

КОД И СЪОБЩЕНИЕ В МУЗИКАЛНАТА СЕМИОТИКА НА НИКОЛА РЮВЕ

Кристиан Василев

Настоящият текст разглежда отношението на кода и съобщението в музикалната семиотика на Никола Рюве. Проблемът на това отношение занимава практически всеки музикален семиотик както в структуралистката, така и в постструктуралистката семиотична традиция. Решенията на Рюве са класически пример за приложение на структуралистки лингвистични методи към музиката. В духа на дискурсивния анализ на Зелиг Харис Рюве се опитва да изведе музикалния код от музикалното съобщение, без да борави с музикологични предпоставки (и предразсъдъци). Така той стига до дефинирането на т.нар. парадигматичен анализ¹. Въпреки че минимализира предпоставките в своя аналитичен метод, Рюве все пак не може да ги отстрани напълно, което говори за невъзможността на аналитика да пристъпи към музикалното съобщение, без да предпостави един базисен музикален код, и съответно за невъзможността да изведе кода изцяло от съобщението.

1. Основни понятия в структуралната семиотика

Теорията за музикалния код и музикалното съобщение се корени в традицията на структуралната лингвистика и семиотика. За да бъде изчерпателно настоящето разглеждане на теорията на Рюве, би следвало да се въведат в най-общи щрихи някои основни понятия от това поле.

1.1. Означаващо и означавано

Бащата на структуралната семиотика, Фердинанд дьо Сосюр, разделя лингвистичния знак² на две взаимосвързани части – означаващо („signifiant“) и означавано („signifié“).³

Кристиан Василев е докторант в НМА по музикална философия. Настоящият текст е изготвен въз основа на неговата магистърска дипломна работа на тема „Методологически ориентири в музикалната семиотика на Ееро Тарастии“ от 2019 г. с научен ръководител проф. д-р Иля Йончев. Пълния текст на дипломната работа можете да откриете тук: <https://fundamentamusicae.bg/publications/7>.

¹ Парадигматичният анализ по-късно заляга в основата на семиотиката на Жан-Жак Натие. Вж. напр. Nattiez, J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton, N.J., London: Princeton University Press, 1990.

² Луи Йелмслев забелязва, че тази употреба на понятието „знак“ се различава съществено от ежедневната употреба на думата. (Hjelmslev, L. Prolegomena to a Theory of Language. Madison: 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).

³ Saussure, F. de. Course in General Linguistics. New York, Chichester: Columbia University Press, 2011, p. 67. Стандартен превод на понятието signifié на български е думата „означаемо“. Но думата signifié на френски

Означаващото е акустически образ, например думата „куче“. Другият компонент от знака е концепт („сонцерт“), означаваното, например концепт за куче. Знакът е връзката между тези два компонента. При Луи 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 знака⁴. 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.).⁵

1.2. *Langue* и *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...“⁶ 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*“⁷. 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.

език е минало страдателно причастие на глагола *signifier* – „означавам“. На български език страдателното причастие на думата „означавам“ не е „означаем“, 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 „означаемо“. 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 от 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, означаемото 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 Дериде. 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.

⁴ Hjelmslev, L. Op.cit, p. 48 – 49.

⁵ Saussure, F. de. Op.cit., p. 67.

⁶ Ibid., p. 9.

⁷ Ibid., p. 9.

1.3. Код и съобщение

Понятието „код“ намира широка употреба в музикалната семиотика, като обхваща всичко онова, което се свързва с конвенционалността на музикалния „език“. В семиотиката и лингвистиката то се въвежда от Роман Якобсон. Под влияние на теорията на комуникацията Якобсон заменя дихотомията *langue-parole* с дихотомията *код-съобщение*⁸. Кодът предварително дефинира отношението между означаващо и означавано, т.е. знака. Едно съобщение е възможно единствено въз основа на определен код. Според Якобсон едно от изискванията за „добро“ съобщение е наличието на „код, напълно или поне частично общ за изпращача и адресата (с други думи, на закодиращия и декодиращия съобщението)“⁹. Едва общият код позволява комуникацията¹⁰.

1.4. Синтагми и парадигми

За описанието на езиковия код се въвеждат някои основни понятия. При Сосюр знаците се организират в синтагми и парадигми. *Синтагмата* е подредено съчетание от означаващи, които формират едно значимо цяло¹¹. 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,

⁸ Jakobson, R. On Language. Linda R. Waugh (ed.), Harvard University Press, 1998. За основната теория на комуникацията, повлияла на семиотиката – модела Шанън-Уийвър, вж. Shannon, C. Elwood, Weaver, W. Mathematical Theory of Communication. University of Illinois Press, 1949.

⁹ Jakobson, R. Essais de linguistique générale. Paris: Minuit, 1963, p. 213-14. Cited in: Nattiez, J.-J. Op. cit., p. 18.

¹⁰ В настоящата работа оставяме настрана по-късните развития на понятието на кода, които не са релевантни за ранната музикална семиотика на Рюве. Трябва да се отбележи обаче, че идеята за общия и стабилен код се поставя под въпрос още от Умберто Еко. Еко дефинира кода така: „Един код представлява ОЗНАЧАВАЩА СИСТЕМА, която свързва присъстващи същности [означаващи – б.К.В.] с липсващи същности [означавани – б.К.В.]. Всеки път когато въз основа на под-лежащи правила нещо МАТЕРИАЛНО присъстващо за възприятието на адресата СТОИ ВМЕСТО нещо друго, има означаване.“ (Еко, У. Трактат по обща семиотика. Прев. Надя Дионисиева. София: Наука и изкуство, 1993, с. 34. Еко, U. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 8.) При Еко понятията „код“ и „компетентност“ се припокриват: „Един код като „*langue*“ трябва следователно да се разбира като сумата от идеи, които могат да бъдат разгледани като *компетентността* на говорителя. Някои от тях се отнасят до комбинационните правила на експресивните единици, т.е. синтактичните маркери; други – до комбинационните правила на съдържателните единици, т.е. семантичните маркери.“ (Еко, U. Op. cit., p. 125.) При четенето на един текст кодът определя значенията, които се откриват в него. В тази връзка Еко дава един „парадоксален“ пример. Изречението: „*i vitelli dei romani sono belli*“ може да бъде прочетено на латински („Върви, Вителий, към звука на войната на римския бог“) или на италиански език („телетата на римляните са красиви“). Парадоксалността е не само в това, че самият израз може да бъде разпознат като различно *parole*/съобщение на различни *languages*/кодове, но и в това, че може да бъде разпознат въобще на различни езици. Тук става дума за изречение, чиито буквални значения могат да са различни в зависимост от това кой език се избере ориентир. При Еко самата динамика на кодовете изключва всякакво „стабилно“ положение: „Множествеността на кодове, контексти и обстоятелства ни показва, че едно и също съобщение може да се декодира от различни гледни точки и чрез отнасяне към различни системи от конвенции.“ (Пак там, с. 139.) Така всяко съобщение се разбира като „отворена форма“.

¹¹ Saussure, F. de, Op. cit, p. 123.

намиращи се в една категория по определен критерий¹². 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–ii^b–V–I конституира една музикална синтагма. Всеки член на прогресията е представител на един клас от акорди и членовете на един клас могат да се заместват един други. Вместо ii^b например мога да предпочета IV или ii^b/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).“¹³ 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.“¹⁴ 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

¹² Ibid., p. 123. Сосюр не въвежда сам понятието „парадигма“, а говори за „асоциативни отношения“. Понятието „парадигма“ се въвежда от Якобсон.

¹³ Agawu, K. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 164.

¹⁴ Saussure, F. de, Op. cit, p. 123.

означаващото. Всеки елемент от тази серия има определена парадигматична функция. Това лесно може да се покаже в примери. 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.

2. Основи на музикалната семиотика на Рюве

Никола Рюве е от първите изследователи, занимаващи се експлицитно с музикалния код от позицията на семиотиката. Той се основава на теориите на Йелмслев и Харис¹⁵. В тези структуралистски традиции – датската и американската – кодът се извежда от съобщението. Методите на Йелмслев и Харис се различават. Йелмслев въвежда т.нар. комутационен тест, който изследва корелациите на плана на изразяването и плана на съдържанието. Харис борави с дискурсивен анализ, който разкрива контекстуалното разпределение на определени единици на речта (фонемни, морфемни). И в двата случая обаче, според Рюве, се получават „остатъци“, които могат да бъдат преодоленни едва с въвеждането на допълнителни принципи – като например този за възможно най-голяма простота на кода. Същевременно съобщенията като такива не са единственият източник на информация за кода. Те се допълват от „всякакви видове металингвистични съждения за кода, направени от субектите“¹⁶.

2.1. Дискурсивният анализ на Зелиг Харис

За теорията на Рюве по-важна в методологическо отношение е теорията на Харис. В късните си трудове Харис разработва т.нар. *дискурсивен* (или: дистрибуционен) *анализ* като продължение на основни методи на структуралната лингвистика, разработени преди това. Дискурсивният анализ се занимава с дистрибуцията на изречения в един „определен свързан дискурс – т.е. изреченията, изказани или написани в поредица от един или повече хора в една ситуация“¹⁷. В дискурсивния анализ на Харис вече се анализират изречения и

¹⁵ **Ruwet**, N. *Methods of Analysis in Musicology*. — In: *Music Analysis*, 1987, vol. 6, 1/2, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12. Субектите в случая са „информатори“, компетентни в езика.

¹⁷ **Harris**, Z. S. *Discourse Analysis*. — In: *Language*, 1952, vol. 28, no. 1, p. 3. Идеята за *дистрибуция* се свързва с лингвистиката на Емил Бенвенист, в която звуците (фони) се групират във фонемни, фонемите – в знаци (някои от които са морфемни), а знаците в изречения. (**Benveniste**, É. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press, 1971, p. 102-105.) Те формират отделни структурни нива. Вътре в едно структурно ниво играят роля „дистрибуционни“ правила, а между структурните нива има „интегративни“ отношения: „Един знак е субстанциално функцията на неговите съставни елементи, но единственият начин да се дефинират тези елементи като съставни е да се идентифицират в даден елемент, в който изпълняват *интегративна* функция. Една единица се разпознава като отличителна на дадено ниво, ако може да се идентифицира като „интегрална част“ от единицата на следващото по-високо ниво, ставайки неин *интегратор*.“ (*Ibid.*, p. 106.) (Бенвенист добавя и още едно ниво, между фонемичното и морфологичното – т.нар. *меризматично* ниво. Фонемите и „меризмите“ се отличават по това, че първите могат да се сегментират и заменят, докато вторите могат само да се заменят. Фонемите изграждат *синтагматични* редици, докато меризмите формират *парадигми*. На практика обаче меризмите също се отнасят до фонемни и за нашия анализ тази разлика не е важна) В думата „дума“ фонемите „д“, „у“, „м“ и „а“ могат да си разменят местата – напр. в думите „маду“, „уадм“ или „умда“. Тези съчетания са структурирани правилно според дистрибуционните фонемични правила, но очевидно нямат смисъл. Това, което измежду тях определя

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 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 изреченията.¹⁸

2.2. Понятията „код“ и „съобщение“ при Рюве

Рюве дава следната дефиниция за код: „Един код се състои основно от две части: инвентари от елементи и правила за тяхното комбиниране и опериране“¹⁹. Целта на аналитичната операция е да стигне до инвентари и правила чрез анализ на текстове, а една синтетична операция на базата на изведения код генерира нови текстове. Първият модел е аналитичен, вторият – синтетичен.

Рюве се обръща към понятието „съобщение“ въз основа на теорията на Якобсон: „аз ще използвам [дихотомията] на код и съобщение на Якобсон, произхождаща от теорията на комуникацията, вместо дихотомията на система и текст на Йелмслев“²⁰. За Йелмслев, както Рюве сам обобщава, „все още неанализираният текст“ е равнозначен на един „корпус от съобщения“²¹. В този смисъл всеки музикален „текст“ при Рюве се разглежда като сбор от съобщения, от които в рамките на анализа следва да се изведе един музикален код.

2.3. Критериите за сегментация на музиката

Според Рюве музикалната семиотика трябва да изследва всички правила, които регулират образуването на едно музикално съобщение. Тези правила са част от музикалния код. Една ладова теория обикновено взема едно съобщение (например един грегориански хорал) и един музикален код (например ладовата система), но не проследява

единствено думата „дума“ като лингвистична единица, е по-високото, „семантично“ ниво – знака „дума“, който има определено значение. Така фонемите „ду“ и „ма“ в това съчетание се оказват „интегратори“ (интегрални части) от думата „дума“.

¹⁸ Harris, Z. Op. cit., p. 9.

¹⁹ Ruwet, N. Op. cit., p. 12.

²⁰ Ibid., p. 32.

²¹ Ibid., p. 12.

всички трансформации при генерирането на съобщението от кода, който се разглежда само в най-абстрактните му нива²². Строго погледнато, дори когато изтъкваме белези, по които може да се определи ладът на хорала, например по финалиса (както се прави още от времето на Гуидо д'Арецо), или по някакви мелодически формули, свързани с лада, както при Константин Брейлоу, никога не проследяваме всички трансформации, които водят от кода към съобщението или обратното. От позицията на структуралната семиотика трябва да има експлицитни правила, които да подреждат елементите в музикалното съобщение.

Основният проблем, с който Рюве се занимава, се отнася до критериите за сегментация на музикалното съобщение: „Решаващият въпрос, първо и най-вече, е следният: *Какви са критериите, които при един или друг случай, са имали власт над сегментацията?*“²³ Едно музикално съобщение може да се сегментира спрямо различни критерии и комбинациите между тях: паузи, разлика на тембри, опозиции в регистър, мелодически и хармонически каденци, подобие и контраст на ритми, равни или неравни продължителности на сегменти. Очевидно е, че различният подбор на критерии води до различни сегментации на съобщението. Рюве пита дали може да се установи йерархия между отделните критерии и на какъв принцип; дали трябва критериите да се класифицират (синтагматични – парадигматични; субстанциални – формални) и пр.

2.4. Парадигматичният анализ

Намерението на Рюве да изгради аналитичен метод за сегментация на музикалното съобщение ражда т.нар. *парадигматичен анализ*. Основният критерий на анализа е критерият на *повторението*. Методът на парадигматичния анализ трябва да бъде „машина за откриване на елементарни идентичности“²⁴. 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*.

2.5. Пример: *Maria muoter reinû maît*

Какво представлява парадигматичният анализ, може да се онагледява 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*“²⁵.

²² За пример Рюве дава изследвания на двама автори: **Gevaert**, F. A. *Traite d'harmonie theorique et pratique*. Paris: Henry Lemoine, 1908; и **Brailoïu**, C. *Le giusto syllabique bichrone* — In: *Polyphonie*, 1948, vol. 2, pp. 26–57; **Brailoïu**, C. *Sur une mélodie russe*. — In: P. Souvtchinsky, ed. *Musique russe*. Paris: Presses universitaires de France, 1953, p. 329.

²³ **Ruwet**, N. Op. cit., p. 14.

²⁴ **Ruwet**, N. Op. cit., p. 17.

²⁵ 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 sind. 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 Huld um

B

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

löf' 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 борави 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 текст²⁶. Песента се сегментира на три нива, като се откриват повторения и трансформации на различни по дължина сегменти. На най-

²⁶ 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, 1982, vol. 1, no. 3, p. 243.)

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 долу²⁷:

Ex. 1a: *Geisslerlied*

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 като a от A). 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 (вариран в A' и съдържащ три подединици) и B (невариран при повторение и съдържащ две подединици), 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 – б.К.В.] едно на друго) и b , c (чиито два сегмента се варират едновременно мелодически и ритмически)“²⁸.

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

²⁷ Ruwet, N. Op. cit., p. 21.

²⁸ Ibid., p. 22. Тук не съобщавам всички резултати от анализа, защото той ни служи само за пример за процедурата на парадигматичен анализ и опита за извеждане на музикалния код от съобщението.

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“²⁹. Така например фа е първият и последен тон на А, А' и В, както и на a₂ и d₁; до е последният тон на а; ла е първият тон на b, последният тон на с, както и последният тон на a₁, b₁, b'₁, c₁, d₁.³⁰ В резултат от тези и други открити закономерности в текста Рюве открива, че най-високо в йерархията са тоновете от фа мажор с „отклонения към паралелната ре минор и някои следи от пентатоника“³¹. При все това липсват някои от основните белези на фа мажора (чувствителният тон ми) и на пентатониката (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. От позицията на семиотиката 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 да изведе 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 позиция³².

3. Коментар и заключение

Анализът на един голям корпус от музикални текстове може да доведе до извеждане на музикален код. Методът, който Рюве предлага, се отличава по наличието на процедури на сегментиране, които позволяват аналитично движение от съобщението към кода. Дори при такова намерение Рюве не може да избегне някои предварителни абстракции – например дефиницията на повторение: „Повторение означава идентичност между сегменти, поставени на различни места в синтагматичната верига“³³. Рюве сам 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,

²⁹ Ibid., p. 22-23.

³⁰ Ibid., p. 23.

³¹ Ibid., p. 23.

³² Ibid., p. 15.

³³ Ibid., p. 17.

динамика или др. Не е ясно кога идентичността в някои параметри, при разлика в други, запазва идентичността на сегмента и кога не я запазва. Още една абстракция, внесена в парадигматичния анализ, е принципът за йерархизиране на тоновете. Не е ясно защо началните и финалните тонове са по-значими от останалите.

Самото извеждане на музикален код (в дадения пример – на фа мажор и на пентатониката) вероятно не би било възможно без предварителното наличие на такива понятия (звукоред, 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, изхождащ от методологията на дистрибуционната лингвистика.

В границите на изследването, което Рюве предлага, влизат и всички „металингвистични съждения“ на информатори, владеещи музикалния код. Но самото наличие на такава перспектива предварително въвежда в изследването съвкупността от музикологични текстове като „корпуси от съобщения“, подлежащи на анализ. Не е ясно по какъв критерий тези текстове могат да бъдат анализирани. Рюве казва само, че изказванията на информаторите трябва да се ползват „внимателно“. Към тези изказвания спадат например „корпус от записани произведения“³⁴... описанията на инструментите, информация за това как се свири на тях, данни за условията на изпълнението, различни коментари – дори да са само заглавията на произведенията – които са също толкова директни или индиректни показатели за структурата на кода“³⁵. Какво става обаче, ако според част от изказванията, релевантни на музикалния код, музикалносемиотичното изследване на кода е обречено поначало – ако според тях музиката не е семиотична система и няма код? Пример за това е философията на Роджър Скрутън³⁶. Във въведението към своята *Understanding Music: Philosophy and Interpretation* той пише: „Музиката не се основава нито на лингвистичен ред, нито на физически контекст, а на организация, която може да се възприеме в самия звук, без отношение към контекст или към семантични конвенции.“³⁷ Според Скрутън музиката не подлежи на паралели с езика: „Лингвистичните знаци са изцяло конвенционални и техните семантични свойства се ръководят от генеративна граматика. Нито едно от тези две неща не е вярно за музиката, дори и за серийната музика, композирана спрямо нещо, което изглежда като строга и квази-граматическа конвенция.“³⁸ Всъщност този въпрос се отнася и до много по-основни за музикалния анализ източници – например музикалните трактати, създадени по същото време като музикалния текст, който се изследва. Музикалната критика през романтизма например много често третира музиката единствено като освен „съобщение“ на трансцендентното, а гения – като творец отвъд всеки възможен код. Ако приемем, че такива съждения са релевантни в едно изследване на музикалния код, тогава каква методологическа позиция може да предотврати произхождащото отгук противоречие? Подобни метапозиции изключват самата възможност за музикална семиотика.

³⁴ Имат се предвид произведения, които са предадени писмено, за разлика от тези, които са съществували само „устно“.

³⁵ Ibid., p. 33.

³⁶ Вж. още **Scruton**, R. *The Aesthetic Understanding*. London: Methuen, 1983. Скрутън критикува опитите на Жан-Жак Натие, основния „наследник“ на Никола Рюве.

³⁷ **Scruton**, R. *Understanding music: Philosophy and interpretation*. London: Continuum, 2009, p. 5.

³⁸ Ibid., p. 34.

Тези въпроси не могат да бъдат решени от семиотиката на Рюве. От семиотична гледна точка единственото възможно решение е обръщането към самите метапозиции като към текстове, които подлежат на анализи, подобни на парадигматичния³⁹. С това се занимава по-късната музикална семиотика както в структуралистката, така и в постструктуралистката традиция.

³⁹ Това прави например Жан-Жак Натие. За него самите металингвистични, аналитични позиции са обект на дистрибуционен анализ. За разлика от Рюве той не ги приема за „металингвистични съждения за кода“, а ги мисли като „дискурси“ за музика, която няма стабилен код.