

Сергей Васильевич Шип

Ноты как семиотический феномен в типологическом аспекте (опыт классификации знаков музыкального письма)

Ars inter Culturas nr 5, 335-348

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Original research paper

Received: 15.07.2016

Accepted: 15.12.2016

Сергей Васильевич Шип

Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой

Одесса

sergey.ship@mail.ru

**НОТЫ КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ
(ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ ЗНАКОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ПИСЬМА)**

Ключевые слова: *музыкальное письмо, семиотический феномен, ноты, музыкальное образование*

Постановка проблемы

У каждого музыканта свои счеты с нотами. Память детства обычно не связывает с ними ничего хорошего. В ее бездонной глубине хранятся грозные реплики учителей: «Это какая нота?»; «Выучил нотный текст?»; «Смотри в ноты!»; «Не смотри в ноты!»... Не многие из начинающих музыкантов, впервые столкнувшись с нотами, способны смириться с их упрямой самодостаточностью и преодолеть неприязнь к этой досадной «помехе» на пути в прекрасные миры музыки.

Что же такое ноты? Что в них сложного? Почему они вызывают такое, мягко говоря, неоднозначное к себе отношение даже у тех, кто любит музыку и стремиться овладеть этим искусством? Почему музыкальное образование (специальное и всеобщее) обязательно предполагает изучение нот? Не пора ли педагогам отказаться от них «за ненадобностью»?

Цель нашей статьи состоит не в обстоятельном ответе на эти актуальные вопросы, а в прояснении теоретических положений, нужных для решения практических проблем применения нот в образовании, музыкально-исполнительском искусстве, композиторском творчестве и других сферах музыкальной культуры.

Определение основных понятий. Каждый, кто пожелает разобраться в поставленных выше вопросах, прежде всего, столкнется с неоднозначностью терминов. Под словом «ноты» (от латинского глагола *noto* – *обозначать, отмечать*) в музыкальном обиходе и литературных источниках понимают: а) любые знаковые средства фиксации музыкально-звуковой формы; б) графические знаки современного европейского музыкального письма (в этом смысле говорят о «но-

тах», отличая их от «невм», «знамен», «крюков», «хазов» и других графических средств записи музыки); в) рукописные или печатные тетради, альбомы, книги, содержанием которых является графическая запись музыки (это значение подразумевается, когда говорят о «нотных изданиях», «нотном магазине»). Кроме того, слово «нота» в единственном числе имеет еще несколько значений. Под «нотой» понимают: а) отдельный знак системы нотного письма, фиксирующий метрическое достоинство продолжительности тона (целая, половинная, четвертная и др. ноты); б) музыкальный тон, однозначно определенный в своем высотностроевом значении (этот смысл содержится в выражениях «чистая нота», «фальшивая нота»); в) просто звук или интонация («пронзительная нота», «нота печали»).

Отмеченная многозначность свидетельствует о важности слова, проявляющегося во многих речевых контекстах. Однако в научном дискурсе целесообразно вместо расплывчатого термина *ноты* использовать более строгое выражение. Мы предлагаем говорить не о нотах, а о *музыкальном письме*.

Под *письмом* в специально-научном смысле слова подразумевается (по формулировке лингвиста И. Дьяконова): «...знаковая система фиксации речи, позволяющая с помощью начертательных (графических) элементов передавать речевую информацию на расстоянии и закреплять ее во времени»¹.

Адаптируя данную формулировку к сфере музыкознания, условимся под *музыкальным письмом* понимать *систему графических знаков (нот), которая позволяет материально фиксировать, передавать на расстоянии и сохранять во времени музыкально-речевую информацию*.

Проблема актуальности классической европейской нотации. Народы Земли создали множество систем графической фиксации музыки. Наибольшее распространение получил *нотоплинейный* способ записи музыки, который возник около 1000 лет тому назад в недрах практики европейского церковного певческого искусства. Он непрестанно совершенствовался, следуя направлению основных русел развития музыкального мышления. В настоящее время отшлифованное веками нотоплинейное письмо используется не только народами, создавшими европейскую цивилизацию, но и теми, которые ее органично восприняли. Уже сам этот факт свидетельствует о том, что нотоплинейное письмо – удачное изобретение.

Вместе с тем, далеко не всем классическая европейская система графической фиксации музыки представляется идеальной. Ее критикуют (причем, справедливо) за целый ряд неудобств и логических несуразностей. Например: не логично и не удобно то, что разные интервалы между тонами на нотном стане (допустим, секунды «ре-ми» и «ми-фа») выглядят неодинаково, а одинаковые интервалы (скажем, «фа – си» и «соль-бемоль – до») выглядят различно. Многочисленные противоречия между зрительными и слуховыми образами звуковых форм мешают освоению и эффективному использованию классического нотоплинейного письма.

Существует множество конкретных предложений относительно способов усовершенствования этой нотной системы. Предлагается, например, изменить

¹ И. Дьяконов, *Письмо*, [В:] *Лингвистический энциклопедический словарь*, гл. ред. В.Н. Ярцева, Москва 1990, с. 375-379.

количество линий нотного стана, варьировать величину промежутка между ними, унифицировать ключи абсолютной звуковой высоты и т. д.² Обоснованные претензии к принятым методам преподавания музыкальной письменности в специальных и всеобщих учебных учреждениях были высказаны Н. Бергер³, В. Брайниным⁴, Б. Иоффе⁵ и многими другими музыкантами-педагогами.

Значительно расходятся взгляды современных композиторов на нотное письмо. Одни считают, что система классической записи музыки не нуждается в изменениях. Она требует от музыкантов лишь более глубокого понимания ее возможностей. Подобная позиция представлена, например, работами М. Аркадьева и Я. Гельфанда⁶. Другие композиторы произвольно адаптируют систему нотолинейного письма к своим художественно-звуковым замыслам. Эта тенденция возникла в прошлом веке. К примеру, фиксация музыкальных композиций в четвертитоновом звуковысотном строе (И. Вышнеградский, Д. Кейдж, А. Хаба и др.) потребовала значительной реформации нотолинейных знаков. Еще более радикальное обновление графических средств музыкального письма осуществили во второй половине XX века представители течений сонористической и алеаторной музыки (Э. Варез, В. Лютославский, К. Пендерецкий, Я. Ксенакис, К. Штокхаузен и др.). Многие алеаторические партитуры «...фиксируют музыкальные идеи с помощью знаков, не несущих никакой, или почти никакой музыкальной информации, т. е. рисунков, фигур, словесных «намеков», трактовка которых всецело или в основном зависит от интерпретатора...»⁷.

Некоторые композиторы считают, что ноты в XXI веке вообще не актуальны. В частности, Владимир Мартынов убежден в том, что надобность в фиксации музыкального произведения отпала, ибо «композитор умер»⁸. Имеется в виду, что этот тип творческой работы и соответственный тип профессионала-музыканта потерял актуальность. Ему на смену пришел новый тип творца – «бриколёр», функция которого состоит в оформлении «бриколажа»⁹. Музыкант-бриколёр не стремится к созданию и фиксации оригинальной художественной формы. Он не сочиняет, а применяет освященные временем формы коллективно-музыкального сознания в индивидуально неповторимом, но знакомом и родном для всех «устном» творческом акте. Поэтому автор-исполнитель (в одном

² Сошлемся, на работу: К. Еременко, *О несовершенстве современной системы нотописи и возможных путях ее развития*, [в:] *Музыка и современность*, Москва 1969, Вып. 6, с. 403-477.

³ Н. Бергер, *Теория музыки в современной практике музицирования*, Саратов 2012.

⁴ В. Брайнин, *О возможной рациональной слоговой системе релятивной сольмизации*, [в:] *Урок музыки в современной школе, Методологические и методические проблемы современного общего музыкального образования*, Санкт-Петербург 2012, с. 73-97.

⁵ Б. Иоффе, *О вреде нотного письма*, Израиль XXI. Музыкальный журнал „Израиль XXI, Музыкальный журнал”, Код электронного доступа www.21israel-music.com/Velicie1.htm [доступ: 1.06.2016].

⁶ Я. Гельфанд, *Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации*, Санкт-Петербург 2008.

⁷ Л. Акопян, *Музыка XX века, Энциклопедический словарь*, Москва 2010.

⁸ А. Мартынов, *Конец времени композиторов*, Послесл. Т. Чередниченко, Москва 2002.

⁹ Термин *бриколаж* заимствован В. Мартыновым у французского культуролога К. Леви-Стросса.

лице) не нуждается в музыкальном письме. Композиторы, попавшие под обаяние риторики В. Мартынова, уже сожгли свои партитуры. А более недоверчивые с удвоенной энергией пытаются реализовать сочиненные ими оригинальные опусы, пока композиторская профессия окончательно не выродилась.

Заметим, что некоторые современные музыкально-образовательные институты готовят специалистов в области электронной музыки без обращения к средствам письменной фиксации произведений. На собственном опыте преподавательской работы в Китае мы убедились в том, что многие будущие композиторы-электронщики, проходящие подготовку в консерватории, практически не владеют нотной грамотой. Китайские коллеги считают, что этим специалистам не нужно осваивать громоздкую систему классической нотации и современные способы музыкального письма; они будут создавать музыку с помощью электронных устройств и компьютерных программ. Такая ситуация в сфере композиторского творчества не лучшим образом влияет на тенденции в музыкально-исполнительской практике. Извечная проблема адекватного понимания и корректного озвучивания нотного текста усложняется сегодня тем, что запись современной музыки в значительной степени утрачивает качество определенности.

Отношение к музыкальному письму в сфере композиторского и исполнительского творчества оказывает дестабилизирующее влияние на общую и специальную педагогику. Кроме того, современный социум быстро теряет качество «читающего общества», всё быстрее превращаясь в аудиторию телевизионных зрителей и коммуникаторов интернета. Молодые поколения все меньше способны осваивать и продолжать традиции письменной культуры. В связи с этим обостряются давнишние вопросы музыкальной педагогики: нужно ли всем школьникам обладать умением читать и записывать ноты? Если не занимать учеников нудным делом изучения музыкального письма, то можно выиграть время для более полезных занятий, например, для непосредственного общения с музыкой. Однако остаются опасения: не приведет ли отказ от письменности к утрате какого-то важного содержания музыкально-образовательного процесса?

Как мы видим, современная ситуация в разных областях применения музыкального письма, требует научного исследования. Важнейшим методологическим основанием такого исследования является семиотика – наука о знаках и знаковых системах. Семиотическое изучение музыки имеет многолетнюю историю. Оно представлено довольно широким кругом ученых, множеством научных работ, рядом ассоциаций, исследовательских центров и другими атрибутами автономной научной дисциплины. Разумеется, ноты, как несомненные и очевидные знаки, неоднократно были подвергнуты изучению с позиций семиотики. Достаточно для примера вспомнить о трудах К. Агавы (Agawu), М. Арановского, Е. Ароновой, А. Ахмадулиной-Гундориной, Л. Березовчук, Я. Волека (Volek), Е. Дубинец, В. Карбузицкого (Karbusicky), Д. Лидова (Lidov), Р. Монелле (Monelle), Е. Назайкинского, Ж.-Ж. Натье (Nattiez), Г. Орлова, Э. Тарасты (Tarasti), И. Фукача (Fukač), Р. Хэттена (Hatten), В. Цукеркандля (Zuckerkaendl) и др.

Классификации средств музыкального письма

Во всех исследованиях, посвященных музыкальной нотации, так или иначе, в большем или меньшем объеме, рассматривается вопрос о типах нотных знаков. Предлагаются также их классификации.

Любая, даже логически шаткая и неполная классификация полезна тем, что она позволяет, во-первых, окинуть единым взглядом широкое поле явлений и навести в нем некий условный порядок. Во-вторых, всякая теоретически корректная классификация обнаруживает закономерные отношения, присущие всему множеству классифицированных объектов. Не отвлекаясь на критические замечания в адрес известных нам классификаций музыкально-графических знаков, представим далее результаты своего типологического подхода к их изучению.

Знаки музыкального письма можно рассматривать и классифицировать с разных точек зрения, на разных основаниях.

Самое очевидное основание – *физическое качество знаков*. Ноты бывают написанными на папирусе, нарисованными на пергаменте, выгравированными на деревянной доске, набранными (типографским методом), оттиснутыми на бумаге, образованными светлыми и темными пикселями на экране дисплея и т. д.¹⁰ Этот путь классификации знаков нотного письма может быть полезным разве что для тех, кто занят изготовлением нотных текстов. Однако он не позволяет обнаружить существенно важные типы письменно-музыкальных знаков.

Второе основание связано с *генезисом музыкальных знаков*. Возможны два класса знаков, различных по своему происхождению: а) *аутогенные знаки*; б) *экзогенные знаки* музыкально-звуковых феноменов. Музыкально-графические аутогенные знаки (или *знаки-признаки*) – это, образно говоря, зримые следы звуковой формы. В музыкальной культуре такие следы используются почти без исключения в научно-технических целях. Так, например, к знакам-признакам относятся: зрительно воспринимаемая структура бороздок на поверхности виниловой пластинки; световой след на экране осциллографа; графические формы презентации звукового процесса в электронно-цифровых программах. Во всех случаях звуковая форма прямо или косвенно проявляет себя зрительно, обнаруживая некоторые свои структурные свойства. Все прочие музыкально-графические знаки, создаваемые человеком «вручную» или с помощью технических устройств, относятся ко второму семиотическому классу. Их можно называть *абстрактами*, имея в виду, что они физически отсоединены, отвлечены от звукового процесса. Их природа, их причина – действия человека.

Третье основание – *хроноструктурное*. Оно выявляет отношение графических знаков к музыкальной форме как процессу. В этом плане существует два класса музыкальных знаков: а) *линейное письмо* (или *векторная нотация*); б) *нелинейное письмо*. Знаки первого класса преобладают во всех развитых му-

¹⁰ Аллюзия к иронической классификацией животных из вымышленной китайской энциклопедии, придуманной Х.Л. Борхесом (рассказ «Аналитический язык Джона Уилкинса») допущена намеренно, хотя в нашем случае названные классы знаков имеют, по крайней мере, прагматическое оправдание.

зыкальных культурах. Речь идет о таком способе графической фиксации звуковой формы, который наглядно представляет последовательность музыкально-звуковых событий, временную структуру (хронотектонику) музыкального артефакта. Как известно, подавляющее большинство систем фиксации словесной речи также основаны на принципе линейности. Для линейного письма принципиально не важно – куда направлен вектор записи: слева направо, справа налево, сверху вниз, снизу вверх или попеременно туда-сюда (бустрофедон). Существенно то, что пространственно-графическая структура представляет собой строгий аналог последовательно-звуковой (временной) структуры музыкальной формы.

Нелинейное письмо встречается намного реже. Его образцами могут служить фиксации музыкальных впечатлений и действий в первобытном и древнем искусстве. Еще более определенно этот тип письма выявляют опусы «музыкальной графики» второй половины XX века (произведения «Декабрь 1952» Э. Брауна, «Labyrinthos» А. Логотетиса и др.). В большинстве случаев авторы алеаторических произведений сочетают оба принципа: на высшем своем уровне музыкальная форма фиксируется нелинейно, а основные ее элементы получают линейно-векторное обозначение. Так «записаны» опусы «Klavierstück XI» К. Штокхаузена, «St. Adolf Ring» Т. Райли, «Спиральная галактика» и «Cricifixus» из «Макрокосмоса» Дж. Крама.

Оценка музыкального знака с точки зрения его соответствия тому явлению, которое он обозначает, позволяет выделить два важнейших **морфологических** класса: **изоморфные (иконические)** и **анизоморфные** знаки. Первый из этих классов включает в себя знаки, графическая форма которых вызывает очевидную и не случайную аналогию со звуковой формой обозначаемого элемента музыкальной речи. Если аналогия между формой знака и формой денотата усматривается, то такой знак по предложению Ч. Пирса¹¹ принято называть *иконическим*. Так, например, пятилинейный нотный стан – это иконический знак музыкального письма, поскольку он очевидно морфологически аналогичен грифу струнного музыкального инструмента. Иконическими свойствами обладают и точечные знаки-ноты, расставленные на нотном стане. Их расположение морфологически соответствует структуре тех мест, где пальцы музыканта-исполнителя прижимают струны к грифу, извлекая тоны разной высоты.

Анизоморфные знаки не имеют в своем начертании ничего подобного тем звуковым явлениям, с которыми они семиотически связаны. Эти знаки полностью условны. Они основаны на договоренности между людьми. Семиологи обычно называют их *символами*¹². Мы рекомендуем называть их **конвенционалами** (от лат. *conventio* – соглашение), указывая на главный признак знаков данного класса. Примером конвенционального знака музыкального письма мо-

¹¹ Ч. Пирс, *Из работы «Элементы логики. Grammatica speculativa»*, [в:] *Семиотика, Антология*, Сост. Ю.С. Степанов, Изд. 2-е, испр. и доп., Москва 2001, с. 165-226.

¹² Слово *символ* имеет множество значительно расходящихся значений: от однозначных математических знаков (например – «+», «%», «³/₄») до символов религии («Крест», «Троица», «Дао») и образов искусства. Поэтому мы не используем это слово в контексте классификационного анализа. В понимании *символа* мы присоединяемся к формулировке С. Аверинцева в *Краткой литературной энциклопедии*, т. 6, Москва 1971, с. 826-831.

жет послужить знак ноты-восьмушки. Ничто в ее внешнем виде не говорит о том, что она длится вдвое дольше, чем шестнадцатая. Из ее начертания вообще не ясно – она означает более или менее продолжительный звук, чем тот, который обозначен знаком «шестнадцатой» ноты. Конвенционалами являются также знаки «диез», «бемоль», «беккар», знаки ключей («скрипичный», «басовый» и др.).

Следующее основание классификации знаков музыкального письма – *функция* графической записи. Две важнейшие функции музыкального письма уже включены нами в дефиницию данного понятия. Эти функции суть: *консервативная* (сохранение музыкального артефакта во времени) и *транзитивная* (перенос «законсервированного артефакта» в пространство).

Выполняя первую из этих функций, запись обеспечивает устойчивость музыкально-творческой практики, возможность надежного сохранения и передачи от поколения к поколению некоторого тезауруса музыкальных артефактов. Функция пространственного переноса означает возможность осуществления экспансии музыкальных культур, их взаимодействия, взаимопроникновения. В процессе глобального распространения европейской музыкальной культуры значительную роль сыграло распространение печатной нотной продукции.

У музыкального письма есть также другие важные функции, а именно: мнемоническая, поэтическая, дидактическая, художественно-эстетическая.

Мнемоническая функция – наиважнейшая для становления и развития форм музыкальной письменности. В условиях устной музыкальной культуры весь тезаурус художественных форм и типичных действий хранится в памяти людей, в первую очередь – музыкантов-профессионалов (аздов, скальдов, скорморохов, ашугов и др.). Музыканты этого типа не нуждаются в мнемонических средствах фиксации своего репертуара. Иные требования к музыкантам выдвигаются религиозно-обрядовым искусством, которое во все времена и во всех культурах стремится к выработке художественного канона. Именно эта культурная потребность мотивировала становление и развитие графических средств, позволяющих направить действия всех музыкантов на согласованное воспроизведение образцов канонического религиозного искусства. Так, например, знаки византийской музыкальной нотации были разработаны для поддержания унисонного хорового пения в церкви. Они, по всей вероятности, имели мнемонический характер. Они не позволяли интонировать напев по его записи, но напоминали исполнителям его форму. Для мнемонической цели были приспособлены самые разные знаки: от чисто условных (типа «узелка на память») до тех, которые своей иконической формой активно подсказывали певцам правильное интонационное поведение.

Рассмотрим теперь *поэтическую* функцию знаков музыкального письма. Предельно коротко и просто говоря, под поэтикой мы понимаем методы, способы, технику создания художественного произведения. Поэтическая функция знаков музыкального письма лучше всего обнаруживает себя в письменных культурах, где самостоятельную ценность получают оригинальные композиции. Создание больших и сложных музыкальных композиций (месс, ораторий, симфоний, сонат, фуг) вряд ли возможно без помощи графических знаков. Последние не только помогают удержать в поле внимания огромную массу деталей му-

зыкальной формы, но позволяют также осуществить технические процедуры гармонизации мелодии, фигуративного изложения аккордов, полифонических операций, варьирования и разработки темы и т. д. Яркий пример использования поэтического потенциала нотной графической системы – развитие техники контрапункта в эпоху Ренессанса.

Дидактическая функция знаков музыкального письма обусловлена тем, что все они, так или иначе, обнаруживают устройство музыкальной речи, элементы и структуру музыкального языка. Из этого следует, в частности, что изучение в образовательных учреждениях конкретной системы музыкальных знаков открывает учащимся путь к пониманию и практическому усвоению лексики, грамматики и синтаксического устройства соответствующего музыкального языка. И хотя этот путь сопряжен с известными трудностями, он является наиболее надежным, эффективным.

Художественно-эстетическая функция музыкально-графических текстов отмечалась в литературе многократно. Существуют красноречивые признания композиторов в том, что нотный текст вызывает у них особые чувства, сходные с эстетическим переживанием от восприятия произведений графического искусства. Вероятно, у нас есть основания говорить о музыкальной каллиграфии. Образцами таковой могут послужить красивые и, в то же время, образно выразительные рукописи композиторов разных эпох и стран. Не могут не вызвать эстетической реакции четкие, уверенные, размеренно-ритмичные узоры партитур «Брандербургских концертов» И.С. Баха, рождающие зрительное впечатление величественных, мощных, стройных и безупречно рассчитанных инженерных конструкций. Очаровательны классически прозрачные, изысканно простые по графике чистовые рукописи В.А. Моцарта. Стремительностью и силой, волевой импульсивностью отличается музыкально-графический стиль рукописей Л. Бетховена. Утонченная и глубоко восприимчивая натура отражена в каллиграфии фортепианных и камерных произведений Р. Шумана. Эстетическую функцию музыкального письма учитывают граверы печатных нотных изданий. Высоким вкусом отличаются нотные публикации издательств «Breitkopf & Härtel», «Edition Peters», «П. Юргенсона».

Охарактеризованный ряд функций не является завершенным. Он может быть дополнен. Так же, как книги, нотные тексты могут удовлетворять потребность человека в обладании материальными ценностями, их тезаврации. Можно говорить также о психологических функциях нотного текста, особенно для деятельности композитора: «переход» произведения из сферы воображаемых звучаний в графический предмет позволяет композитору пережить чувства, сходные с катарсисом, увидеть произведение «отделенным от себя», яснее представить себе реакции слушателей.

Теперь рассмотрим музыкальные знаки с точки зрения их *семантики*. Поставим простой, на первый взгляд, вопрос: что именно означают знаки музыкального письма, в частности классические ноты? Если кто-то подумает, что значением нотных знаков являются музыкальные звуки, то это будет неправильно. Главным значением музыкально-графических знаков, если брать их в целом, являются музыкально-языковые категории. В соответствии с фундаментальным представлением языкознания, мы выделяем три яруса строения музыкального

языка: фонологический, морфологический и синтаксический¹³. Этим ярусам отвечают классы *графем*, то есть, типичных музыкально-графических знаков.

Первый семантический класс музыкальных знаков будем называть **фонологическими графемами**. Их значениями являются отдельные системные измеряемые свойства музыкальных интоном (тонов и элементарных интонационных ходов), а именно: продолжительность, громкость, высота тона (позиция в звукоряде акустического строя), тип артикуляции (характер амплитудной огибающей), ладовая функция (позиция в ладовом звукоряде). К этому классу знаков относятся: графемы длительности (от целой ноты до 32-ой); буквенные знаки динамической шкалы (от *PPP* до *FFF*), линейки нотного стана, знаки артикуляции (точки, клинья, лиги и др.); буквенные или слоговые знаки (T, D, S; «ут, ре, ми, фа, сол, ла» в релятивном значении этих слоговых знаков ладовых ступеней).

Второй выделяемый нами семантический класс – **морфологические графемы**. В этот класс входят знаки, сигнификатами которых выступают интономы музыкального языка, то есть типичные интонационные формы, имеющие сколь-нибудь определенное психологическое содержание. Примерами таких знаков служат византийские и западноевропейские невмы, «знамена» древнерусского письма. Такие графемы соответствовали не свойствам отдельных тонов, но элементарным типичным мелодическим движениям: повторению тона, плавному ходу вверх и вниз, мелодическим ходам-скачкам на разные интервалы, опеванию тона, трели, форшлагу, группетто и др. К морфологическим единицам музыки относятся типичные созвучия. Большая группа знаков, соответствующая аккордам разной структуры (например: *C7*, *Fm7*, *Hdim9*), тоже входит в класс морфологических графем. Знаками, фиксирующим морфологическое свойство музыкальной формы, являются цифровые обозначение темпа по шкале метронома, а также соответствующие словесные знаки, которые коррелируют со шкалой метронома (*Grave*, *Allegro moderato*, *Presto*).

Третий класс – **синтаксические графемы**. Их значениями выступают синтаксические цезуры, разделяющие синтагмы музыкальной речи (знаки «фразировочная лига», «апостроф»), зачастую – тактовые линии. Кроме этого можно выделить некоторые графемы, обозначающие свойства или единицы композиционной структуры музыкального произведения. В этот класс входят знаки репризы (двойная черта с точками, словесные знаки *da capo*, *fine*, *volta*), словесные обозначения тематических разделов (*Theme*, *Cadenza* и др.).

Наконец, большой и принципиально открытый в своих границах класс знаков, входящих в комплекс средств музыкального письма, имеет своим значением **художественно-образные свойства** звуковой формы. Семантика музыкальной формы схватывается понятиями и получает вербальное выражение (чаще всего используется лексика итальянского языка), которое затем обретает графическую форму в виде словесных обозначений (например: *Pui mosso*, *Non troppo*, *Ritenuto*, *Cantabile*, *Giocososo*, *Pesante*). Они указывают музыканту-исполнителю на характер музыкальной речи, а также ориентируют его в структуре нотного текста.

В завершение нашего классификационного анализа средств музыкального письма рассмотрим их в специальном **лингво-семиотическом** ракурсе, выявля-

¹³ Обоснование этого подхода представлено нами в исследовании «Музыкальная речь и язык музыки».

ющем способ графического обозначения элементов и свойств звуковой речи. Языковеды различают такие типы письма: пиктографию (рисуночное письмо), идеографию (фиксация понятий), логографию (фиксацию слов), фонографию (фиксацию звуковой структуры речи), силлабографию (запись слогов), ребусное письмо (особая передача звучания рисуночными средствами) и др.

Применим типологический подход лингвистов к знакам музыкального письма и заметим, что в целом вся система музыкальной графики в разных ее исторических и этнокультурных формах относится в общем и целом к области **фонографии**. Это понятно: все графические средства направлены на фиксацию звуковой формы и производимых этой формой эффектов восприятия. Однако здесь нужно заметить, что музыкальные знаки обозначают звуковые формы опосредованно, опираясь на моторные знаки (жесты) и на синестетические пространственно-временные образы.

Историческая семейграфия свидетельствует о том, что самой ранней формой письма была пиктография, т. е. рисуночное письмо. Вероятно, запись музыкальной речи в самом начале также опиралась на принцип пиктографии. Но звук невозможно увидеть без помощи технических устройств (скажем, осциллографа). Поэтому непосредственных рисунков звука не было, и быть не могло на начальном этапе развития музыкального письма. Однако существовала объективная потребность в визуальной фиксации музыкальной речи. Она понуждала к поиску соответствующих средств письменности.

Первый из них можно назвать **кинемо-пиктографическим** (от греческого слова *kinema* – движение). Этот способ предполагает фиксацию поз и жестов, сопровождающих музыкальное интонирование. Древнейший вариант кинематической пиктографии – наскальные рисунки. К таковым относятся, например: «танец леопардов» из Анатолии; «хоровод» из Тассилин-Аджер, «Танцовщицы» из Хоггара и др. В подобных рисунках мало черт, присущих современным способам нотациям музыки. Но вполне вероятно, что для современников они пробуждали в памяти вполне конкретные музыкальные образы. В таких рисунках чувствуется активная ритмическая структура, подчиненная метрическому принципу, которая – вероятно – соответствует звуковой ритмике танцевального сопровождения. Гораздо более изощренный вариант музыкальной кинематической пиктографии обнаружен в культуре Древнего Египта. Изображения «пляшущих человечков», как полагает авторитетный специалист в сфере музыкальной палеографии Г. Хикманн¹⁴, схематически фиксируют определенные ритмические формулы, подобные танцевально-стиховым стопам. Такой знаковый объект имеет иконические признаки, и может быть приблизительно «прочитан».

Среди всех вариантов кинемо-пиктографии наибольшее практическое значение получило изображение действий управителя музыкального ансамбля. Известно, что дирижер хора («доместик», «регент») при помощи движений руки помогал координировать пение и напоминал певцам форму исполняемого произведения. Его движения были наглядны, разборчивы, функциональны и составляли знаковый аналог интонируемым элементам музыкальной речи. Их зарисовка также была наглядной, членораздельной и практически полезной.

¹⁴ Н. Hickmann, *Ägypten*, [в:] *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. 2, Leipzig 1975.

Графические знаки становятся здесь «знаками знаков»¹⁵. Визуальные «двойники» жестовых знаков получили самое широкое распространение в эпоху поздней античности и Средневековья, утвердившись в виде невменной нотации в музыке христианской церкви Запада и кондакарной, а также знаменной нотации в церковной практике Восточного христианства.

Второй способ записи звуковой формы называют *табулатурой*. (от лат. *tabula* – доска, таблица). Принцип фиксации здесь состоит в графической передаче вида какого-нибудь музыкального инструмента (обычно – популярного струнного) или какой-то его части, с зафиксированными позициями настройки струн, либо с отображением положения пальцев музыканта-исполнителя на грифе инструмента.

Например, в Древнем Китае для передачи формы мелодии использовалось изображение грифа цитры «цин» и позиции пальцев на грифе. В древней Греции существовала пиктографическая запись мелодии, где высота звука передавалась рисунком позиции колка, натягивающего струну. Сегодня подобная архаическая, но во многих отношениях удобная форма записи музыкальной речи широко распространена в популярных нотных изданиях, предназначенных для гитары, блокфлейты, синтезатора.

Описанные выше два способа записи музыки относятся к общему принципу пиктографического письма: они основаны на иконических знаках и предполагают восприятие и узнавание в изображенных элементах конкретных действий и предметов, связанных с музыкальной речью.

Следующий способ записи музыки – назовем его *номинативным* – относится к общему семейнографическому принципу *идеографии* (греч. *idea* – мысль, и *graphein* – писать). Этот способ появился и стал развиваться еще в античные времена, соперничая с пиктографическим музыкальным письмом. Главным основанием для появления идеографической записи музыки было понятийное осознание и последующая номинация элементов музыкального языка. В первую очередь были осознаны и названы наиболее употребительные на практике звукоряды, их ступени, интервалы между ступенями, созвучия (часто их имена совпадали с названиями интервалов).

Так, например, древнегреческие музыканты ориентировались на общеупотребительный «совершенный звукоряд», состоящий из сомкнутых тетрахордов. «Звуки различных тетрахордов в рамках данной системы имели одинаковые или сходные названия. Самый верхний звук назывался *Nete* – в буквальном переводе на русский язык „низкая” – по местоположению струны кифары, на которой он извлекался. Соседняя струна называлась *Paranete* (*Para* – соседняя). Третья струна называлась *Trite*. ... Средний тон всей системы назывался *Mese* (буквально „средняя”), а находившийся рядом с ним – *Paramese*. ... первый звук нижнего тетрахорда назывался *Nurate* – „самая верхняя” (по местоположению струны). Соседний с ним звук назывался *Parhyrate*, а далее следовал звук *Lichanos*, кото-

¹⁵ Здесь уместно вспомнить суждения Ю. Лотмана о «вторичных знаковых системах». Если сама музыка – это первичная знаковая система, то ее жестовые эквиваленты (знаки иконографической природы) следует считать вторичной знаковой системой, а графические эквиваленты последних – третичной системой. Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, Санкт-Петербург 2000.

рый назывался так потому, что при его извлечении употреблялся указательный палец»¹⁶. Эта система позволяла письменно зафиксировать высотную структуру любой мелодии с помощью сокращенных названий ступеней. А каждое название, в свою очередь, было знаком понятия, идеи. Таким образом, номинативное письмо представляет собой вариант идеографии. Наряду с буквами, сокращенными именами ступеней, издавна применялась цифровая запись музыки. Этот способ принципиально не отличается от фиксации названий музыкально-языковых элементов. Поэтому он также классифицирован как номинативно-идеографический.

К идеограммам относятся очень многие конвенциональные графемы классической системы музыкального письма. Например, к данному классу относятся диакритические знаки, которые прибавляются к основным символам и служат их уточнению. Например – знак точки, стоящей справа около знака длительности и продлевающий эту длительность на половину от ее достоинства. К идеограммам относятся также графемы «диеза», «бемоля», «бекара», знаки строевых ключей («до», « соль », « фа »), знак ферматы и др.

Выводы

Итак, мы представили выше ряд относительно независимых классификаций музыкально-графических средств. Каждая из них может выявлять специфику той или иной конкретной формы музыкального письма.

Еще более важное методологическое значение имеет комплекс всех представленных классификаций. Вместе взятые, они образуют контур пока еще эскизно намеченной таксономии письменных средств фиксации музыки. Само наличие и свойства подобной таксономии свидетельствуют о том, что музыкальное письмо, как в целом, так и в каждом конкретном своем воплощении обнаруживает свойства системы. Оно может быть корректно описано как тезаурус графических знаков, которые связаны системными отношениями и образуют грамматическую структуру.

Главным основанием системных свойств музыкального письма являются фонологические, морфологические и синтаксические закономерности соответствующего музыкального языка. Кроме этого, каждая музыкально-семейографическая система формируется под воздействием многих внемusical факторов, в том числе случайных по отношению к законам организации музыкального интонирования. Вследствие этого, все исторически сложившиеся в недрах музыкальной практики системы письма, включая современное классическое нотопедагогическое письмо, обнаруживают семиотическую неоднородность, отступления от единой логики устройства.

Последствием этого стихийного генезиса являются неудобства практической работы с музыкально-письменными объектами, дискомфорт зрительного и слу-

¹⁶ Ю. Бычков, *Ладовая система Древней Греции, Лекция по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов*, Москва 2001, Код электронного доступа <http://yuri317.narod.ru/greki/text.html> [доступ: 1.06.2016].

хового восприятия, графическая сложность нотописания, трудности усмотрения значений элементов и структур нотного текста, проблемы его интерпретации.

Сложность классического нотописания и, вместе с тем, его высокий семиотический потенциал объясняется тем, что эта система объединяет графические средства самого различного свойства: знаки линейно-векторные и неллинейные, изоморфные (иконические) и анизоморфные (конвенциональные), пиктографические и идеографические.

Все системы музыкального письма обладают высокой «жизнестойкостью», способностью адаптироваться к новым музыкально-творческим практикам. Средства письменности необходимы не только тем музыкальным культурам, которые дорожат каждым оригинальным образцом индивидуального мастерства и вдохновения; они нужны и традиционным культурам, сберегающим каноны коллективного музыкального сознания.

Осуществленный типологический анализ подтвердил высокую образовательную ценность музыкального письма. Даже если «вымрут композиторы» (прогноз В. Мартынова); даже если практика создания музыки полностью откажется от графической фиксации оригинальных композиций (это уже произошло в области электронной музыки и компьютерной аранжировки); даже если музыканты-исполнители перестанут использовать нотные тексты как указания к действиям, графическая запись сохранит свою высокую значимость в сфере музыкального образования.

Это объясняется, во-первых, тем, что музыкальное письмо органично репрезентирует фонетику, морфологию и синтаксический строй музыкального языка. Следовательно, без помощи графических знаков очень трудно осваивать принципы звуковысотного строя, лада, тональной системы, аккордики, контрапункта, техники тематической композиции и других сторон и уровней устройства музыкального языка.

Во-вторых, любая система музыкального письма, при том, что она обязательно включает в себя знаки-конвенционалы, опирается в значительной степени на принцип иконического знака, обладающего способностью раскрывать интерпретатору значение текста без помощи специалистов-переводчиков и толковых словарей. Проще говоря, любой нотный текст не только «злбно сопротивляется» попыткам его расшифровать, но также дружелюбно обнаруживает с высокой степенью наглядности важные свойства зафиксированной звуковой формы.

Стало быть, музыкальное письмо полезно и необходимо всем, кто стремится освоить музыкальное искусство. Без его элементов трудно или даже невозможно обойтись в деле музыкального образования. Другой вопрос – в каком объеме и какими методами оно должно преподаваться.

Не без пророческого пафоса заявляем: пока жива музыка, будет жить и музыкальное письмо! И пока музыка является неотъемлемой частью образовательной системы, последняя не откажется от применения средств музыкального письма!

Библиография

- Аверинцев С., *Символ*, [в:] *Краткая литературная энциклопедия*, т. 6, Москва 1971.
- Акопян Л.О., *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*, Москва 2010.
- Бергер Н., *Теория музыки в современной практике музицирования*, Саратов 2012.
- Брайнин В., *О возможной рациональной слоговой системе релятивной сольмизации*, [в:] *Урок музыки в современной школе. Методологические и методические проблемы современного общего музыкального образования*, Санкт-Петербург 2012.
- Бычков Ю.Н., *Ладовая система Древней Греции. Лекция по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов*, Москва 2001, Код электронного доступа <http://yuri317.narod.ru/greki/text.html> [доступ: 1.06.2016].
- Гельфанд Я., *Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации*, Санкт-Петербург 2008.
- Дьяконов И.М., *Письмо*, [в:] *Лингвистический энциклопедический словарь*, гл. ред. В.Н. Ярцева, Москва 1990.
- Еременко К., *О несовершенстве современной системы нотописы и возможных путях ее развития*, [в:] *Музыка и современность*, Москва 1969, Вып. 6.
- Иоффе Б., *О вреде нотного письма*, Израиль XXI. Музыкальный журнал „Израиль XXI, Музыкальный журнал”, Код электронного доступа <http://www.21israel-music.com/Velicie1.htm> [доступ: 1.06.2016].
- Лотман Ю.М., *Об искусстве*, Санкт-Петербург 2000.
- Мартынов А., *Конец времени композиторов*, Послесл. Т. Чередниченко, Москва 2002.
- Пирс Ч., *Из работы «Элементы логики. Grammatica speculativa»*, [в:] *Семиотика. Антология*, Сост. Ю.С. Степанов, Изд. 2-е, испр. и доп., Москва 2001.
- Hickmann H., *Ägypten*, [в:] *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. 2, Leipzig 1975.

Summary

NOTES AS A SEMIOTIC PHENOMENON IN THE TYPOLOGICAL ASPECT (THE EXPERIENCE OF CLASSIFICATION OF THE MUSIC WRITING SIGNS)

In the article music writing is considered from a semiotic point of view, the universal typology of music writing is proposed, the specific means of musical notation inherent in classical European note-line writing and some new graphical tools of music recording are discussed, the necessity of studying the notes for the practice of music education is proved.

Key words: *music writing, semiotic phenomenon, notes, music education*