никоя ситуация не може да съществува без актьор, който по някакъв начин се отнася към нея. Следователно за музикалното произведение е особено важен начинът, по който привлича слушателите в ситуацията и ги кара да участват в нея. Ситуацията е *акт* (т.е. *активна* ситуация) или *събитие* (т.е. *пасивна* ситуация) от страна на музикалния субект.“³⁸⁸ Събитието е случка и промяна в обстоятелствата, която не зависи от актьора. Актът е активно променяне на обстоятелствата от самия него. Един и същ феномен може да се разгледа и като акт, и като събитие: „В първата част на една класическата симфония подчинената [т.е. втората] тема обикновено се появява, когато се достигне доминантовата тоналност – това е общо събитие. Но когато се случи в един конкретен случай, например във Втора симфония на Сибелиус, тогава това е индивидуален акт на композитора. Когато един даден композитор го направи – Сибелиус или Брукнер или който и да е – това отразява нещо екзистенциално, защото композиторът е могъл да избере да направи друго. Когато случаят на подчинената тема се разглежда като правило или норма, тогава нейната реализация е събитие. Това обяснява защо един знак като индивидуален акт никога не се размива с това, което знакът е като индивидуално събитие. Класическата семиотика третира знаците като индивидуални или общи събития, докато екзистенциалната

³⁸⁸ Ibid., p. 76.

семиотика се занимава с тях като индивидуални актове.³⁸⁹ Събитията винаги са *нормативни*. Отделното събитие е събитие, доколкото се разглежда като проявление на определено правило. Обратно, актовете винаги са въпрос на избор. В музикалния дискурс актовете са свидетелство за екзистенциално напускане на музикалните норми, а събитията – за тяхното съблюдаване.

По-късно Тараста извежда опозицията акт-събитие до опозицията *Moi-Soi*. Понятията *Moi* (Мен) и *Soi* (Себе си) са въведени от семиотика Жак Фонтаний³⁹⁰. Според Фонтаний физическото тяло е центърът на всяко семиотично взаимодействие: „Тялото е сетивно-моторната опорна точка на семиотичния опит.“³⁹¹ На втори план се явява „тялото“, което „конституира идентичността и дирекционния принцип на физическото, плътско тяло. Това тяло е носителът на „Мен“ (*Moi*).“³⁹² Този начален, двигателен принцип се среща със „Себе си“ (*Soi*). *Soi* се „конструира в дискурсивна дейност. *Soi* е тази част от нас, която *Moi* (Мен) прожектира из себе си, за да се създаде чрез своята дейност. *Moi* е тази част от нас, към която се отнася *Soi*, когато установява себе си. *Moi* дава на *Soi* импулса и съпротивлението, чрез които то може да стане нещо. На свой ред *Soi* снабдява *Moi* с рефлексивност, от която то има нужда, за да остане в границите си, докато се променя. *Moi* се съпротивлява, карайки *Soi* да се сблъска със своята собствена другост. Затова двете са неразделни.“³⁹³ *Moi* е първичното състояние на субекта „като сбор от усещания“; *Soi* представя субекта като „наблюдаван от други, т.е. като социално детерминиран“³⁹⁴. *Soi* запазва и гарантира на *Moi* неговата идентичност.³⁹⁵

Музикалният наратив е поредица от актове и събития, отражения на *Moi* и *Soi*. Те могат да бъдат разгледани като позиции на реалния, както и на имплицитния композитор. На този етап, в *Semiotics of Classical Music*, Тараста сякаш се отказва да

³⁸⁹ Ibid., p. 78.

³⁹⁰ Fontanille, J. *Sémiotique du visible: Formes sémiotiques*. Paris, PUF, 1995.

³⁹¹ Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 16. Тараста се позовава на Fontanille, J. *Soma et sema: Figures du corps*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

³⁹² Пак там. Тук Тараста все пак прави разлика между тези две „тела“ – физическото и „идентическото“. В един по-късен труд обаче той пише, че физическото тяло и „идентическото“ тяло са две форми на *Moi* – а именно според модалностите „искам“ и „мога“ (вж. т. IV.3.4). (Tarasti, E. *Sein Und Schein: Explorations in Existential Semiotics*. De Gruyter Mouton, 2015, p. 185)

³⁹³ Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 17.

³⁹⁴ Ibid., p. 17.

³⁹⁵ Тази разлика (не само тук, но и преди) Тараста въвежда въз основа на една специфична употреба на понятия от Хегел: „an-und-für-mich-sein“ и „an-und-für-sich-sein“. Първото съответства на *Moi*, а второто на *Soi*. Причината да не ги въвеждам, макар и да спадат към методологическите ориентири на Тараста, е, че те са разработени много свободно и без изрична връзка със систематичната мисъл на Хегел.

говори за множество музикални субекти и оставя само един, който минава през различни състояния на *Moi* и *Soi*. Субектът е един – и Тараста често го асоциира директно с реалния композитор.

В отношението на *Moi* и *Soi*, *Moi* е първична, телесна, кинетична енергия. *Soi* е това, срещу което тя се съпротивлява – социалните норми, които я ограничават. Изразът на *Moi* е „разрив в музикалния текст“³⁹⁶, защото преначертава отношенията, предварително дефинирани от музикалния код или *Soi*. *Moi* дава на текста творчески заряд, който преодолява границите на социалните норми. В това отношение музикалният субект придобива доста ясен психоаналитичен контур.

Moi и *Soi* се обединяват от т.нар. *Ich-Ton*, понятие, което Тараста заема от фон Икскул: „Всички живи организми, отнасяйки се към своя *Umwelt* [околна среда], се ръководят от принципа на *Ich-Ton* [Мен-тон, Me-Tone], по теорията на Якоб фон Икскул. Този музикален термин в неговата употреба служи като метафора за начина или [по-точно] за кода, спрямо който един жив организъм избира тези знаци от това, което го заобикаля, на които ще реагира, отхвърляйки или пренебрегвайки останалите.“³⁹⁷ Всеки композитор има *Ich-Ton*, който „филтрира знаците“, явяващи се в едно музикално произведение. Едни знаци от околната музикална среда се приемат и усвояват, докато други се отхвърлят. Околната среда може да е съставена от музикални конвенции, стилове, жанрове, конкретни музикални образци. Чрез своя *Ich-Ton* композиторият определя посоката на своята композиционна дейност. Някои знаци излизат „отвътре“ на композитора – от неговото *Moi* – и се реализират в произведението, а други идват от околната среда и се филтрират през неговия *Ich-Ton*. Така изразите на *Moi* и *Soi* в музикалния текст се регулират от сърцевината на композиторската идентичност – неговия *Ich-Ton*, който понякога дава израз на *Moi*, а друг път усвоява и употребява определени конвенции на *Soi*.

Композиторският *Ich-Ton* задава характерологията на главния музикален субект в наратива. Субектът се движи през модуси на *Moi* и *Soi* в зависимост от генералния *Ich-Ton* на композитора. Така разликата между музикалния субект и композитора на практика се сменя. Музикалният субект е своят композитор, а композиторият е

³⁹⁶ Tarasti, E. Signs of music, p. 80.

³⁹⁷ Tarasti, E. Semiotics of Classical Music, p. 37. Тараста се позовава на Uexküll, J. von. Bedeutungslehre. Leipzig, Barth, 1940.

екзистенциално-семиотично същество, изградено от *Moi* и *Soi*. Така *Ich-Ton* на композитора задава параметрите на музикалния наратив, който проследява развитието на музикалния субект.

Музикалният наратив се изгражда въз основа на динамиката между *Moi* и *Soi*, която може да се проследи в синтагматичната редица от музикални знаци: „в класическата виенска сонатна форма темите-актьори (съществените мотиви и мелодии) на експозицията обикновено се явяват в техния „правилен“ ред според правилата на *Soi*. Но в разработката те могат да блуждаят свободно, което прави [разработката] място на борба, където *Moi* излиза на преден план“³⁹⁸. *Акт-знаците*, знаците на една ситуация като свободен акт, правят „разрив в музикалния текст“. *Събитие-знаците*, обратно, се свързват с „по-пасивно следване на стилистичните ограничения и *langue*, подчиняване на „правилата“ на комуникацията.“³⁹⁹ Разликата между *Moi* и *Soi* се отстоява ясно и не подлежи на промяна, но взаимодействието на *Moi* и *Soi* в музикалния наратив може да има всякакви валенции: „Срещата на *Moi* и *Soi* е винаги непредвидимо събитие – ние не можем да знаем предварително какво може да се случи като негово следствие. Може в определено произведение да изглежда сякаш *Soi* тотално потиска *Moi*; като например фугите в късните сонати на Бетховен. Забележете обаче, че дори в оп. 110 в ла-бемол мажор освобождаването на субекта от усмирителната риза на фугата в края репрезентира... освобождение от желанията на *Moi* по посока на трансцендиране. Понякога *Moi* и *Soi* живеят в мирно съжителство; понякога те се смесват едно с друго (т.е. взаимно се приемат и са в мир). Понякога *Soi* се маскира като *Moi*; например lied-темата на последната част от Соната в ми мажор оп. 109 е сарабанда; или началният мотив на оп. 111, който е барокова френска увертюра. Понякога *Moi* прави същото нещо, явявайки се като псевдо-*Soi*, както в телескопичните техники в прехода между разработка и реприза в първата част на Соната във фа мажор оп. 10 по. 2.“⁴⁰⁰ Наративът е изграден от двете лица – *Moi* и *Soi* – на музикалния субект. Екзистенциално-семиотичният анализ на един музикален дискурс разкрива поредицата от музикални ситуации в наратива, изградени от различни модалности на *Moi* и *Soi*.

³⁹⁸ Tarasti, E. Op. cit., p. 19-20.

³⁹⁹ Tarasti, E. Signs of music, p. 80.

⁴⁰⁰ Tarasti, E. Semiotics of Classical Music, p. 101-102.

IV.3.4. Музикалните модалности

В теорията на Тараста модалностите – изведени от теорията на Греймас – са определени валентности на музикалните субекти. Те описват начина, по който субектите се поместват в наратива. В теорията на Тараста всяко музикално събитие е модализация на един (музикален) субект: „Субектът носи „смисъл“ на абстрактните, движещи се звукови форми само в процеса на слушане на музиката, като модализира една музикална структура по същия начин, по който един говорител модализира речта с желания, воля, убеждение и емоции“⁴⁰¹. Музикалният наратив се движи от желанията, волята, убежденията и емоциите на музикални субекти, които приемат формата на вътремузикални синтактични структури⁴⁰². Всяка „мелодия, тема и мотив е акт“⁴⁰³ в смисъл на действие, предприето от един наративен субект.

IV.3.4.1. Ранната теория на Тараста

В ранната теория на Тараста модалностите се делят на „екзотаксични“ и „ендотаксични“. По Греймас първите изискват поне два субекта, а вторите – само един. Екзотаксичните модалности са „да си задължен“, „да можеш“, „да правиш“, а ендотаксичните модалности са „да искаш“, „да знаеш“, „да бъдеш“. Те се делят на три групи: виртуализиращи, актуализиращи и реализиращи. Накратко Тараста ги употребява с имената: „трябване“, „можеене“, „правене“; „волеене“, „знаене“, „бъдене“, „правене“.

	Modalities <i>virtualizing</i>	<i>actualizing</i>	<i>realizing</i>
<i>exotaxic</i>	to be obliged to	to be able to	to do
<i>endotaxic</i>	to want	to know	to be

Figure 1.9. Greimas's categories of modality.

По отношение на музиката може да се говори за модалности в два различни смисъла. От една страна, това са модалностите в самата музиката, чиито носители са музикални

⁴⁰¹ Tarasti, E. Theory of Musical Semiotics, p. 27.

⁴⁰² Ibid., p. 30.

⁴⁰³ Ibid., p. 38.

субекти или актьори. От друга страна, това са модалностите на участниците в музикалното взаимодействие – композитори, изпълнители, слушатели.

Модалностите в самата музика („музикалния организъм“) имат следното значение. Музикалното *волеене* е вътрешната кинетична енергия на една музикална тема или мотив – идея, основана на теорията на Курт (вж. т. IV.3.3.1). *Знаенето* на една тема е информацията, която тя носи: „(звучащите) ритмически, мелодически и хармонически елементи на една тема“⁴⁰⁴. *Знаенето* е музикалната субстанция на една музикална единица (напр. тема), която съществува независимо от функцията ѝ в произведението. *Трябването* на една тема е свързано с отношението ѝ към нещо друго. Трябването на втората тема в сонатната форма например се определя от първата – втората тема винаги е по някакъв начин повлияна от първата. *Моженето* на темата е нейният потенциал да въздейства на материала, който следва след нея. Първата тема „може“ да повлияе на втората, а втората „трябва“ да се повлияе от първата. *Бъденето* и *правенето* в музиката се свързват съответно със статиката и динамиката. Повторението почива на модалността на бъденето, а разработката – на модалността на правенето. В допълнение към тези основни модалности има и още една: *вярване*. Вярването се състои от „познавателните стойности на музиката, нейната убедителност във възприятието, разпределението на познавателните стойности като истина/неистина, лъжа/тайна в различни фази от текста според наративната му програма или програми.“⁴⁰⁵ Тараста разработва символен език, с помощта на който може да се изразят модалностите в едно музикално произведение⁴⁰⁶.

В ранната си теория Тараста не въвежда ясен модел за анализ на модалностите на участниците в музикалното взаимодействие – композитора, изпълнителя и слушателя. Но независимо от това той въвежда такива аналитични примери. Понякога се случва например волеенето на композитора да е голямо, но неговото знаене и можене да е недостатъчно⁴⁰⁷. Това води до композиции, в които се разпознава една силна творческа „необходимост“, но недостатъчно добре разгърнати идеи. В други случаи композиторът се придържа стриктно към музикалните норми, без да има сам какво да изрази, което води до „сковано“ произведение с голямо количество „трябване“, но малко „волеене“. Така в отношение към произведението композиторът се помещава по един или друг

⁴⁰⁴ Ibid., p. 41.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 49.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 42.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 51.

начин в модалностите. Модалностите могат да се приложат аналогично и към отделни изпълнения, чиито анализ може да разкрие различни модализации на едно и също произведение.

IV.3.4.2. Четирите модалности на *Moi* и *Soi*

В екзистенциалната разработка на музикалния наратив *Moi* и *Soi* се явяват винаги в четирите модалности: *искам, мога, знам и трябва*.⁴⁰⁸ Колкото по-силна една модалност по отношение на едното, толкова по-слаба е тя по отношение на другото. „Искам“ е най-силната модалност на *Moi*, тя „изразява вътрешното напрежение, което движи и стабилизира композицията“⁴⁰⁹; „мога“ се свързва с техническите способности на композитора или изпълнителя; „знам“ е паметта на *Moi*; „трябва“ е „вътрешния дълг“ на *Moi*, неговото самоотрицание⁴¹⁰. За *Soi* „трябва“ е най-важната модалност като „нормативни форми и структури на комуникация, които приемат формата на музикални стилове, техники и топоси“; следва модалността „знам“, която отразява съвкупността от музикални интонации, топоси, стилове и други конвенционално установени средства за музикално изразяване; „мога“ е обективното наличие на техники и ресурси за изразяване; за *Soi* „искам“ отразява „колективната воля“, гласа на общността.

Съдържанието на модалностите по отношение на музиката може да се види в този семиотичен квадрат (за семиотичен квадрат вж. т. IV.1.2.):

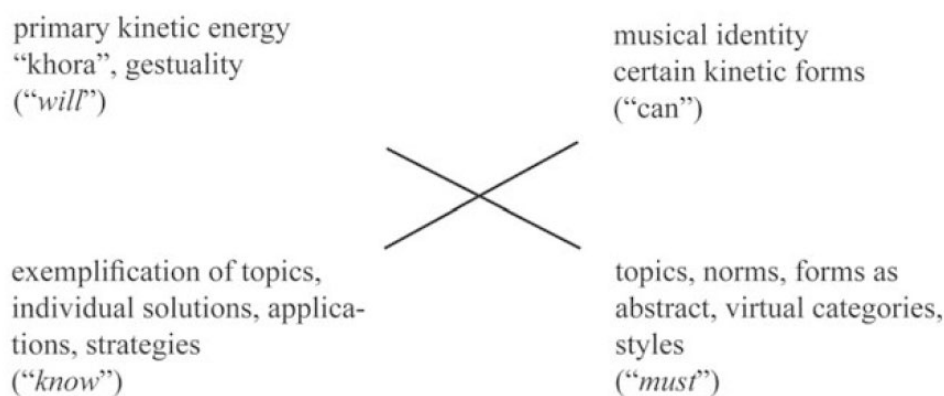


Figure 5: The contents of various modes.

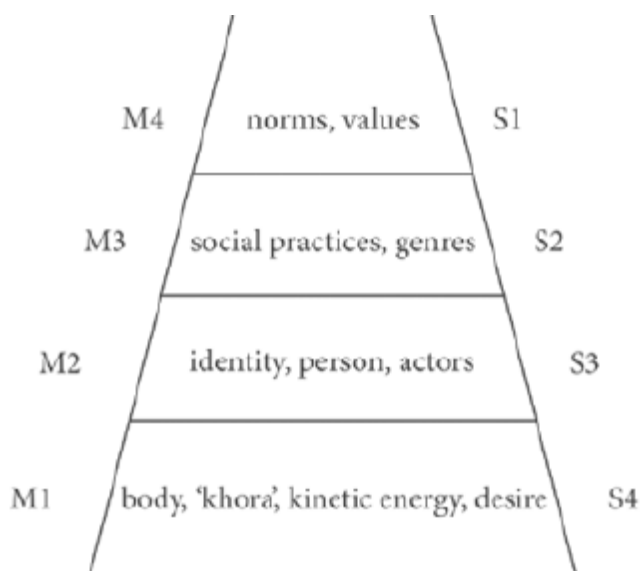
⁴⁰⁸ Тараста се основава тук върху наративната семиотика на Греймас.

⁴⁰⁹ Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 22-23.

⁴¹⁰ Доколко обаче това може да бъде качество на *Moi*, остава неясно при Тараста. Самоотрицанието на *Moi* става основно през *Soi*.

IV.3.4.3. Генеративният модел на Тараста

В допълнение към семиотичния квадрат на четирите модалности на *Moi* и *Soi* в късната си теория Тараста разработва един генеративен модел (вж. бел. 274), отразяващ отношението на *Moi* и *Soi* в музикалния текст:



Този модел отразява следните отношения: „Нивото M1 се състои от музикални жестове и техните следствия; те протичат на „вълни“ на органичен растеж като повече или по-малко хаотични проявления на нашата първична воля. Нивото M2 се състои от единици, наречени мотиви и теми, които вече конституират един вид наративна верига [като музикални субекти или актьори]; т.е. те са разпознаваеми и запомнящи се единици на музикалния дискурс, ако още се разбират в техните физически аспекти. M3 = S2 артикулира музикалния курс според традиционни формални схеми и топоси като сонатна форма, рондо, фуга, шакона, концерт, опера, валс, марш и т.н. Те могат да следват и реторическа логика във формата на музикални „фигури на речта“. Накрая, S1 = M4 репрезентира естетическите идеи зад всички тези процеси.“⁴¹¹ Зад всички нива M стои *Moi*, а зад всички нива S стои *Soi*. Тези нива се преплитат в различна степен според интензивността си и се взаимодопълват. Като първото ниво на *Moi* M1 отразява кинетичната енергия на *khora* (Кръстева), чистия жестикуляционен израз на предсъзнателната воля. На нивото M2 тази воля кристализира до музикални субекти,

⁴¹¹ Ibid., p. 139.

които играят роля в музикалния наратив. Ако разгледаме таблицата в обратен ред, S1 отразява най-абстрактната форма на *Soi*: това са общите културни и философски конвенции на една епоха, които намират отражение в произведението. S2 опира вече по-конкретно до музикалния код, изразяващ се в „традиционни формални схеми и топоси“. Тараста предлага и един модел за разглеждане на тези отношения в тяхната динамика и процесуалност:

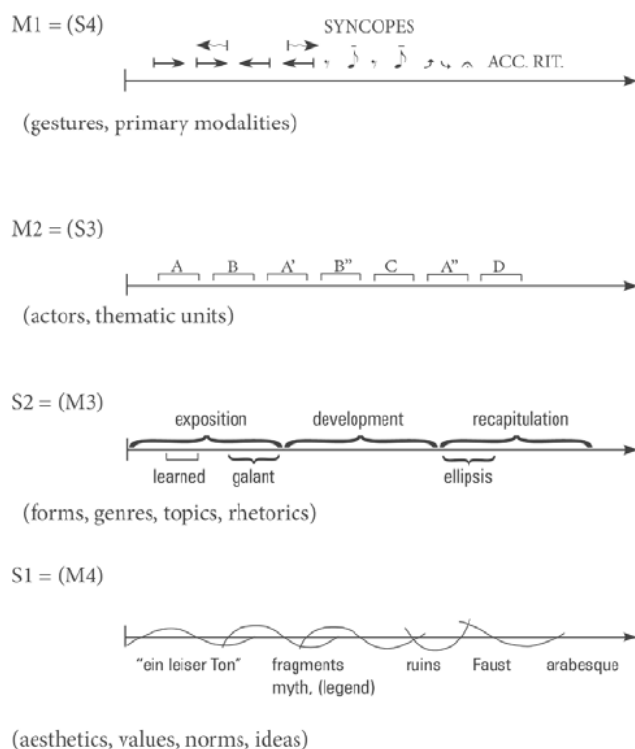


Figure 58: The Z-model and its levels as temporalized.

На нивото на M1 се разглеждат най-вече ритмични фигури, пулсация и пр. На нивото на M2 се открояват тематични единици и музикални субекти. На нивото на S2 се разгръщат всички формални характеристики на произведението, както и конвенционалният му семантичен план (музикални топоси и др.). На нивото на S1 се разглеждат естетически ценности и норми, които играят роля в произведението.

Phantasie

Fantasia Fantaisie

Franz Liszt gewidmet

Motto:
Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.
Fr. Schlegel

Robert Schumann, Op. 17
(1830)

Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen M.M. $\text{♩} = 80$
Sempre fantasticamente ed appassionatamente

Edition Breitkopf Nr. 2676

89919

Ако вземем за пример Фантазия в до мажор, оп. 15 от Шуман⁴¹², можем да видим как Тараста си представя приложението на тези модели в музикално-семиотичния анализ. Следва единствено да изясним, че когато в следващите анализи Тараста

⁴¹² Примери по: Tarasti, E. Semiotics of Classical Music.

употребява понятието „жест“, той схваща жеста като непосредствен израз на кинетичната енергия на семиотичната *khora* (Кръстева), който остава предсимволичен и следователно категорично част от *Moi*, а не от *Soi*.

В първите тактове на произведението на нивото на M1 се открояват няколко важни момента: „Ние чуваме първо една шепнеща фигурация, вибрираща, дишаща, сияйна, много цветна, в най-ниския регистър на пианото [има се предвид басовия регистър], всички тези тонове се поддържат от екливо сол в баса. Тази фигурация има едно почти квазителесно въздействие върху нас и продължава много дълго време, до такт 49, когато нейната възбуждаща енергия се смекчава в триоли. Но отзвуци от нея се чуват по-късно, интензифицирани от тремоло до такт 128.“⁴¹³ Същевременно обаче още във втори такт се появява един втори жест, който изпъква над първия и се оказва водещ: „Жестът е един вид пеене, но не силабическо пеене като в хорал, а по-скоро едно първично, вътрешно тананикане [със затворена уста] или интониране на въздишка, която избухва от предшестващата, потисната енергия на „волеенето“⁴¹⁴ Тараста проследява последователно вариантите повторения на този жест в следващите тактове. Едва в такт 33 се явява нов музикален жест:



⁴¹³ Ibid., p. 144-145.

⁴¹⁴ Ibid., p. 147.

В този „почти насилствен“ жест „една мрачна мелодия се издига от дълбините, ритмически синкопирана и акцентирана и вече в до минор. Той звучи много страстно, нещо като изтласкване напред или проникване, далеч от величественото достолепие на първата интонация: низходящата гама от ла до ре на встъплението. Тази музика е размирна и предизвикателна, един вид негация на това, което се е случило във встъплението.“⁴¹⁵

Всичко описано дотук може да бъде проследено на нивата M1 и M2. Към M1 принадлежат ритмическите, чисто кинетични свойства на музикалната изразност (синкопи, силабизъм, телесното въздействие фигурации), а към M2 принадлежат открояващи се жестове като вторият и третият, които имат конкретни „акториални“ характеристики – величествено достолепие, размирие и предизвикателност. Разбира се, на нивото M2 мотивната работа се третира по-обстойно, като се проследяват трансформациите и развитието на мотиви в рамките на първата част (както и някои връзки с други части).⁴¹⁶ В края на първа част се открива цитат от песен на Бетховен, *An die ferne geliebte*. Според Тараста той се предявява от редица мотиви преди това, като се започне от мотива в такт 33. Предявяванията на мотива са негови „предзнаци“. Тараста се позовава на анализ на Марстън, в който той излага мотивните връзки в първата част.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Ibid., p. 147.

⁴¹⁶ Ibid., p. 157-158.

⁴¹⁷ Marston, N. Op. cit., p.64-65.

II

14

33

49

69

Im Legendenton

129

156

194

295

297

303

В края на частта мотивът от Бетховен се среща като почти буквален цитат.⁴¹⁸:



Figure 71: Beethoven: *An die ferne Geliebte*.

Според Тараста, докато акториалният жест, описан по-горе като приличащ „интониране на въздишка“ – т.е. първата тема на произведението – е музикален актьор или субект с неопределени черти, то мотивът от песента на Бетховен, който се предявява на няколко места в музикалния текст преди това, има конкретно акториално значение:

⁴¹⁸ Примери по: Tarasti, E. Op. cit., p. 159.

„Също така „далечният обичен“ актьор, който тази тема представя, винаги остава далечен, трансцендентален, но интернализиран като знак в *Moi* на композитора.“⁴¹⁹ По подобен начин музикалните субекти от M2 носят наративното значение на всяко музикално произведение. Тук, макар и ретроспективно, темата от песента на Бетховен се чува като музикален субект с определени характеристики – „далечен“, „трансцендентален“, „обичен“.

Някои от описаните жестове на нивото на *Moi* в първата част на Фантазията се характеризират с „анти-метричен импулс, рефлектиращ лудостта и смущението на *Moi*“⁴²⁰, който може да се интерпретира като „особено средство на *Moi* на композитора, един вид екзистенциална негация на основната и нормална пулсация. В случая на Шуман това става негово лично средство или отличителен белег на нивото M2. Някои дори виждат тук връзка с неговата лудост, неговото *Moi profond* [дълбинно *Moi*], което по този начин се проявява в неговите символични конструкции.“⁴²¹ Това е пример за начина, по който Тараста добавя психоаналитични аспекти към музикално-семиотичните си анализи не само по отношение на произведението, но и по отношение на композитора. След като е анализирал психоаналитичната валентност на чисто музикалното *Moi*, т.е. на сляпата кинетична енергия и на музикално-субективните воли в самия музикален текст, той прави опит – макар и предпазливо – да хипотезира откритията си към биографията на композитора и по-точно неговата собствена психоаналитична устроеност. *Moi* на самия Шуман се изразява в „символичните конструкции“ (Кръстева) на Фантазията. В чисто текстуален смисъл това е изблик на генотекста във фенотекста (срв. т. IV.2.4.), а в психоаналитичен – на семиотичната *khora* в символичната форма.

В същото произведение на нивата S2 и S1 също се разпознават много различни елементи. От такт 82 например на нивото S2 се появява „един силно синкопиран фанфарен жест в реда на един празничен или военен топос.“⁴²² В допълнение на това се въвежда „ученият топос“ (срв. т. III.1.1.3.), изразяващ се в една синкопирана контрапунктична линия:

⁴¹⁹ Ibid., p. 158-159.

⁴²⁰ Ibid., p. 151.

⁴²¹ Ibid., p. 148.

⁴²² Ibid., p. 150.



Топосите тук играят важна роля като конвенционално приети семантични пластове на музикалния жест. Празничният или военен топос се очертава във фигурата от първите два такта от „жеста“. Оттам нататък жестът се разгръща въз основа на учения топос. Така се очертават аспекти от значението на този откъс в рамките на *Soi* като общоприет музикален код.

Последното ниво, което можем да засегнем, е S1, нивото на идеите и естетическите ценности. На това ниво се разглежда мотото от началото на пиесата⁴²³, връзката на произведението с различни аспекти от романтическата философия и др. Тараста подробно описва взаимовръзката между Шуман и различни романтически автори, които са източници на вдъхновение и идеи за създаването на произведението.⁴²⁴

В обобщение може да се каже, че и четирите нива M1, M2, S1, S2 обхващат различни аспекти от музикалното произведение – както от вътрешната му динамика, така и от външните му зависимости. Но цялото произведение – и всеки участвал пряко или косвено в създаването или репродуцирането му – се разглежда по отношение на една предположена психоаналитична структура, която разкрива точно конкретен тип

⁴²³ Става дума за част от поемата на Фридрих Шлегел „Die Gebüſche“ („Храстите“).

⁴²⁴ Ibid., p. 164-168.

отношения. С други думи, Тараста борави с един аналитичен език, чиито методологически основания за изцяло прозрачни, макар и да не са чисто музикално-семиотични или музикологични. Методологическият ориентир на Тараста и тук остава психоаналитичната теория на Кръстева, както и всички обичайни средства на музикално-семиотичния анализ.

IV.4. Отвъд наратива и психоанализата: трансцендирането на *Moi* и *Soi*

Ако в екзистенциалната семиотика на музиката наративът се движи между творческия импулс и социалните норми, между свободата и необходимостта,⁴²⁵ то има и една трета ситуация, която може да изиграе роля в музикалния дискурс. Тараста въвежда понятията „екзистенциален тон“ и „екзистенциален знак“ и ги свързва с едно преодоляване на самата разлика между *Moi* и *Soi*, т.е. с едно пълно „освобождаване“ от самото противоречие на творческия импулс и нормативните кодове. Тъкмо във възможността за това освобождаване той открива екзистенциалния характер на музиката. За да разкрие този аспект на екзистенциалната музикалност, Тараста започва от реторични въпроси, които са свързани с негативните дефиниции на екзистенциалността. Коя характеристика отличава един екзистенциален тон: „Дали позицията на тона в линеарния ход на музиката или в нейния парадигматичен фон? Дали фактът, че се отличава от останалата текстура като нещо особено изпъкващо, като „разрив“? Дали отклонението на един тон от „автоматизацията“ на текста?“⁴²⁶ За разлика от тези негативни дефиниции, Тараста смята, че „може да се попита дали един музикален момент може във всичката си позитивност, нормалност и дори топосност да бъде екзистенциален, а именно, утвърждение на Битието в музиката.“⁴²⁷ По отношение на музикалния дискурс екзистенциалното (в най-„висшия“ смисъл на думата) може да се определи като „разрив“ със заобикалящите го „знаци“ и „ситуации“.

⁴²⁵ Ibid., p.: 36.

⁴²⁶ Ibid., p. 60.

⁴²⁷ Ibid., p. 60.

Дискурсът като такъв може да стане само „негативен“ ориентир за екзистенциалното. В музикалния наратив разривът се свързва с „освободителния“ акт на *Moi*, докато спазването на музикалния код се състои в придържането към *Soi*.⁴²⁸ Но за Тараста тези отношения още не определят „екзистенциалното“ на екзистенциалния наратив. Те са само вътрешната динамика на дискурса, който от позицията на екзистенциалността всъщност се определя от отвън. В това отношение отправна точка за Тараста става т.нар. акт на *трансцендиране*. Трансцендирането се изразява с появата на трансцендентен знак в редицата от музикални знаци. За Тараста единствено трансцендирането придава на музиката екзистенциален характер. Екзистенциалната наративност „се появява като освобождаване от конвенционалното... и органичното“⁴²⁹. Под „конвенционално и органично“ тук Тараста има предвид съответно нормативните кодове – *Soi*, и творческите импулси на *khora* – *Moi*. В екзистенциалния момент те се преодоляват: „Във всеки случай екзистенциалната наративност се отнася до субект, който е някак отделен от конвенционалната и органичната наративност.“⁴³⁰

Според Тараста измежду поредицата от знаци-ситуации в музиката „не всички моменти (...) са екзистенциални, а само някои“⁴³¹. В поредицата от знаци „трансцендентният или екзистенциален знак“ се „превръща“ в *понятие*: „понятие в много специфичен, неуниверсалистки смисъл, не абстрактно понятие, което е безразлично към субекта и ситуацията му. То е трансцендентно, доколкото отваря поглед към цялата ситуация на субекта и мрежата на неговата иманентност.“⁴³² Тази концепция за понятието се свързва с Хегел: „една идея, която събира целия предишен опит, както и всяко очакване за бъдещето.“⁴³³ С други думи, понятието е трансцендентна позиция на субекта, от която той може да се наблюдава в своята цялост. Трансцендентният поглед тук може да обхване всички характеристики на субекта и музикалното произведение. Доколкото се свежда до понятие, трансцендирането е „ментална операция, която отваря иманентността на субекта.“⁴³⁴ Екзистенциалният знак напуска хоризонталното време и отива в сферата на „всевремеността“ (omnitemporality). Оттам знакът, станал понятие, „метамодализира“ всички останали музикални знаци и се

⁴²⁸ Tarasti, E. Signs of music, p. 80.

⁴²⁹ Tarasti, E. Semiotics of Classical Music, p. 60.

⁴³⁰ Ibid., p. 61.

⁴³¹ Ibid., p. 60.

⁴³² Ibid., p. 60.

⁴³³ Ibid., p. 61.

⁴³⁴ Ibid., p. 61.

разпростира в миналото и бъдещето. Субектът открива надвремевата си, „загубена татковина“ (Пруст)⁴³⁵.

Тараста многократно задава въпроса за това как трябва да се разбира трансцендирането откъм собствената му музикално-семиотична позиция. Ако на нивото на музикалното означаващо всички процеси, които музикалната семиотика може да наблюдава, опират до разгръщането на една повърхностна (или проявяваща се) музикална структура или свиването ѝ (в анализа) до определени фундаментални структури (срв. т. IV.1.), то какво характеризира екзистенциалния знак, който трябва да се помества отвъд тези рамки? И ако на нивото на музикалното означаващо музикалната семиотика може да наблюдава единствено акториални действия и ситуации, които се определят по отношение на една психоаналитична референтна рамка, как може едно „понятие“ в смисъла на Тараста да бъде изразено чрез музикалния текст? Тараста се опитва да реши проблема, като въвежда идеята за „метафоризация“, т.е. „едно неиконично, символично знаково отношение“, което трудно може да се нотира⁴³⁶, защото екзистенциалното значение на музиката е същностно „непредметно“⁴³⁷. Но символични значения могат да се открият и в традиционната семиотика и изобщо не предполагат екзистенциалната валентност, която Тараста влага в тях тук.

Идеята на Тараста за трансцендентността поставя различни проблеми. В нея той преодолява границите на собствения си музикално-семиотичен дискурс: музикалното

⁴³⁵ В един по-ранен труд Тараста свързва трансцендирането с надделяването на *Moi* в борбата на *Moi* и *Soi*. Този акт е винаги изригване на първичното и нагонното (*khora*) и отхвърляне на социалното. Тараста разглежда отношението през идеята за тялото по Кръстева: „Да се утвърди или да подлежи на негация коратичното е да се извърши трансцендентален акт. Утвърждаването на тялото в този смисъл означава имплицитно отхвърлянето на „социалното тяло“; отказът от коратичното тяло означава подчиняване на правилата на социалното тяло. Така, когато основното, архаично тяло... е утвърдено, нормалният синтактико-логически дискурсивен ред на музиката се разрушава и влиза един индивидуален момент на творчество, трансцендиращ социалните норми. Когато [на] това тяло му се отказва, тогава музиката остава на нивото на *langue*, жанра и стилистичните норми. При все това тези актове са във взаимна нужда един от друг в диалектиката на изговарянето.“ (Tarasti, E. *Signs of music*, p. 138) Ние приемаме за отправна точка по-новата позиция на Тараста, защото самият той променя възгледа си: „Ако разбираме екзистенциалността като проникваща в кодовете на *Soi* чрез един неотслабващ поток на телесна енергия, идваща от *Moi*, това не носи ли опасността музиката да остане в плен на Тялото? Наистина екзистенциалният ход може да се съчетае с движението както на *Moi*, така и на *Soi* (...) екзистенциалността на музиката се явява като нещо различно от потвърждението на диалектиката на *Moi/Soi*“ (Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 68.) В трансцендирането, при което моментът се обединява в трансцендентно понятие, борбата на *Moi* и *Soi* бива изцяло суспендирана. Надделяването на *Moi* е единствено победа на „органичното“ над „социалното“, докато надделяването на *Moi* и *Soi* е, според Тараста, разкриване на иманентността на субекта в нейната пълнота.

⁴³⁶ Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 65.

⁴³⁷ Tarasti, E. *Semiotics of Classical Music*, p. 68.

трансцендиране отвежда „субекта“ отвъд дискурса и вътрешната му наративна структура, отвъд ограниченията на психоаналитичната му конституция и отвъд елементарните условия за съществуването му като времето или модалностите. От позицията на трансцендентното „понятие“ разкритата иманентност на субекта носи, разбира се, всички тези характеристики, но по друг начин – като иманентни, всевременни: „Субектът е изцяло и определено присъстващ и това присъствие, парадоксално, го откъсва от това място на присъствие, което е изградено от всички тези други координати (пространственост, акториалност и т.н.) Точно това означава трансцендиране. То е необходимо, за да може един субект да намери своето място в своята собствена иманентност. Субектът не е отнесен в някаква външна празнота, а се среща със собствената си всевременна ситуация и присъствие.“⁴³⁸ По същността си описаната идея е музикално-онтологична, доколкото опира до самата онтология на музикалния субект (в смисъл на реалния композитор, изпълнител или слушател) и отношението му към музиката в непосредствения музикален опит. Но като изключим екзистенциалната философия – и то само като име – както и някои други свободни асоциации, Тараста не предлага еднозначна методологическа позиция, от която тази идея може да бъде разглеждана по-подробно.

Ясно е обаче, че когато Тараста определя екзистенциалното все пак като „знак“, той се опитва да хипотезира семиотиката до трансцендентното и обратно – да сведе трансцендентното до знаковост.



Тараста дава пример с откъс от Фантазия в ре минор (K.397) от В.А.Моцарт и по-точно с неаполитанския акорд, който прозвучава в нея. За Тараста ми бемол от този акорд е „екзистенциален тон“, носещ момент на трансцендиране във Фантазията.⁴³⁹ Но дали наистина може да бъде изказано подобно нещо за един тон?

⁴³⁸ Tarasti, E. Semiotics of classical Music, p. 61.

⁴³⁹ Tarasti, E. Semiotics of classical Music, p. 53.

В случая ние разглеждаме този проблем единствено по отношение на методологическите граници на семиотиката и на понятията, които тя употребява. Как може един знак да накара субекта да трансцендира всичките си акториални и ситуативни обстоятелства и да съзре откъм всевремеността пълнотата на своята иманентност? Поначало Тараста не прави разлика между реалните субекти, т.е. реалните хора, и виртуалните (имплицитни) субекти в музикалния текст, поне що се отнася до психоаналитичната им конституция. Идеята за екзистенциалното трансцендиране обаче поставя наново въпроса за това какво всъщност Тараста разбира под „субект“. Кой трансцендира себе си в екзистенциалния знак или тон – имплицитният музикален актьор в музиката или някой, който слуша музиката в реалността? Ако става въпрос единствено за имплицитния музикален актьор или субект, то неговото трансцендиране може да се разглежда като чисто семиотичен процес, макар и трансцендиращ собствените си условия. От тази позиция всевремеността на трансцендентността, присъствието на музикалния субект в „понятието“ не е нищо повече от негативно движение по отношение на устойчивата референтна рамка в семиотиката на Тараста – тоталността на наративно-психоаналитичната структура на музикалния текст – към безкрайността на трансцендентността (като последната, разбира се, се схваща в чисто алегоричен смисъл, точно защото се схваща само негативно). Напуснатите семиотични условия на текста освобождават субект, който обаче така или иначе „не съществува“, защото е само конструктор на една структурална музикално-семиотична теория.

Ако пък тук става въпрос и за реалния субект – за един човек като слушател, изпълнител или композитор – тогава проблемът за онтологичния му статут се изостря неимоверно: ако той напуска цялата си семиотична (в смисъл на наративно-психоаналитична) конституция, ако трансцендира себе си, кой в крайна сметка е „той“? Каква е методологически ясната основа, от която такава позиция може да бъде тематизирана? В настоящия текст такава основа не може да бъде търсена. Но възможно ли е, както навярно Тараста предполага, тя да бъде семиотично обозряна? Какво всъщност трябва да разбираме под „знак“ или „значение“, ако те могат да носят такава екзистенциално-философска натовареност? Очевидно е, че онтологията на музикалните знаци, каквито ги разглеждаме в настоящия текст – в структуралистки и дори постструктуралистки план – не може да понесе онтологията на екзистенциалния знак, както го разбира Тараста, ако той се отнася до реални, а не просто до имплицитни музикални субекти. В кой знак или в коя част от него – означаващото или означаваното

– трябва да се превърне един човек, за да съзре целостта на собствената си иманентност? Семиотично постижима ли е отвъдсемиотичната позиция на „понятието“? Тези въпроси опират до различни методологически основи от тези на семиотиката на Тараста и затова остават извън настоящето изследване. Но същевременно тяхното решение се показва належащо, ако теорията на Тараста трябва да получи фундаментални методологически основания.

V. Заключение

Настоящото изследване имаше за цел да представи обзорно многообразната палитра от методологически ориентири в музикалната семиотика на Тараста. Както видяхме, музикалната семиотика на Тараста изхожда от най-различни в методологически план предпоставки и съчетава възгледи, свързани с различни полета: психоанализа, семиотика, лингвистика, антропология, философия и др. Наред със своите общохуманитарни изходни позиции теорията на Тараста се позовава често и на други музикално-семиотични теории, които отразяват методически решения, сходни с нейните.

В последна сметка една положителна или негативна критика на музикалната семиотика на Тараста в методологически план би била възможна, от една страна, едва след една богата общохуманитарна подготовка, а, от друга страна, също и след една много ясна методологическа позиция, от която подобна критика изобщо е възможна. Мултидисциплинарният характер на работата на Тараста прави критичното изправяне срещу нея особено трудно, защото не е ясно какво всъщност обединява засегнатите полета и ориентири – освен самият Тараста. Дали освен това и „музиката“ ги обединява? Както Тараста многократно пише, начинът, по който ние гледаме на музиката, зависи много повече от методологическите позиции, от които изхождаме, отколкото от „самата нея“. В този смисъл „музиката“ може да обедини изредените по-горе хуманитарни полета само ако има изследовател, който може да говори откъм тях – в случая това е самият Тараста.

Но за да може един изследовател да се изправи пред същите проблеми критично, той трябва – поне предварително – да борава със същия научен език. Намерението, залегнало в основата на настоящето изследване, беше да се очертаят дискурсивните

граница, в които семиотиката Тараста се помещава, за да се даде възможност за един равностоен научен диалог с неговата мисъл. Като представителен автор за цялата музикално-семиотична традиция Тараста може да даде ключ и към едно по-общо занимание с методологическите основания на музикалната семиотика изобщо и с нейния капацитет да бъде наука за музиката.

Затова настоящият труд, от една страна, представлява едно „погранично“ откъм музикологията занимание, а, от друга страна, може да се отнесе към нея от гледна точка мултидисциплинарното и интертекстуално състояние на всички науки днес. В подобни дискусии се състои по неизбежност бъдещето на науките за музиката, които трябва да осмислят все наново – подобно на исторически ситуирания музикалния интерпретатор и слушател⁴⁴⁰ – музиката като техен предмет.

VI. Библиография

Abramo, J. Negotiating Gender, Popular Culture, and Social Justice in Music Education. — In: The Oxford handbook of social justice in music education, edited by Cathy Benedict et al. Oxford, New York, Oxford University Press, 2015, pp. 581–97.

Agawu, V. Kofi. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford University Press, 2014.

Ahonen, P. A. J. Greimasin Pariisin koulukunnan semiotiikka: Sosiaaliantropologiasta ja kansansatujen tutkimuksesta yleiseen ihmistieteeseen. — In: Suomen Antropologi 4, 1984.

Ayer, A. The Origins of Pragmatism: Studies in the philosophy of Charles Sanders Peirce and William James. London, Macmillan, 1968.

⁴⁴⁰ **Dahlhaus**, Carl. Klassische und romantische Musikästhetik. Regensburg, Laaber Verlag, 1988.

Bakhtin, M. Forms of Time and Chronotope in the Novel. — In: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Barthes, R. *Image-Music-Text*. Translated by Stephen Heath, Collins, 1977.

Benveniste, É. *Problems in General Linguistics*. University of Miami Press, 1971.

Benveniste, É. The semiology of language. — *Semiotica*, 1981, vol. 37, s1, doi:10.1515/semi.1981.37.s1.5.

Berlioz, H. *Instrumentationslehre*, Leipzig, Peters, 1904, p. 199.

Blacking, J. *How Musical Is Man?*. Seattle, Univ. of Washington Press, 2000.)

Boiles, C. L. Tepehua Thought-Song: A Case of Semantic Signaling. — *Ethnomusicology*, 1967, vol. 11, no. 3, p. 267-292. doi:10.2307/850266.

Boilès, C. Sémiotique De l'Ethnomusicologie. — *Musique En Jeu*, vol. 10, 1973, pp. 34–41.

Boulez, P. *Relevés D'apprenti*. Éd. Du Seuil, 1966.

Boulez, P. *Orientations: Collected Writings*. Edited by Jean-Jacques Nattiez, Faber and Faber, 1990.

Brahms, Johannes. *Vier Lieder, Op. 96*. Mandyczewski, Eusebius (hrsg.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926-27. *Sämtliche Werke* 25.

Nettl, B. Some linguistic approaches to musical analysis. — *Journal of the International Folk Music Council*, 10, 1958.

Chapin, K. Learned Style and Learned Styles. — In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, edited by Danuta Mirka, Oxford University Press, 2014.

Chenoweth, V. and Bee, D. Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure. — *American Anthropologist*, vol. 73, no. 3, 1971, pp. 773–782. doi:10.1525/aa.1971.73.3.02a00170.

Chopin, F. *Sämtliche Pianoforte-Werke*, C.F. Peters, 1879. 3 vols. 2.

Claudel, P. *Richard Wagner - Rêverie d'un poète français*. Edition critique et commentée par Michel Malicet. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, 1970.

Cook, N. Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited: Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation . Robert Hatten. ; A Theory of Musical Semiotics. Eero Tarasti. — Music Theory Spectrum, 1996, vol. 18, no. 1, pp. 106–23. doi:10.1525/mts.1996.18.1.02a00050.

Cook, N. Theorizing Musical Meaning. — Music Theory Spectrum, 2001, vol. 23, no. 2, pp. 170–95. doi:10.1525/mts.2001.23.2.170.

Dahlhaus, Carl. Klassische und romantische Musikästhetik. Regensburg, Laaber Verlag, 1988.

Derrida, J. Of Grammatology. Translated by Gayatri Chakravorty. Spivak, Johns Hopkins University Press, 1974.

Derrida, J. Signature Event Context. — In: Limited Inc. Allan Bass (trans.) Northwestern Univ. Press, Evanston, 1977, pp. 1–25.

Derrida, J. Positions. Translated by Alan Bass, University of Chicago Press, 1981.

Derrida, J. Writing and Difference. University of Chicago Press, 1987.

Eco, U. The Open Work. Harvard University Press, 1962.

Eco, U. A theory of semiotics. Bloomington, Indiana University Press, 1976.

Eco, U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University Press, 1979.

Faltin, P. Bedeutung ästhetischer Zeichen: Musik und Sprache. By, 1. Aufl, Rader Verlag, 1985.

Fink, R. Beethoven Antihero: Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime.” Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing, University of California Press, 2004, pp. 109–153.

Fontanille, J. Sémiotique du visible: Formes sémiotiques. Paris, PUF, 1995.

Fontanille, J. Soma et sema: Figures du corps. Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

Foucault, M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York, Random House [Vintage Books], 1970, p. xxii.

Foucault, M. Sexualität Und Wahrheit. Suhrkamp, 1976.

- Foucault**, M. Archäologie Des Wissens. Suhrkamp, 1981.
- Foucault**, M. Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983,
- Foucault**, M. Die Ordnung Des Diskurses. Fischer-Taschenbuch-Verl., 1998.
- Foucault**, M. Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 16. Aufl., Suhrkamp, 2000.
- Franck**, C. Prélude, Choral et Fugue, Dover Publications, 1976.
- Gilson**, É. Introduction Aux Arts Du Beau. Vrin, 1963.
- Grabócz**, M. Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Paris: Editions Kimé, 1996.
- Grabócz**, M. A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form, Intégral, Vol. 12, 1998
- Gramigna**, R. The place of language among sign systems: Juri Lotman and Émile Benveniste. — Sign Systems Studies, 2013, vol. 41, 2-3, doi:10.12697/SSS.2013.41.2-3.10.
- Granger**, G-G. Essai D'une Philosophie Du Style. Armand Colin, 1968.
- Greimas**, A. J. Strukturele Semantik, Ihwe, Jens (übers.), Vieweg, Braunschweig, 1971.
- Greimas**, A. J. Du Sens I: Essais Sémiotiques. Ed. Du Seuil, 1979.
- Greimas**, A. J. and Courtés, J. Semiotics and Language: An Analytical Dictionary. Translated by Larry Crist, Indiana Univ. Press, 1982.
- Greimas**, A. J. On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory. Pinter, 1987.
- Greenlee**, D. Peirce's Concept of Sign. The Hague: Mouton, 1973.
- Hammond**, F. Girolamo Frescobaldi (= constellatiomusica 8), italienische Übersetzung von Roberto Pagano, Palermo, L'Epos, 2002 (urspr. 1983).
- Hanslick**, E. Vom Musikalisch Schönen: Ein Beitrag Zur Revision Der Aesthetik Der Tonkunst. Breitkopf & Härtel, 1989.
- Hatten**, R. S. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Indiana University Press, 2004.

- Harris, Z.** Discourse Analysis. In: *Language*, Vol. 28, No. 1, 1952.
- Heinichen, J. D.** Neu erfundene und gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses. Kassel, Bärenreiter, 2000.
- Hjelmslev, Louis.** Prolegomena to a Theory of Language. University of Wisconsin Press, 1969.
- Hughes, R.** Haydn. London, Dent, 1970.
- Jakobson, R.** On Language. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1990.
- Jaspers, K.** Psychologie der Weltanschauungen, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 1960.
- Karbusicky, V.** Die semantische Spezifität der Musik. — *Russian Literature*, 1982, vol. 12, no. 4, pp. 401–58. doi:10.1016/0304-3479(82)90013-8.
- Kerman, J.** How We Got into Analysis, and How to Get Out. — *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 2, 1980, pp. 311–331., doi:10.1086/448101.
- Klindworth, K.** (piano reduction). Siegfried. By Richard Wagner, B. Schott's Söhne, 1908. Richard Wagner's Werke IX.
- Kogel, G. F.** (piano reduction). Rienzi. By Richard Wagner, Adolph Fürstner, 1910.
- Kramer, L.** Interpreting Music. University of California Press, 2011.
- Kramer, L.** The Musicology of the Future. — *Repercussions*, vol. 1, no. 1, 1992, pp. 5–18.
- Kretzschmar, H.** Führer Durch Den Konzertsaal. 4th ed., Breitkopf & Härtel, 1913.
- Kristeva, J.** Σημειωτική. Recherches Sur Une Sémanalyse. Éd. Du Seuil, 1969.
- Kristeva, J.** Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art. Columbia Univ. Press, 1969.
- Kristeva, J.** Revolution in Poetic Language, Trans. Margaret Waller, New York, Columbia University Press, 1984.
- Kristeva, J.** The Kristeva Reader. Blackwell, 2002.
- Kurth, E.** Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Max Hesses Verlag, Berlin, 1920.

- Kurth**, E. Grundlagen des linearen Kontrapunktes. Berlin, Max Hesse, 1922.
- Lacan**, J. Feminine Sexuality, trans. J. Mitchell and J. Rose. London, Macmillan, 1982.
- Lacan**, J. *Écrits: a Selection*. Routledge, 2008.
- Lacan**, J. Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis (edited by Jacques-Alain Miller), New York, Norton, 1988
- Lacan**, J. On feminine sexuality: The limits of love and knowledge; encore 1972 - 1973, Norton, 1999. Book 20.
- Leppert**, R. Arcadia at Versailles: noble amateur musicians and their musettes and hurdy-gurdies at the French court. c. 1660–1789. Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1978.
- Lerdahl**, F, and Jackendoff, R. A Generative Theory of Tonal Music. MIT Press, 1996.
- Lévi-Strauss**, C. Anthropologie Structurale. Plon, 1958.
- Lévi-Strauss**, C. La Pensée Sauvage, Etc. Plon, 1962.
- Lévi-Strauss**, C. Le Cru et le Cuit, Paris, Plon, 1964.
- Lévi-Strauss**, C. L'homme nu, Plon, 1971.
- Lévi-Strauss**, C. Myth and Meaning, University of Toronto Press, 1978,
- Lévi-Strauss**, C. The Raw and the Cooked, University of Chicago Press, 1983.
- Lidov**, D. Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification. Indiana University Press, 2005.
- Lotman**, J. Text and cultural polyglotism. International Congress Cultural Polyglotism, Tartu, Abstracts, 1992[2012].
- Lyons**, J. Semantics, Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Lyotard**, J-F. “Réponse à La Question: Qu’Est-Ce Que Le Postmodernisme?” Critique 419, 1982.
- Marston**, N. Schumann: Fantasie, Op. 17. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Marx**, A. B. Ludwig Van Beethoven Leben Und Schaffen ; in Zwei Teilen ; Mit Chronologischem Verzeichnis Der Werke Und Autographischen Beilagen. Janke, 1859.

Mattheson, J. *Der Vollkommene Capellmeister: Studienausgabe Im Neusatz Des Textes Und Der Noten.* Edited by Friederike Ramm, Bärenreiter, 2012.

McClary, S. Getting down off the beanstalk. *Minnesota Composers Forum Newsletter*, 1987, January, p. 4–7.

McClary, S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality.* 2nd ed., University of Minnesota Press, 2002.

Mirka, D. Introduction. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014,

Monelle, R. *Linguistics and Semiotics in Music*, Routledge, 2014.

Monelle, R. *The Sense of Music: Semiotic Essays.* Princeton University Press, 2000.

Monelle, R. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.* Indiana University Press, 2006.

Morris, C. *Writings on the General Theory of Signs.* Mouton, 1971.

Nattiez, J-J. Varese's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis. — *Music Analysis*, vol. 1, no. 3, 1982, p. 243. doi:10.2307/854178.

Nattiez, J-J. *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau: Essai Sur L'infidélité.* Christian Bourgois, 1983.

Nattiez, J-J. *Sémiologie Des Jeux Vocaux Inuit.* — *Semiotica*, vol. 66, 1987, pp. 259–278.

Nattiez, J-J. *The Dawn of Music Semiology: Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez.* Edited by Jonathan Dunsby, University of Rochester Press, 2017.

Nattiez, J-J. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music.* Princeton University Press, 1993.

Nettl, B. Some Linguistic Approaches to Musical Analysis. — *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 10, 1958, pp. 37–41., doi:10.2307/835971.

Peirce, C.S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1–6, 1931–35, Charles Hartshorne and Paul Weiss, eds., vols. 7–8, Arthur W. Burks, ed., Cambridge. Harvard University Press, 1958.

- Pike**, K. L. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Santa Ana, Summer Institute of Linguistics: Glendale, 1954.
- Ravel**, M. Daphnis et Chloé, Durand & Cie., 1913.
- Ricoeur**, P. Greimas's Narrative Grammar, New Literary History, Vol. 20, No. 3, Greimassian Semiotics, Spring, 1989.
- Riemann**, H. Grundriss Der Kompositionslehre: Musikalische Formenlehre. Hesse, 1922.
- Rubinelli**, S. Ars Topica: The Classical Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero. Springer, 2009.
- Runge**, P. Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahr 1349 nach der Anzeichnung Hugo's von Reutlingen. Leipzig, Breitkopf und Hirtel, 1900.
- Ruwet**, N. Langage, Musique, poésie. Editions Du Seuil, 1972.
- Ruwet**, N. & Everist, M. "Methods of Analysis in Musicology." Music Analysis, vol. 6, no. 1/2, 1987, p. 3., doi:10.2307/854214.
- Saussure**, F. de. Course in General Linguistics. Columbia University Press, 2011.
- Schenker**, H. Der freie Satz. Zweite Auflage hrsg. von Oswald Jonas. Wien, Universal Edition, 1956
- Schenker**, H. Free Composition. Translated by Ernst Oster, Longman, 1979.
- Schenker**, H. Counterpoint: a Translation of Kontrapunkt. Translated by John Rothgeb, Schirmer Books, 1987.
- Schenker**, H. Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music. Edited by William Drabkin, Oxford University Press, 2004.
- Schneider**, D. American Kinship: A Cultural Account. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1968.
- Schumann**, R. Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, Breitkopf & Härtel, 1879. Robert Schumanns Werke. Herausgegeben von Clara Schumann, Plate R.S. 55.
- Schweitzer**, A. J. S. Bach. 2 vols. Translated by E. Newman. London, Black, 1911.

Shannon, C. and Weaver, W. The Mathematical Theory of Communication. University of Illinois Press, 1963.

Silverman, K., The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press, 1983.

Stark, Ludwig (piano reduction). Prometheus. By Franz Liszt, Breitkopf und Härtel, 1880.

Tarasti, E. Myth and Music: a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978.

Tarasti, E. A Theory of Musical Semiotics. Indiana University Press, 1994.

Tarasti, E. Signs of Music: a Guide to Musical Semiotics. Mouton De Gruyter, 2002.

Tarasti, E. Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us. Berlin, De Gruyter Mouton, 2012.

Tarasti, E. Sein Und Schein: Explorations in Existential Semiotics. De Gruyter Mouton, 2015.

Uexküll, J. von. Bedeutungslehre. Leipzig, Barth, 1940.

Valéry, P. Variété V. Gallimard, 1945.

Wagner, R. Richard Wagners Gesammelte Schriften Und Dichtungen. 2nd ed., vol. 2, 1887.

Wagner, R. Oper Und Drama. Reclam, 2008.

Will, R. Time, morality and humanity in Beethoven's Pastoral Symphony. — Journal of the American Musicological Society 50, 1997.