

### Опыт семиотического анализа художественных средств музыки

Семиотика искусства отнюдь не исчерпывается специфической лингвосемиотической схемой («отправитель информации» - «текст» - «получатель информации»). Искусство, художественное творчество как и его результат - произведение искусства - все это системноорганизованные, взаимнопроникнутые семиотические действительности, требующие особого анализа. И если в лингвосемиотике основополагающее значение имеет понятие «знак», то в искусстве не меньшим значением обладает понятие «выразительное» или «художественное средство».

Ритм, тон, мелодия, гармония, громкостная динамика, артикуляция и другие художественные средства участвуют в создании музыкального произведения композитором, его звуковом воплощении интерпретатором, его восприятии слушателем. Без ясного представления о художественных средствах музыки (по сути - о музыкальном языке), невозможен ни их анализ музыковедами, ни обучение музыке. Художественные средства в семиотическом отношении подобны знакам, поскольку они фиксированы в грамматиках, канонах и правилах. Но если знаки указывают на свое *значение*, то художественные средства – скорее на свое *назначение*. Они не только включены в звукотворческую деятельность, но и сами организуют эту деятельность. Средства - «свернутые» фрагменты живой деятельности, несущие в себе способ своего употребления и развертывающиеся в актуальном творчестве. В свою очередь творческая деятельность как бы «пересоздает» художественные средства в ходе эволюции музыкального языка. Этапы этой эволюции достаточно хорошо изучены. Но интересно посмотреть на сам момент зарождения средства, а это значит реконструировать ситуации, в которых то или иное средство не могло не появиться.

Анализ зарождения первых средств музыки уводит нас к архаичным культурам, в которых еще нет музыкального произведения в собственном смысле, а есть некая синкретическая деятельность, включающая и примитивное звукопродуцирование. Соответственно, первые звуковые «орудия» возникают не с целью создания звукового художественного текста, но для организации той деятельности, в которой они применяются.

Поскольку проблематика нашего исследования пересекается с дискуссией о происхождении музыки, обратимся к истории научного изучения этого вопроса.

В XVII в. немецкий ученый Принтц считал, что музыка возникла из стремления выражать душевное волнение, а также подражать речевым интонациям и звукам природы. Эта позиция в XVIII в. была поддержана Дюбо, Руссо и Гердером. В XIX в. ее всесторонне развил Спенсер, предпринявший попытку выведения музыки из акцентов и интонаций возбужденной человеческой речи. Как ни проницательны были идеи представителей указанного направления, их теории не достигали своей главной цели, то есть, не способны были объяснить *необходимость* зарождения и развития музыки.

Такова же была участь альтернативных теорий, например, гипотезы Дарвина о биологической природе музыки, учения Аллена, Гроссе и Ланге об игровом происхождении искусства. Односторонне абсолютизируя тот или иной частный момент, эти теории оказывались легко уязвимыми для критики и отбрасывались вместе со своим положительным содержанием последующими, не менее односторонними гипотезами.

Объяснить возникновение какого-либо объекта невозможно, не располагая знанием существенных моментов его понятия. Искусство – это как минимум единство двух принципов: организации и выражения. При всем значении в музыке речевой интонационности или эмоциональной выразительности, все же последние становятся феноменами искусства не ранее своего синтеза с гармонизирующей их основой. Игнорирование

исходного момента организации заранее обрекало попытки объяснить возникновение искусства на неудачу. Лишь тогда, когда пришло понимание, что музыка – отнюдь не всякое выразительное звучание, а только звучание, сознательно упорядочиваемое – лишь тогда была создана почва для решения вопроса о возникновении музыки.

Организация – первый этап формирования музыки, первая этап формирования предпосылок звукотворческой деятельности. Проформы будущих средств музыки появляются сначала как средства организации. И естественно, первым появляется *ритм*<sup>1</sup>.

В конце XIX в. на фундаментальную роль ритма в возникновении музыки указали австрийский ученый Р. Валлашек и немецкий экономист К. Бюхер. Гипотеза Валлашека заключалась в утверждении неразрывной связи пения и танца, и, далее, в предположении о коллективности первичных форм музицирования. Из чего следовало, что первым средством согласования являлся ритм. Бюхер также считал, что ритм возник в трудовой коллективной деятельности как средство ее синхронизации. Расхождения между этими теориями не являются таким уж серьезными, учитывая, что для первобытного сознания, по существу, нет четкого различия между производственно-утилитарной, ритуально-магической, боевой, игровой и художественной деятельностью. Гораздо важнее с методологической точки зрения, что в указанных теориях формируется новый объяснительный механизм, доказывающий *необходимость* появления фонических средств организации совместной деятельности, каково бы ни было ее конкретное содержание. Функция согласования коллективного действия и стала, по всей вероятности, импульсом формирования особой звукопроизводящей (пока еще не звукотворческой) деятельности.

Ритм – один из основных формообразующих элементов музыкального произведения (как мы понимаем его сегодня), оказывается, был при своем

---

<sup>1</sup> Сегодня было бы точнее сказать: метр.

зарождении необходимым синхронизирующим элементом коллективной практической деятельности. Перемещение огромных каменных глыб, движение гигантским каре македонской фаланги, объединение усилий гребцов на галере – все это требовало синхронизации усилий множества людей. Звук стал как бы представителем ритма, в то время как сам ритм – представителем еще более универсального принципа – упорядочивания, согласования, организации.

По-видимому, именно необходимость ритмического согласования коллективных действий должна была привести к появлению ударных инструментов. С позиций семиотики они являлись именно «средствами», «орудиями», «инструментами» ритмического согласования. Ведь любая синхронизация совместных действий невозможна без *эталона*, с которым мог бы координировать свои движения каждый участник коллективного действия. Равномерность ритма (метр) и есть таковой эталон, поскольку позволяет точно предвидеть момент наступления каждого следующего движения. В этой ситуации целесообразно воспользоваться *средством*: бить камнем о камень, палкой по выдолбленному стволу. Звук при этом многократно выигрывает в силе, и, главное, по тембру качественно отличается от голосов, хлопков, притопов, что и дает возможность каждому участнику без труда выделять его из общего шума и ориентироваться на него как на эталон.

Не будем выпускать из виду: на этом этапе звукопродуцирующая деятельность еще никак не может быть названа музыкальной, а ритм не является специфически-музыкальной категорией. Это была, по-видимому, предмузыкальная деятельность, в контексте которой только и могла возникнуть в дальнейшем задача уже специфически-музыкальная: согласования *высоты* звука. Звуковысотность, до этого не существовавшая ни как осознаваемое качество, ни как формообразующий элемент музыки, появляется как средство, гармонизирующее звучание, ближайшим образом как звук, фиксированный по высоте – музыкальный *тон*.

С. Скребков, развивая традицию Валлашека-Бюхера в своей гипотезе о возникновении тона, так же исходит из ситуации коллективного интонирования: «Логика подсказывает, что фиксация определенной высоты в музыке связана с художественной необходимостью подстраивания к другому голосу, необходимостью достигать гармонического звуковысотного согласования с ним, то есть действовать в условиях именно коллективного художественного интонирования. Ведь буквальный перевод слова «интонация» говорит о *вхождении* голоса «в тон» откуда-то извне»<sup>2</sup>.

С тона, по Скребкову, и начинается музыкальная интонация в значении выразительно-смысловых соотношений звуков разной высоты, поскольку «собственно музыкальная интонация имеет в основе своей хотя бы один звук устойчивой высоты – музыкальный тон, устой, который и служит элементарным звуковысотным ориентиром для коллективного интонирования» [Там же].

Фиксированный по высоте звук есть «элементарное художественное обобщение», «в принципе унисон, способный расщепляться и образовывать созвучие». По мысли Скребкова только первичность тона объясняет *дискретность* звуковысотной организации. Следуя же гипотезе о происхождении музыки из заострения речевых интонаций, невозможно выйти за пределы глissандирования, получить «расчленение на звуковысотные ступени», необходимость строя.

Но чем была мотивирована сама необходимость согласования звуковысотности при коллективном интонировании?

Можно выводить необходимость ритмического упорядочивания совместной деятельности из чисто утилитарных задач. Объяснять же практически пользой также и потребность звуковысотного согласования неубедительно.

---

2 Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М., 1973, с.26

Вместе с тем, и точка зрения, мотивирующая «необходимость звуковысотной согласованности интонирования *эстетической* потребностью *художественного* (курсив мой - М.Б.) согласования действий в коллективном танце» [там же, с. 26] представляется нам спорной. Приписывание первобытному сознанию эстетической позиции, скорее всего, является анахронизмом. Во всяком случае, эстетическое, взятое в самих истоках своего зарождения, вовсе не совпадает с современным значением этого понятия.

На наш взгляд причина согласования звуковысотности состоит в следующем. *Согласование, упорядоченность, организация* – подлинная основа жизни первобытного общества. Ритм давал возможность координировать совместную деятельность охотников, гребцов, воинов, позволял умножать силы отдельных людей в огромную мощь единого коллективного усилия. Но не только в этом заключалось значение ритма в зарождающейся цивилизации. Ощущение единства со всем племенем, получаемое каждым из участников коллективной пляски, было более всего прочего социально-полезным следствием согласования коллективных действий: именно в подобных действиях формировался *социальный* человек. И это формирование предполагало в первую очередь усвоение всеми своими действиями, всем своим телом, своим голосом и чувствами, короче, всем своим существом ритма и через ритм принципов согласования, упорядочивания, организации. Эти принципы чувственно усваиваются как ведущие социальные *ценности*. Но поскольку примитивное сознание почти не дифференцирует виды деятельности, *организация* как ценностная норма распространяется на всю сферу человеческой активности, становится ценностно-конструктивным принципом формования любого материала, будь то трудовые движения, издаваемые голосом звуки, обрабатываемый камень, линия орнамента.

При звуковысотном согласовании могли появиться примитивные духовые и струнные инструменты - например, тростниковая дудка, кость

животного, охотничий лук и пр., - аналогично тому, как при возникновении метроритмического согласования появились ударные инструменты. Заметим, это не противоречит тезису Скребкова об «историческом первородстве в музыкальной культуре [...] вокального интонирования», так как согласно нашему предположению, инструменты появляются именно как *средства*, существенно облегчающие задачу коллективного пения. Можно усомниться в том, что музыкальные инструменты первобытной эпохи «выполняли лишь метро-ритмическую функцию» [там же, с.25]. Действительно – сущность звуковости в «подстраивании к звуковысотному устою», которое «для инструментов первобытной эпохи было ... совершенно недоступно технически» [Там же]. Но из этого отнюдь не следует, что *одни инструмент* не мог использоваться как *звуковысотный эталон*, как *хортон*, помогающий согласованию голосов в унисон и поддерживающий устой на неизменном уровне. Ведь в отличие от человеческого голоса, простейшая дудка не может глиссандировать и удерживает звук (если не наступает передувание) на одинаковой высоте. Инструмент - не причина, а *вспомогательное семиотическое средство* звуковысотного согласования. Даже современный хор нуждается в настройке, а часто - и в инструментальной поддержке. Насколько же необходима была инструментальная помощь в те времена, когда музыкальное искусство делало свои первые неуверенные шаги!

Наряду с унисоном, по-видимому, были обнаружены и другие консонансы – октавы, квинты и кварты. Возможно, для первобытного сознания эти интервалы не дифференцировались в такой степени, как в позднейшие времена, а объединялись общим ощущением благозвучия, консонирования. Это подтверждается не только тем, что использование интервалов в пении встречается на самых ранних из известных нам стадиях музыки, но и древнейшим музыкальным инструментом, обнаруживаемым даже при раскопках каменного века в самых разных географических районах Земли. Мы имеем в виду «флейту Пана» - несколько тростниковых дудок, связанных вместе и в большинстве случаев образующих между собой

акустически–подобранные интервалы. Что же могло привести к их связыванию, соединению? Конечно, можно допустить, вслед за Штумпфом, что побудительной причиной их соединения был случай или какие-либо внешние обстоятельства, однако, для того, чтобы человек осознал случайно возникающее благозвучие, *просто обратил на него внимание*, в нем уже заранее должно было бы быть сформировано *стремление к благозвучию как определенной ценности*. Вне такой уже сложившейся установки сознания никакие случайно возникающие самые прекрасные сочетания и гармонии звуков не замечались бы и не удерживались. Зато когда эта установка сформировалась, случайно найденное сочетание столь естественно было сохранить, связав воедино две чудесные трубочки, естественно было и специально искать эти нравящиеся слуху сочетания. Мимолетное, исчезающее чудо было *остановлено, связано*, и теперь, по воле человека, могло повторяться сколько угодно. Флейты Пана – материальные свидетельства первых музыкальных представлений наших предков, документальные памятники эволюции этих представлений. Более того – *они и есть эти объективированные представления*, воплощенные в семиотическом объекте – музыкальном инструменте. Лишь затем они – эти реальные вещи, - интериоризуются, становятся достоянием внутренних представлений, осознаются и превращаются в идеальные объекты.

Подчеркнем главное: называя сегодня метроритм и звуковысотность средствами, мы часто затрудняемся сказать – средствами чего. Это и понятно – ведь чаще всего звуковысотность и метроритм выполняют свои функции не самостоятельно, а входя в сложную структуру музыкального произведения или образующих его отдельных подсистем, каковыми являются мелодия, гармония, полифония, фактура и другие высокоорганизованные средства. И лишь реконструируя момент зарождения средства в деятельности, мы впервые получаем представление о его изначальной функции. Позднее же эта функция все более вуалируется, хотя

все время продолжает существовать в самом глубинном слое. Этой функцией является *обеспечение возможностей согласованного интонирования*.

Итак, хаотическое многообразие сменяется на первом этапе примитивным единством метра и тона. Принцип построения этих средств аналогичен принципу построения прямой линии – каждая фаза тождественна любой другой и является законом для построения целого. В абсолютной «выпрямленности» этих средств, их простоте полной *предсказуемости* заключалась возможность сведения разноголосицы к единству.

Но тогда возникает вопрос: почему же люди оставили это с таким трудом достигнутое благолепие и пустое тождество бесконечного повторения одного тона в пользу все более сложных и противоречивых форм? Ведь появление даже простейших последований двух-трех различных по высоте тонов требует принципиально иного объяснительного механизма.

Из коллективной природы интонирования возможно объяснять музыку лишь как *организованность звуков*. Но музыка – это еще и *выражение* в звуке. И выражает себя в звуке прежде всего дух, индивидуальность, «я». Выражение в своих первоисточках глубоко индивидуально и свойственно, прежде всего, индивидуальному интонированию. С точки зрения Валлашека, Грубера и Скребкова индивидуальное интонирование вторично и в своей древнейшей стадии формирования его надо рассматривать как производное от коллективного. Мысль о том, что индивидуальное мышление, как правило, имитирует нормы коллективного, представляется бесспорной. Однако, позволяя понять как в индивидуальном интонировании появляется организованность, эта мысль не объясняет, как в коллективном интонировании появляется выразительность.

Поскольку вне организованности нет музыки, коллективное музыкальное интонирование безусловно первично. Но интонирование как индивидуальное выражение в звуках (хотя оно само по себе и не музыка) древнее, чем любая человеческая деятельность, оно древнее, чем сам человек. Выражают себя в звуках и животные, и новорожденные младенцы.

Обе формы интонирования – коллективная (организующая) и индивидуальная (выражающая) – в начальной стадии самостоятельны и, в известной мере, независимы друг от друга. Но затем начинается процесс их диффузии, бесконечных взаимоотражений и взаимоимитаций, что и служит основной причиной и механизмом эволюции музыкальной культуры. Музыкальная целостность, способная к саморазвитию, – это единство коллективного и индивидуального, организованного и выразительного.

Древность индивидуального глиссандирующего звуковыражения – доказанный научный факт. Некоторые записанные на о.Суматра «мелодии» племени Кубу (любовная песня, заклинания колдуна) трудно даже назвать мелодиями. Этнографы описывают их как неорганизованное целое: голос скользит, глиссандирует в очень широком диапазоне, едва нащупывая опорные высотные точки, ритмические движения кажутся неупорядоченными. Что же происходит, когда в индивидуальном интонировании имитируются нормы, сложившиеся в коллективном интонировании? Глиссандирование вступает во взаимодействие с точно фиксированным тоном. Интонация определяется уже не как пустое тождество, а как разнообразнейшие эмоционально-смысловые соотношения звуков с устойчивым, ладовым центром. Соответственно, возникает и ощущение неустоя, тяготения, разрешения; индивидуальное интонирование постепенно начинает организоваться во времени. Но когда люди хотят сообща петь новые «песни» вновь наступает разноголосица, разлад – ведь каждый поет свою «песню». Таким образом, в практике коллективного интонирования образуется *разрыв деятельности* и для того, чтобы вновь наступило согласие необходимо появляется новое средство – *напев* в том первосмысле, который жив до сих пор: когда говорят о «напеве», «мотиве» или «мелодии», непрофессионалы имеют ввиду определенный и общеизвестный ритмовысотный комплекс, чаще всего с вербальным текстом. Именно его определенность и общеизвестность позволяет ему служить средством

организации *коллективного исполнения напева, песни* - функция, немаловажная и для современного бытового музицирования.

В семиотическом отношении, напев является *эталон-матрицей*. Согласование становится возможным лишь тогда, когда все поют чей-то один определенный напев. Автор напева – будь-то вождь, самый сильный или самый талантливый член рода – обязан *обучить* своему напеву всех прочих с тем, чтобы они сообща могли повторить его. Это «обучение» (экспонирование и повторение напева) включалось в саму структуру песнопения.

Судя по документальному описанию «пляски» туземцев Андаманских островов<sup>3</sup>, песнопение включало в себя следующие моменты: 1) подготовка к песнопению: а) автор, занимаясь какой-то нетяжелой работой, «сочиняет» напев и повторяет его до тех пор, пока не запомнит его твердо; б) «автор», он же распорядитель предстоящей пляски, разъясняет расположившимся на специальной площадке участникам предстоящего песнопения содержание песни; 2) «автор» сам исполняет напев; 3) напев многократно повторяется всем хором до тех пор, пока не следует концовка (ускорение темпа, бессмысленные выкрики, удары пятками по выдолбленному стволу).

Таким образом, «напев» в момент своего появления представляет собой по существу особую развернутую *семиотическую процедуру деятельности*, синтезирующую в себе индивидуальную и коллективную формы интонирования. Являясь результатом творческого акта, напев «снимает» тем самым диалектическое противоречие выражения и организации, индивидуального и коллективного. Неполнота разрешения этого противоречия – причина исторической эволюции звукотворческой деятельности.

Рамки настоящей статьи не позволяют здесь рассматривать моменты зарождения таких высокоорганизованных художественных средств музыки,

---

<sup>3</sup> См. об этом в кн. : Бюхер К. Работа и ритм. – М., 1923

как гармония, фактура, динамика артикуляция, орнаментика и др. Предельно кратко наметим некоторые дальнейшие вехи музыкального семиозиса.

Особые семиотические объекты появляются в культурах устной коллективной импровизации (древнегреческий ном, арабский мугам, индийская рага). Тала и рага – примеры средств, объединяющих ансамбль исполнителей единими формулами ритма и лада.

Интересные средства зарождаются и в эпоху раннего многоголосья. *Cantus firmus* можно рассматривать как семиотический объект – «эталон - трансформатор» - инвариант, регламентирующий свое преобразование в многоголосный вариант.

С позиций семиотики интересно посмотреть и на нотный текст, который возникает во многом как средство, устраняющее «разрыв» между сложностью вновь поставленных задач полифонического согласования и возможностями устной коллективной импровизации. С тех пор, как живые звуки были замещены графическими значками, каковыми являются ноты, потенциал интеллектуальной комбинаторики звукового материала стал практически безграничен. В конечном счете, это и предопределило небывалый расцвет и специфику европейской музыкальной культуры – культуры музыкального произведения. Нотный текст по отношению к зафиксированному в нем произведению является знаком – моделью в точном значении этого слова, то есть предмет, замещающий другой предмет в отношении тех или иных операций и затем служащий для построения или воссоздания последнего.

Дальнейший анализ ведет к осмыслению коммуникативных функций художественных средств музыканта-исполнителя. Но это – задача другого сообщения.

М.И. Бенюмов

Канд. искусств.,

Засл. артист России, Профессор КГАМиТ

Худ. руководитель Красноярского камерного оркестра