

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ

Понятие – неизбежное свойство человеческого общения. Понятие предполагает наличие некой мысли, возникшей у ее создателя и способной быть доступной для любого, которому она адресована. По словам Вл. Даля, «понятие – способность понимать, дар уразуменья, соображенья и заключенья. <...> Мысль, представленья, идея <...>». И ранее: «Понимать – постигать умом, разуметь умом, уразумевать» [2]. В этой статье словаря, как и во многих других, нет речи о носителях передачи понятия, хотя одна из важнейших его функций (у того же Даля) обозначена как «...от ясного понятия приказаний зависит точное исполненье».

Предполагается, что по умолчанию способом передачи понятия является самое сильное средство – словесный язык. Это свидетельствует из высказывания: «Понятие – это необразное, выраженное в слове отражение действительности» (Философский словарь). Однако слово – это далеко не единственный способ передачи понятия: об этом достаточно известно из практики невербальных способов мышления. «Разумеется, в развитии субъекта нормального человека сплошь и рядом мы можем встретить т.н. бессловесное мышление; и вообще в нашей обыденной жизни сколько угодно можно мыслить, не употребляя слов. Однако такое высшее бессловесное мышление не есть недостаток слова, недоразвитость его, но, наоборот, преодоление слова, восхождение на высшую ступень мысли. Здесь, кроме случаев действительной недоразвитости и патологии, мы не упраздняем слово, а поднимаемся над ним; и оно продолжает играть в мышлении свою великую роль, хотя уже в невидимой форме фундамента и первоначального основания. Это не упразднение слова, но – утверждение на нем и надстройка над ним еще более высоких степеней мысли» [3].

В этом смысле система существующих в мировой практике понятий, нуждающихся в невербальном способе передачи, как раз и представляет собой опыт надстройки над их вербальным слоем этих «более высоких степеней мысли» – что напрямую связано с особым способом постижения музыки. Этот особый способ передачи материального слоя информации в музыке можно называть интонационным. Следовательно, такое специфическое сочетание вербального и невербального (интонационного) типов мышления позволяет говорить о существовании понятий своеобразного типа – музыкальных.

Музыкальные понятия представляют собой знаково-коммуникативный слой, возникающий в процессе общения музыкантов, служащий средством их профессионального общения и организующий способ этого общения в виде диалоговых пар. Отношения же в этих диалоговых парах (композитор – исполнитель, дирижер – оркестрант, педагог – ученик и т. п.) строятся по типу «донор – реципиент».

Музыкальные понятия выполняют свою функцию посредника в названных парах лишь в том случае, когда присутствует их интонационное осмысление (когда они «услышаны» реципиентом), а в зависимости от характера общения они могут иметь как вербальное воплощение, так и обходиться без него, оставаясь на интонационном уровне. Этот уровень свидетельствует о малой дистанции в диалоговых парах, о возможности непосредственного контакта их участников. Включение в диалог словарного ряда позволяет говорить о том, что эта дистанция (как пространственная, так и временная) возрастает, затрудняя непосредственное общение музыкантов и вызывая нужду в посреднике-слове.

Возрастание этих дистанций может быть причиной отдаления участников диалогических пар во времени. Например, исполнение европейской музыки XII века музыкантами XXI века вызывает ряд сложностей для исполнителей: в частности, пение литургической музыки средневековой французской, английской, итальянской традиции предполагает знание реального звучания в исполнении современников-носителей данной культуры, что сейчас затруднительно. Однако существуют музыковедческие исследования традиции исполнения этой музыки, которые широко распространены; но этого недостаточно, чтобы восстановить звучание тех слоев музыки, которые «интонационно мертвы», и лишь сохранившаяся на западе Европы звучащая память данной культуры позволяет сохранить ее реальное воспроизведение. А прочий мир (включая европейский Восток) имеет возможность услышать и исполнить эту музыку не только при помощи словесного ряда, но и при совместном с активными носителями воспроизведении звучания. Те ключевые интонации, которые регулируют данный процесс, берут на себя функцию понятий.

То же самое следует и при пространственной дистанции участников диалоговых пар – носителей разных культур. Так, жители современных европейских стран с таким же трудом смогут воспроизвести музыку арабскую, иранскую, индийскую и т. д., как и воспроизводят музыку Европы жители упомянутых (и многих других) стран, недостаточно внедренных в общий «европоцентрический» процесс. Не слыша музыку устной традиции Ирана, но будучи осведомленными с весьма развитой иранской тео-

рией музыки, мы вряд ли с достаточной уверенностью услышим интонационный облик такого явления как *дестгях*, но в то же время иранские музыканты, воспитанные на устной традиции, вряд ли будут адекватно воспринимать явление *ладовое тяготение*. Однако, восприняв интонационную составляющую этих явлений, то есть «услышав» их, мы таким образом придаем им ранг понятия.

О необходимости «слышать» написанное словами говорят многие музыковеды, включая Б. Асафьева: «...Книгу эту надо не только читать, но и слышать <...>. Или, если не слышать, как звучит книга, столь изобилующая звучащими образами, то надо знать и слышать хотя бы малое из того, о чем в ней идет речь» [1].

Итак, словесная форма выражения музыкального понятия является хоть и наиболее существенной, но все же не обязательной. В то же время музыка, обладая собственным материальным «телом» интонационной «плотью» к тому же имеющей явные признаки языка, свойства знаковости, имеет возможности создавать самостоятельные формы понятийности, не полностью зависящие от вербального ряда. Отмеченное качество музыкального текста, а также определенные условия коммуникации музыкантов позволяют прибегнуть к понятиям такого рода. Это существенно, ибо значительно отличает качество и способ порождения понятий в музыке от других видов искусства.

Различное материальное выражение музыкального понятия зависит от степени приближенности или отдаленности субъектов коммуникации в диалоговых парах «музыкант-музыкант». Чем больше дистанция между ними, тем большая необходимость существует в привлечении вербального обозначения понятий. Композитор, не нуждающийся в посреднике-исполнителе (будучи сам таковым), не испытывает необходимости в наименовании объекта своего творчества и в объяснении способов исполнения. Как только появляется промежуточный этап (в частности, дистанция между композитором и исполнителем) – возникает необходимость в толковании своего замысла и способов его воплощения. Если носитель этого промежуточного этапа (исполнитель) находится в непосредственном контакте с композитором, достаточно интонационного наполнения понятия. Если же между композитором и исполнителем есть определенная временная и пространственная дистанция – здесь уже не обойтись без словесного выражения музыкального понятия.

Отсюда вывод: музыкальный текст, предполагающий малую дистанцию между музыкантами – субъектами коммуникации – порождает понятия, которые поначалу не выйдут из области живого интонирования, то есть

информация передается на довербальном, собственно интонационном уровне. Воспринимающие (потенциальные исполнители) ориентированы на некие определяющие, «ключевые» моменты. Эти интонационные «ключи» и представляют собою понятия довербального (или, исходя из высказывания А.Ф. Лосева, «над-вербального») уровня. Это самый существенный способ коммуникации, поскольку он напрямую связан с музыкальным текстом, здесь функция последнего наиболее очевидна. Назовем этот способ первым уровнем опосредования в диалоговой паре «музыкант-музыкант».

Музыка, предполагающая более протяженную дистанцию между членами диалоговой пары, порождает выраженные словом понятия на втором уровне опосредования. Слово (или изречение) – здесь имя, обозначающее понятие. Эти имена можно разделить на две категории: обозначение объекта (*что* звучит) и обозначение свойства объекта (*как, каким образом*). И вот, когда в силу вступает слово, возникают две проблемы, которые не могли существовать на первом уровне опосредования: это метафоричность и омонимичность. Проблемами мы их называем потому, что и то, и другое затрудняет понимание между участниками диалоговой пары; вместе с тем – это качества, неизбежно присущие музыкальным понятиям, в силу самой природы музыки.

Метафоричность – явление, присущее искусству по определению. Расхожим уже стало выражение «искусство как метафора». Вместе с тем мы пртвично требуем от слов, обозначающих музыкальное понятие, определенной точности дефиниций. Упрек в неоднозначности стал традиционным, когда речь идет о **музыкальном термине**. Действительно, термин должен пониматься однозначно; более того, путь музыкального понятия от метафоры к термину принято считать его обязательной эволюцией. Однако что понимается под термином в музыкальной практике? В сущности, использование терминов – это удел науки; следовательно, справедливо было бы говорить не о музыкальной, а о музыковедческой терминологии. В этом случае действительно существует необходимость однозначности его понимания. Когда же говорят о **музыкальном термине**, то, как правило, под этим словом подразумевается смесь разнофункциональных понятий. В одном случае это действительно термины – у каждого из них свой денотат, и они не должны пониматься двояко. В наибольшей степени это касается понятий, обозначающих объект: наименований жанровых, стилевых принадлежностей, типов музыкальной композиции. Тем не менее, и в этом случае обнаруживается тенденция к вариантности толкования понятия: если оно достаточно однозначно, то при обращении к первичным жанрам (марш, вальс и пр.), к

классическим образцам музыкальной композиции (фуга, симфония и т. д.), то в случае обращения к таким жанрам, как фантазия, баллада, поэма эта однозначность исчезает. Не слишком однозначно и понятие сонаты – в силу исторических особенностей ее бытования.

Если же речь идет о свойствах объекта, то здесь обнаруживается еще больший диапазон от точности до иносказательности. Например, достаточно точными (иногда – предельно) должны быть обозначены способы звукоизвлечения, иначе именуемые штрихами. Однако сам тот факт, что наименования штрихов выработались в практике игры на смычковых инструментах, а для других видов исполнительства они уже являются зависимыми, колеблет уверенность в их однозначном понимании. Что уж тогда говорить о тех попытке уточнить характер исполнения, которые постоянно предпринимаются композиторами и редакторами: их словесные обозначения никак нельзя считать терминами и требовать их однозначного понимания. Так, была найдена удачная замена слову «термин» (А. Сокол), названная экспрессивно-стилистическими ремарками содержащиеся в нотах словесные обозначения.

Действительно, как можно объяснить такие обозначения способа исполнения, которые, например, содержатся в партитуре Скрипичного концерта А. Берга: «Wienerich» (по-венски) или «Rustico» (по-деревенски)? Как следует понимать скрябинские «Languido» (изнемогая), «Volando» (летающая), «Parfume'» (благоуханно) и еще бесчисленное количество подобных случаев? Эти понятия – одноразового применения, они не столько сопровождают музыкальный текст, сколько являются его составной частью, и в той же степени подвержены исполнительскому толкованию, исполнительской интерпретации, как и нотные знаки.

Таким образом, вряд ли следует говорить об эволюции музыкального понятия в направлении его к терминологической однозначности: музыкальный текст всегда будет противиться такой однозначности, и в реальности эти два типа словесного выражения понятий – метафора и термин – сосуществуют и трансформируются друг в друга.

Омонимичность также противится однозначности понимания. Случаи омонимичности в среде музыкальных понятий гораздо более часты, чем это кажется на первый взгляд, если учитывать, что эта среда в норме оперирует несколькими языками и многими иноязычными корнями. Некоторые случаи омонимии выглядят в русском языке как забавная тавтология (малый мажорный септаккорд – читай: «малый большой», или, если угодно, «минорный мажорный»). Некоторые – могут вызвать непонимание между музыкантами (понятие «секунда» одни воспримут как музыкальный интервал,

другие – как второй голос ансамбля, третьи – как вторую долю в марше или двухдольном танце, исполняемую конкретными инструментами).

Весьма по-разному передаются различные толкования такой обычной пары понятий как вопрос и ответ. Сюда относится и соотношение типов фактуры в литургическом респонсорном пении, и способ пения в протестантском богослужении *gospel – call & response*, и понятия в имитационной полифонии – пропоста и респоста, и вопросно-ответная структура тематизма в музыке классицизма, и, наконец, такая романтическая интонационная формула как *Fragemotiv*. Все эти повторяющиеся понятия, действительно, соответствуют своим значениям, однако если в своем вербальном выражении это соответствует обозначению «полисемия», многозначность, то в выражении музыкальном, интонационном – это, конечно же, омонимия, то есть при сходных смыслах мы имеем дело с совершенно несхожими интонационными их решениями.

Это лишь немногие из случаев омонимии, которые обильно присутствуют в понятийном аппарате музыки. Объединяясь с метафоричностью, они создают впечатление, что взаимодействие в среде музыкантов весьма проблематично. Однако мировое сообщество музыкантов существует и весьма продуктивно общается. Нам представляется, что решение названных проблем лежит не столько в сфере приведения музыкальных понятий к однозначному толкованию (что, как было сказано, невозможно по определению), сколько в обратной связи с породившей их средой – музыкой в ее различных проявлениях. Эта обратная связь осуществляется только при одном условии – интонационном осмыслении музыкального понятия. Только при условии «слышания» понятия в его интонационном воплощении преодолевается омонимичность и уточняется метафоричность. Осуществляется возврат к интонационному «телу» музыкального произведения.

Так происходит обмен информацией в диалоговых парах «музыкант-музыкант» не только на уровне синхронии и в пределах единой музыкальной культуры, но и в условиях отдаленных исторических и региональных связей. Лишь наполнив «слышанием», то есть интонационным осмыслением, словесную оболочку музыкального понятия, музыкант в состоянии сделать его актуальным для своей практической деятельности и для общения с себе подобными.

DER MUSIKALISCHE BEGRIFF IM PROZESS DER BERUFSKOMMUNIKATION DER MUSIKER

Der Begriff ist eine unvermeidliche Eigenschaft der menschlichen Kommunikation. Der Begriff setzt ein Vorhandensein von einem gewissen Gedanken voraus, auf den sein Schöpfer gekommen ist und der jedem, an den sie gerichtet ist, verständlich sein kann. Nach W. Dal ist «der Begriff eine Fähigkeit zu verstehen, eine Gabe des Begreifens, der Auffassung und der Schlussfolgerung. <...> Ein Gedanke, eine Auffassung, eine Idee <...>». Und früher: «Verstehen heißt mit Verstand zu fassen, intellektuell zu erfassen, begreifen» [2]. Es handelt sich in diesem Wörterbuchartikel, wie auch in vielen anderen, nicht um Träger der Begriffsübermittlung, obwohl eine der seinen wichtigsten Funktionen (wie auch Dal schreibt) bezeichnet ist als «von einem klaren Begriff hängt eine genaue Erfüllung ab.».

Es wird angenommen, dass das stärkste Mittel der Begriffsübermittlung standardmäßig die verbale Sprache ist. Davon zeugt diese Aussage: «Der Begriff ist eine unbildliche, im Wort ausgedrückte Widerspiegelung der Wirklichkeit». (das Philosophische Wörterbuch). Das Wort ist jedoch bei weitem keine einzige Weise der Begriffsübermittlung: man weiß genug darüber aus der Praxis der nonverbalen Denkweise. «Wir können in der Entwicklung einer Person eines normalen Menschen selbstverständlich auf sogenanntes wortloses Denken stoßen; man kann in unserem Alltag überhaupt ohne Anwendung der Wörter denken, soviel man will. Aber dieses höchste wortlose Denken ist nicht ein Mangel an einem Wort, seine Unreife, sondern umgekehrt eine Überwindung eines Wortes, ein Aufstieg in die höchste Stufe des Gedankens. Abgesehen von Fällen der tatsächlichen Unreife und Pathologie, heben wir hier das Wort nicht auf, sondern erheben uns über es; und es spielt seine große Rolle im Denken, wenn auch in unsichtbarer Form von Basis und ursprünglicher Grundlage. Das ist keine Aufhebung des Wortes, aber Gründen auf ihm und Überbau über es von noch höheren Stufen des Gedankens» [3].

In diesem Sinne stellt das System der existierenden in der Weltpraxis Begriffe, die einer nonverbalen Übermittlungsweise bedürfen, gerade eine Erfahrung des Überbaues über ihre verbale Schicht von diesen «noch höheren Stufen des Gedankens» dar – was direkt mit der besonderen Erfassungsweise der Musik verbunden ist. Diese spezielle Übermittlungsweise der Informationsschicht in der Musik kann man als intonatorisch bezeichnen. Also lässt solche spezifische Kombination der verbalen und nonverbalen (intonatorischen) Denkweisen über Existenz der eigenartigen Begriffe – musikalischen – sprechen.

Die musikalischen Begriffe stellen eine kommunikative Zeichenschicht dar, die im Prozess des Verkehrs der Musiker entsteht, als Mittel ihrer Berufskommunikation dient und diese Kommunikation in Form von Dialog-Paaren bildet. Die Beziehungen in diesen Dialog-Paaren (Komponist – Interpret, Dirigent – Orchesterspieler, Pädagoge – Schüler u.a.) werden nach dem Modell «Spender – Empfänger» aufgebaut.

Die musikalischen Begriffe erfüllen ihre Funktion eines Vermittlers in genannten Paaren nur im Falle, dass ihr intonatorisches Erfassen vorhanden ist (dass sie vom Empfänger «gehört» wurden), und abhängig vom Kommunikationsart können sie sowohl eine verbale Verkörperung haben, als auch ohne sie auskommen, indem sie auf der intonatorischen Stufe bleiben. Diese Stufe zeugt von einer geringen Distanz in Dialog-Paaren, von einer Möglichkeit des unmittelbaren Kontaktes ihrer Teilnehmer. Das Einsetzen der Wortreihe im Dialog lässt darüber sprechen, dass diese Distanz (sowohl räumliche, als auch zeitliche) wächst und die unmittelbare Kommunikation der Musiker erschwert sowie das Bedürfnis nach einem Vermittler-Wort auslöst.

Das Anwachsen dieser Distanzen kann eine Entfernung der Teilnehmer der Dialog-Paare in Zeit verursachen. So bereitet es den Interpreten bestimmte Schwierigkeiten, die europäische Musik des 12. Jahrhunderts zum Vortrag durch Musiker des 21. Jahrhunderts zu bringen: und zwar, setzt das Absingen der Liturgie-Musik der mittelalterlichen französischen, englischen, italienischen Tradition das Wissen um reale Töne in Ausführung der zeitgenössischen Träger dieser Kultur voraus, was zur Zeit schwierig ist. Es gibt jedoch musikwissenschaftliche Forschungen der Ausführungstradition dieser Musik, die allgemein verbreitet sind; aber das ist zu wenig, um die Töne der Musikschichten wiederherzustellen, die «intonatorisch» tot sind, und allein das behaltene im Westen Europas klingende Gedächtnis dieser Kultur ermöglicht ihre wirkliche Wiedergabe zu bewahren. Und die übrige Welt (einschließlich Europas Osten) hat eine Möglichkeit, diese Musik zu vernehmen und auszuführen nicht nur mit Hilfe der Wortreihe, sondern auch bei der gemeinsamen mit aktiven Trägern Tonwiedergabe. Die Schlüsselintonationen, die diesen Prozess regeln, übernehmen die Funktion der Begriffe.

Dasselbe geschieht bei der räumlichen Distanz der Teilnehmer der Dialog-Paare – Träger der verschiedenen Kultur. So können die Einwohner der europäischen Länder arabische, iranische, indische u.a. Musik mühsam wiedergeben, sowie geben die Einwohner der erwähnten (und vieler anderer), nicht genug in den gemeinen «europazentrischen» Prozess eingedrungenen Länder Europas Musik wieder. Indem wir die Musik der mündlichen Tradition Irans nicht hören, aber über die sehr entwickelte iranische Musiktheorie informiert sind, vernehmen wir kaum mit ausreichender Sicherheit den intonatorischen Charakter solches Phä-

nomens, wie *Dastgāh*, aber zugleich fassen die iranischen, nach der mündlichen Tradition erzogenen Musiker die Erscheinung *Tonart- Gravitationen* kaum adäquat auf. Aber indem wir einen intonatorischen Bestandteil dieser Erscheinungen auffassen, d.h. sie «hören», geben wir ihnen somit den Rang des Begriffs.

Viele Musikwissenschaftler, einschließlich B. Assafjew, reden von der Notwendigkeit, das mit Worten Aufgeschriebene zu «hören»: «...Man soll dieses Buch nicht nur lesen, sondern auch hören <...>. Oder, wenn man nicht hört, wie das an klingenden Erscheinungen reiche Buch tönt, soll man wissen und h ö r e n selbst das wenige davon, wovon die Rede in ihm ist.» [1].

Also ist die wörtliche Ausdrucksform des musikalischen Begriffes zwar höchst relevant, doch nicht verbindlich. Zugleich hat die Musik, die ihren eigenen materiellen «Körper» und ein intonatorisches «Fleisch» dazu mit offensichtlichen Sprachmerkmalen besitzt, Möglichkeiten, selbständige Formen vom Auffassen zu schaffen, die nicht völlig von der verbalen Reihe abhängen. Die kennzeichnete Eigenschaft des musikalischen Textes, sowie bestimmte Bedingungen der Kommunikation der Musiker ermöglichen zu den Begriffen solcher Art zu greifen. Es ist wichtig, weil es die Qualität und Schaffensweise der Begriffe in Musik von anderen Kunstarten unterscheidet.

Die verschiedene materielle Äußerung des musikalischen Begriffes hängt vom Maße des Näherkommens und der Entfernung der Kommunikationssubjekte in Dialog-Paaren «Musiker – Musiker». Je mehr die Distanz zwischen ihnen ist, desto größere Notwendigkeit existiert, verbale Zeichen der Begriffe einzusetzen. Der keines Vermittler-Interpeten bedürftige Komponist (indem er selbst ein solcher ist) hat keine Notwendigkeit, ein Objekt seines Schaffens zu bezeichnen und Ausführungsweisen zu erklären. Sowie eine Zwischenetappe auftaucht (u.a. Distanz zwischen den Komponisten und Interpreten), entsteht eine Notwendigkeit, sein Vorhaben und die Weisen seiner Verwirklichung zu deuten. Wenn der Vertreter dieser Zwischenetappe (ein Interpret) in unmittelbarer Verbindung mit Komponisten steht, reicht ein intonatorischer Inhalt des Begriffs. Wenn es aber zwischen den Komponisten und Interpreten eine gewisse zeitliche und räumliche Distanz gibt – kann man hier schon ohne Wortäußerung des musikalischen Begriffes nicht auskommen.

Daraus folgt: der eine kleine Distanz zwischen Musikern – Kommunikationssubjekten – vorausgesetzte musikalische Text erzeugt die Begriffe, die zuerst aus dem Bereich des lebendigen Intonierens nicht austreten, also wird die Information auf der vorverbalen, eigentlich intonatorischen Stufe übermittelt. Die Auffassenden (potenziellen Interpreten) sind auf gewisse bestimmende, «Schlüsselmomente» gerichtet. Diese intonatorischen «Schlüssel» stellen die Begriffe der vorverbalen (oder nach der Äußerung von A.F. Lossew «über-

verbalen») Stufe. Das ist die wichtigste Kommunikationsweise, insofern sie direkt mit dem musikalischen Text verbunden ist, dessen Funktion hier am offensichtlichsten ist. Wir bezeichnen diese Weise als erste Stufe der Mittelbarkeit im Dialog-Paar «Musiker – Musiker».

Die Musik, die eine verlängerte Distanz zwischen Teilnehmern des Dialog-Paars voraussetzt, erzeugt die in Worten ausgedrückten Begriffe auf der zweiten Stufe der Mittelbarkeit. Das Wort (oder Ausspruch) ist hier ein Name, der einen Begriff bezeichnet. Man kann diese Namen in zwei Kategorien teilen: Bezeichnung eines Objektes (was tönt) und Bezeichnung einer Objekteigenschaft (wie, auf welche Weise). Und wenn das Wort in Kraft tritt, entstehen zwei Probleme, die auf der ersten Stufe der Mittelbarkeit nicht existieren können: das sind Metaphorisches und Homonymie. Wir bezeichnen sie als Probleme, weil beide das Verständnis zwischen den Teilnehmern des Dialog-Paars erschweren; zugleich sind das die Eigenschaften, die den musikalischen Begriffen unvermeidlich, auf Grund der Musiknatur selbst, eigen.

Das Metaphorische ist ein Phänomen, das zur Kunst selbstverständlich gehört. Der Ausdruck «Kunst als Metapher» ist schon üblich geworden. Gleichzeitig sind wir gewohnt, von den Worten, die den musikalischen Begriff bezeichnen, eine bestimmte Genauigkeit der Definitionen zu fordern. Der Vorwurf wegen Mehrdeutigkeit ist konventionell, wenn es um einen **musikalischen Fachbegriff** handelt. In der Tat sollte der Fachbegriff eindeutig verstanden sein; noch mehr ist es angenommen, dass der Weg des musikalischen Begriffs von der Metapher zum Fachbegriff als obligate Entwicklung gilt. Aber was versteht man unter dem Fachbegriff in Musikpraxis? Die Anwendung der Fachbegriffe ist eigentlich das Geschick der Wissenschaft; so wäre es richtig, nicht von der musikalischen, sondern von der musikwissenschaftlichen Terminologie zu sprechen. In diesem Fall gibt es wirklich eine Notwendigkeit des eindeutigen Verständnisses. Wenn man doch vom **musikalischen** Begriff spricht, versteht man in der Regel unter diesem Wort eine Mischung aus Begriffen mit verschiedenen Funktionen. In einem Fall sind das tatsächlich Fachbegriffe – jeder hat sein Denotat, und sie sind nicht auf zweierlei Weise verstanden zu sein. In höchstem Maße betrifft das die Begriffe, die ein Objekt bezeichnen: Bezeichnungen der genrehaften, stilistischen Instrumente, Arte der Musikkomposition. Trotzdem zeigt sich auch in diesem Fall die Tendenz der Variabilität der Begriffsdeutung: wenn er ziemlich eindeutig ist, dann behandelt man Primärgenres (Marsch, Walzer u.a.), klassische Vorbilder (Fuge, Symphonie u.a.), wenn es aber um solche Genres, wie Fantasie, Ballade, Poem, handelt, verschwindet diese Eindeutigkeit. Nicht ganz eindeutig ist auch der Begriff einer Sonate – auf Grund der historischen Besonderheiten ihrer Existenz.

Wenn es doch um Objekteigenschaften handelt, entsteht hier eine noch größere Spanne zwischen Genauigkeit und Gleichnissen. Zum Beispiel, man soll die Techniken der Tonentlockung, anders benannt als Striche, ziemlich genau (manchmal äußerst) bezeichnen. Dass aber die Strichbezeichnungen in der Spielpraxis auf Streichinstrumenten erzeugt wurden und für andere Ausführungsarten schon abhängig sind, erschüttert es die Zuversicht in ihr eindeutiges Verständnis. Was kann man schon über die Versuche reden, den Charakter der Ausführung zu präzisieren, die Komponisten und Redakteure ständig machen: ihre wörtliche Bezeichnungen gelten keinesfalls als Fachbegriffe, und man darf ihr eindeutiges Verständnis nicht fordern. So war ein gelungener Ersatz für das Wort «Fachbegriff» (A. Sokol) gefunden, und die in Noten enthaltenen wörtlichen Bezeichnungen wurden als expressiv-stilistische Bühnenanweisungen genannt.

Wie kann man wirklich solche Ausführungsweise erklären, die es zum Beispiel in der Partitur des Geigenkonzertes von A. Berg gibt: «Wienerich» oder «Rustico» (rustikal)? Wie soll man Skrjabins «Languido» (erschöpfend), «Vollando» (fliegend), «Parfume» (duftig) und noch zahllose ähnliche Fälle verstehen? Diese Begriffe sind für Einwegverwendung, sie begleiten nicht so viel den Text, wie sie sein Bestandteil und in demselben Maße auf Ausführungsdeutung, Ausführungsinterpretierung anfällig, wie auch Notenzeichen.

Somit soll man kaum von der Entwicklung des musikalischen Begriffs in der Richtung nach seiner terminologischen Eindeutigkeit reden: der musikalische Text wird sich immer solcher Eindeutigkeit widersetzen, und in der Wirklichkeit koexistieren die zwei Arten der Wortäußerung der Begriffe – Metapher und Fachbegriff – und sich ineinander verwandeln.

Die Homonymie widersetzt sich auch der Verständniseindeutigkeit. Die Fälle der Homonymie trifft man im Bereich der musikalischen Begriffe viel öfter, als es auf den ersten Blick scheint, mit Rücksicht darauf, dass dieser Bereich in der Regel mit einigen Sprachen und vielen fremdsprachigen Wurzeln operiert. Einige Fälle der Homonymie sehen im Russischen als komische Tautologie (kleiner Durseptakkord – lies: «kleiner großer» oder, wenn Sie wünschen, «in Moll in Dur») aus. Einige können das Unverständnis zwischen Musikern auslösen (den Begriff «Sekunde» fassen die einen als Musikintervall auf, die anderen als die zweite Ensemble-Stimme, die dritten als zweiter Teil im Marsch oder zweiteiligen Tanz, der auf konkreten Instrumenten gespielt wird).

Sehr unterschiedlich werden die verschiedenen Deutungen so eines gewöhnlichen Begriffspaares, wie Frage und Antwort, übermittelt. Dazu gehören das Verhältnis der Fakturenarte im liturgischen Responsorium, die Gesangsweise im protestantischen Gottesdienst gospel – call & response, die Begriffe der Imitationspolyphonie – *proposta* und *risposta*, die Fragen- und Antworten-Struktur von

Thematism in Musik des Klassizismus und schließlich solche romantische Intonationsformel, wie Fragemotiv. All diese wiederholten Begriffe entsprechen wirklich ihren Bedeutungen, wenn es jedoch in seiner verbalen Äußerung der Bezeichnung «Polysemie» entspricht, dann ist es natürlich eine Homonymie in der musikalischen, intonatorischen Äußerung, also behandeln wir bei ähnlichen Bedeutungen ihre ganz unähnlichen intonatorischen Lösungen.

Das sind nur wenige aus den Fällen der Homonymie, die im Begriffsapparat der Musik in Fülle vorhanden sind. In Verbindung mit dem Metaphorischen machen sie einen Eindruck, dass das Zusammenwirken im Musikermilieu sehr problematisch ist. Aber die Weltgemeinschaft der Musiker existiert und verkehrt sehr produktiv. Wir meinen, dass die Lösung der genannten Probleme nicht so viel im Bereich der Reduktion der musikalischen Begriffe auf eine eindeutige Deutung (was, wie gesagt wurde, unmöglich im Grunde ist), wie in der Rückverbindung mit dem sie erzeugten Milieu – der Musik in ihrer verschiedenen Erscheinungsformen – liegt. Diese Rückverbindung verwirklicht sich nur unter einer Bedingung – intonatorischem Erfassen des musikalischen Begriffs. Nur mit der Bedingung des «Hörens» des Begriffs in seiner intonatorischen Verkörperung wird die Homonymie überwunden und das Metaphorische genauer formuliert. Man kehrt zum intonatorischen «Körper» des musikalischen Werkes zurück.

So geschieht der Informationsaustausch in Dialog-Paaren «Musiker – Musiker» nicht nur auf der Stufe der Synchronie und im Rahmen der einheitlichen Musikkultur, sondern auch unter den Verhältnissen der entfernten historischen und regionalen Beziehungen. Sowie der Musiker mit «Hören», d.h. mit intonatorischem Erfassen, die Worthülle des musikalischen Begriffs gefüllt hat, ist er imstande, ihn aktuell für seine praktische Tätigkeit und Kommunikation mit seinen Berufskollegen zu machen.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] : [В 4 т.] / Владимир Даль. – Москва : Русский язык, 1980. – Т. 3 – 555 с.
3. Лосев А.Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев // Самое само: Сочинения. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1024 с.
4. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А.В. Сокол. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.

Терентьев Дмитрий. Музыкальное понятие в процессе профессионального общения музыкантов. Статья посвящена рассмотрению музыкального понятия как знаково-коммуникативного слоя, который возникает в процессе общения музыкантов, служит средством их профессионального общения и организует способ этого общения в виде диалоговых пар. Затрагиваются проблемы неоднозначности музыкального понятийного аппарата и необходимости осуществления обратной связи с музыкой. Интонационное осмысление понятий представляется обязательным условием успешной коммуникации в практической деятельности музыканта.

Ключевые слова: музыкальное понятие, коммуникация, интонационное осмысление, интонационное поле.

Терентьев Дмитро. Музичне поняття в процесі професійного спілкування музикантів. Стаття присвячена розгляду музичного поняття як знаково-комунікативного шару, який виникає в процесі спілкування музикантів, служить засобом їх професійного спілкування й організовує спосіб цього спілкування у вигляді діалогових пар. Також приділяється увага проблемам неоднозначності музичного понятийного апарату і необхідності здійснення зворотнього зв'язку з музикою. Інтонаційне осмислення понять представляється обов'язковою умовою успішної комунікації в практичній діяльності музиканта.

Ключові слова: музичне поняття, комунікація, інтонаційне осмислення, інтонаційне поле.

Terentev Dmitry. The musical concept in the process of professional communication musicians. The article is dedicated to the consideration of the concept of music as a symbolic and communicative layer that occurs in the process of communication musicians, serves as a means of vocational-tion and organized way of communication in the form of a dialog pairs. -Affected ambiguity problem of musical conceptual apparatus and the need for feedback from the music. The intonation comprehension of concepts is a prerequisite of successful communication in the practice of the musician.

Key words: musical concept, communication, intonation-ing comprehension, intonation field.