

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОЛОГИЯ: ИСТОРИЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

В сознание музыкантов семиотика пробивалась с большим трудом, и в этом нет ничего удивительного, поскольку музыкальный язык (а именно он со всеми своими составляющими является семиотическим объектом) — один из наиболее трудных; его знаковая система вообще вызывает больше вопросов, чем дает ответов. Однако та «семиосфера», в которой мы живем, уже не мыслится без музыки, а семиотическое мышление стало нормой, чье влияние ощутимо сказывается на осознании и оценке произведений искусства.

В XX веке все без исключения науки испытали на себе огромную «лингвистическую экспансию», которая привела к процессу их «семиотизации». Так появилась семиотика литературы, кино, живописи, поэзии, музыки, моды, человеческого поведения, культуры в целом.

Коснувшись различных областей науки и искусства и став *супердисциплиной*, семиотика превратилась в важнейший инструмент познания разных сфер человеческого творчества. Огромная роль в процессе «семиотизации» сознания принадлежит исследованиям ученых тартуской и московской семиотических школ, (в частности, Ю.М. Лотмана), романам и научной публицистике У. Эко (автора «Имени розы», «Маятника Фуко», «Острова накануне»), лекциям, прочитанным им в Гарвардском университете, известным под названием «Шесть прогулок в литературных лесах» [10]. «Лингвистическая революция» спровоцировала интерес и к музыке как явлению семиотического свойства. Результатом было развитие языковой концепции музыки.

Многочисленные дискуссии — *язык ли музыка*, обладает ли она *знаковой системой*, что такое *музыкальный знак*, и возможен ли «перевод» *музыкального языка* на другие языки — постоянно проводились в 80-е годы XX в. на страницах журнала «Советская музыка» [7], в научных сборниках «Музыкальное искусство и наука» [3], «Проблемы музыкальной науки» [6] и других.

Однако в *музыкознании* семиотика не приживалась, поскольку ее главный механизм — *вариативность*, не находили отклика в оценках ученых, как и способность проникать во все сферы знания и структуры мышления. В *музыкальной семиотике* искали копию вербального языка: аналоги существительных, глаголов, числительных, жестких знаков, которых нет и быть не может, т.к. музыка относится к так называемым «мягким» языкам, обладающим своей спецификой, о чем будет сказано позже. При этом поиск аналогий музыкального и вербального языков — именно так началась музыкальная семиология, о чем свидетельствуют, например, работы Г. Орлова [5, 6] — в целом был важным этапом, хотя и дал поначалу скорее отрицательные, чем положительные результаты. Весьма сложной оказалась задача найти определение самого музыкального знака, значение которого находится в прямой зависимости от контекста его употребления и сочетания с другими знаками. Понятия знака и грамматики — основного «строительного материала» любого языка — оказались трудно формулируемыми для музыки.

Следует признать, что музыкальная семиология относится к такому типу наук,

которые находятся в постоянном становлении, развитии и совершенствовании. Имея в своей истории «лингвистическое прошлое» с этапами сравнений, отрицаний, находений сходств и различий, погружений в изучение знаков, поисков собственной специфики, музыкальная семиология все же завоевала право на существование и принесла ощутимые результаты.

Прежде всего, она заставила размышлять о смысле каждого элемента (условного знака), самой мелкой детали, заострив внимание на вопросах интерпретации музыкальных текстов. Определилась позиция, согласно которой музыка как семиотический объект обладает своей спецификой, заключающейся в том, что музыкальный знак не является подобием слова вербального языка (за некоторым исключением, например, в случаях использования композитором монограммы или устоявшихся формул типа *dies irae*). Она является системой, в которой не существует «словарных» значений музыкально-лексических средств.

Теория В.В. Налимова, изложенная ученым в известном труде «Вероятностная модель языка» [4], во многом пролила свет на возможность трактовки музыкального языка. Он создал семантическую шкалу языков, где на одном конце оказались жесткие языки программирования, математики, формальной логики, химии (каждому знаку в них предписан единственный смысл или конкретная логическая операция), на другом конце шкалы расположились мягкие языки, к которым автор причислил языки абстрактной живописи и древнеиндийской философии. Музыкальный язык на семантической шкале отсутствует¹, но в последующих комментариях В.В. Налимов относит его к языкам вероятностного типа.

Вербальные языки и языки ряда наук находятся в средней части шкалы, занимая там значительное пространство. Содержание знаков в этих языках оказывается максимально согласованным

и общим для всех. В то же время ученый акцентирует внимание на том факте, что даже жесткие языки, в частности математика, не являются полностью формализованной ветвью знаний. Это следует из его высказывания: «Являясь жестким языком, математика обладает рядом диалектов. Одна и та же задача может быть сформулирована с помощью дифференциальных уравнений, другой раз — в вероятностных терминах, на языке математической статистики, или на языке теории информации» [4, 106].

Язык абстрактной живописи, расположенный на другом конце шкалы, выступает примером смысловой многозначности. Представление о содержании абстракционистской картины носит сугубо субъективный характер, здесь могут иметь место любые смыслы. В.В. Налимов подчеркивает, что абстрактные символы широко используются человечеством как особый язык с древнейших времен.

Самым мягким является язык древнеиндийской философии. По мнению В.В. Налимова, это связано с тем, что перед древними авторами стояла задача дать представление о непознаваемом. Слово в древнеиндийских текстах необычайно многогранно по содержанию, поэтому полиморфизм, присущий им, гораздо выше, чем в текстах европейской культуры. В качестве примера ученый приводит высказывание, данное в Упанишадах: «Оно движется и не движется, оно далеко — оно же и близко, оно внутри всего — оно же вне всего» [4, 107]. Здесь возникают знаки, которым не предписан какой-то определенный смысл, он проступает в контексте. Словесная (т.е. словарная) знаковая система оказывается недостаточной для их толкования. Именно поэтому, считает В.В. Налимов, «древнеиндийская философия скорее напоминает искусство, где смысл задается не только логикой, но и необычностью сопоставлений, где побеждает магия...» [4, 108].

Конечно, представление о том, что даже жесткие языки являются не до конца жесткими, многое объясняет и в музыке. Не возникает сомнений в том, что это один из мягких языков, и его смысл определяется почти исключительно контекстом. В этой связи каждое музыкальное произведение всякий раз представляет собой некий семиотический «ребус», который нужно решить. Правда, на практике все исследователи давно уже стали семиотиками — об этом говорят методы анализа музыки и проблематика исследований, явно изменившаяся в сравнении с музыковедением полувековой давности.

Когда музыка стала изучаться как язык, порождающий музыкальные тексты, это открыло целый спектр новых возможностей понимания ее структуры и смысла. Очевидность специфики и отличия музыкального языка от вербального только усложнило задачу, как и понимание того, что в музыкальном языке (по сравнению с вербальным) нет жесткой закреплённости семантики за структурным элементом. Все эти сложности становления музыкальной семиологии, казалось бы, могли разрушить начавшуюся складываться концепцию музыкального языка. Понятие *инварианта*, введенное вместо жесткой категории «знак» [2], направило исследовательскую мысль в сторону иных требований к музыкальному знаку по сравнению с лингвистическим.

Музыкальным знакам можно дать следующее определение: таковым является *некое инвариантное ядро, погруженное всякий раз в новый интонационный контекст*. Другими словами, *знак — это выделенная по смыслу лексико-семантическая единица музыкального произведения, обладающая инвариантным ядром и являющаяся звеном его содержательной фабулы*. Знак не равен мотиву или интонации, оказываясь более емким и сложным понятием.

Значительный вклад в развитие теории музыкального знака внесли научные

разработки В.Н. Холоповой, введенные в музыкально-семиотический обиход и послужившие фундаментом многих исследований, связанных с музыкальным языком [8].

Семиотический пласт современного музыкознания не очень обширен и в целом имеет два направления, получивших наименования «интроверсивное» (introversive) и «экстраверсивное» (extroversive). Оба термина принадлежат Ж. Наттье². Первый термин обозначает опору на имманентные смыслы, второй — на внешние значения, порождаемые ассоциативным восприятием музыки.

Интроверсивная семиотическая концепция имеет давнюю предысторию. Особо заметная роль в осознании имманентных смыслов музыки принадлежит Э. Ганслику, указавшему на «самостоятельную красоту искусства звуков, эту специфически музыкальную стихию»³. Его последователями оказались И.Ф. Стравинский, Л. Бернстайн, Р. Якобсон, Х. Мерсман. В частности, Х. Мерсман высказывался по этому поводу следующим образом: «Само произведение есть так же само содержание»⁴. Что касается понимания музыки, то, согласно Х. Мерсману, суть его заключается в том, что это непонятное, невербализуемое, чувственное понимание, осуществляющееся как эстетическая игра. Ту же мысль высказал Л. Бернстайн: «Музыка имеет свои собственные внутренние смыслы, которые не следует путать с конкретными чувствами или настроениями, и, конечно, не с изобразительными впечатлениями или рассказами»⁵. Е. Бенвенист считал, что музыкальный язык состоит только лишь из последовательности звуков, за что его критиковал Ж. Наттье [12].

Другое направление обозначил Д. Кук, в своей известной работе «The language of music» [13], где он утверждает, что музыка передает субъективные переживания композитора. Для этого он создал музыкальный словарь, в котором каждый элемент получил свое значение. По его мнению, «только определенный тип музыки

в определенной степени с полным правом можно рассматривать как чистую, квазиматематическую форму» [13, 10]. Сходные мысли высказывают П. Шеффер [20] и М. Дюфренн, предложивший «породнить чувство с нотами» [16, 84].

Срединную (19) позицию заняли В. Кокер [14], Л. Мейер [17], К. Дальхауз [15], Ж. Наттье [18], Н. Рюве [19]. Все исследователи сошлись во мнении, согласно которому в музыке существуют неоднородные процессы, и музыкальная форма способна адекватно передавать как имманентные, так и немзыкальные (внешние) значения. Однако, признавая их существование, каждый исследователь по-разному оценивает степень их значимости. Например, Л. Мейер полагал, что отсылки к внешнему имеют второстепенное значение [17, 35]. К. Дальхауз говорил о двух смысловых уровнях, образуемых: а) логикой, непередаваемой на какой-либо язык, б) содержанием, заданным историей понимания музыки. Говоря о восприятии музыки профессионалами, в частности, музыковедами, он высказал суждение, получившее известность в соответствующей среде: «музыковед слышит то, что он о ней знает»⁶. В. Кокер придавал двум смысловым уровням равное значение. Ж. Наттье неоднократно высказывал мысль о необходимости сближения автономно существующих интроверсивного и экстраверсивного семиозиса, утверждая, что в музыке присутствуют оба: «Мы будем пытаться бороться с нелегким делом соединения этих двух семиозисов» [18, 118].

Этой же проблемой был озадачен Р. Якобсон, изучавший семиотические закономерности литературных и музыкальных текстов. В своих работах по семиотике он использовал такие понятия, как «поэзия образов» и «поэзия мысли» [11, 530]. Первое является носителем сюжетно-фабульной линии развития. Второе характеризуется широким применением грамматических фигур, объявляя монополию грамматики над всем остальным.

Строя свою концепцию, автор ссылается на идею В.В. Вересаева: «образ — только суррогат настоящей поэзии»⁷.

В музыкознании укоренились обе тенденции, согласно которым музыка рассматривается и как носитель немзыкального содержания («поэзия образов»), и как феномен, обладающий исключительно имманентным смыслом («поэзия без образов» или «поэзия мысли»).

Образная семантика — «поэзия образов» — реализуется на уровне образно-драматургического развития, проявляющегося в интонационно-тематическом содержании произведения. Важнейшим ее носителем являются музыкальные жанры — именно они часто оказываются «входными воротами» в образный смысл произведения. Толкование и анализ произведения во многом становятся возможными именно благодаря жанровым «подсказкам».

В то же время, подчиняясь общему замыслу, жанры являются носителями и собственной (имманентной) семантики. Такие жанры, как квартет, соната, симфония, духовное песнопение и другие имеют собственное смысловое поле, обогащающее целостный смысл произведения. Кроме того, при осмыслении экстраверсивных свойств произведения происходит привлечение ассоциативного ряда из смежных областей искусства и литературы, либо из самой жизни. Ассоциации расширяют смысловое поле, наращивают и обогащают его содержательный спектр.

Безобразная семантика — «поэзия мысли» — реализуется на уровне грамматической формы (звука, гармонического оборота, ладотонального движения, фактурной ячейки и т.д.) и формообразующих структур. «Поэзия мысли» проявляется в логике развития конструктивной идеи, отдельного элемента, что и определяет сущность данного семантического пласта. Эти объекты имеют семантику иного плана — она связана с внутренним

спектром художественной выразительности, не имея отсылок к внемusикальным сферам. Осознание собственной выразительности элемента музыкального языка, его имманентной самодостаточности — весьма важная установка, помогающая избежать ненужных наслоений.

Объектом музыкально-семиологического анализа может служить любая сфера музыки: каждый ее объект, начиная от художественной картины мира и заканчивая звуком. Смыслоноситель может выступать как в русле «поэзии образов», так и в сфере «поэзии мысли». Множественность процессов, протекающих в жизни музыкального произведения, так велика, что практически в любом из них образуется многослойная «полифоническая» конструкция. При этом одни процессы разворачиваются как очевидные, ясно очерченные — их развитие течет по прямому руслу, определяемому закономерностями жанра, стиля, композиции. Другие существуют в скрытой форме и обнаруживают себя в едва уловимых контурах, мелких деталях, но, как и первые, проступают сквозь интонации, тональности, гармонию, композицию и драматургию. Они проявляются в музыке чрезвычайно обширно и разнообразно и при всей своей «вторичности» нередко оказываются главными носителями художественной идеи сочинения.

Способность художественных текстов к бесконечному наращиванию смыслов создает своего рода «туннельный эффект» — углубление, увеличение, смысловую перспективу возможностей их осмысления. Эта проблема требует отдельного рассмотрения.

Подводя итог, можно говорить о некоторых результатах семиотического подхода к музыке.

Семиология дала импульс к развитию близких ей наук, таких как *нарратология*, заостряющая свое внимание на проблемах сюжетосложения, *герменевтика*, изучающая текст с позиций его возможного толкования, интерпретации.

Исследования в области герменевтики, появившиеся еще в XVIII веке в связи с именем Ф. Шлеермахера, были продолжены в XIX веке В. Дильтеем, а в XX — Э. Гуссерлем, М. Хайдеггером и другими. Она обрела новое дыхание в связи с семиологическими концепциями, приведшими к новому пониманию художественных текстов. Р. Барта писал: «интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его как воплощенную множественность» [1, 33]. Р. Барт использует такую метафору, как «*задумчивый текст*»: «...классический текст задумчив: переполненный смыслами, он, похоже, хранит про запас некий последний смысл, который он не облакает в слово, но для которого, тем не менее, оставляет свободное и почетное место... Подобно тому, как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста (классического) предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст становится *выразительным* (начинает обозначать собственную выразительность), обретает внутреннее пространство, предполагаемая глубина которого призвана компенсировать неполноту его множественности» [1, 196].

Семиотика заострила внимание к «чужому слову», к *интертекстуальным* свойствам музыкального материала. Она же расширила и углубила оценку смысла цитат и аллюзий, а не только *техники* цитирования. Как известно, постмодернизм проявляет себя, прежде всего, в широком использовании цитат, в интертекстуальных взаимодействиях. Цитаты здесь выступают первичными знаками, которые при повторах в других текстах обретают иные смыслы. В звуковой мир конкретного произведения вносится иной «голос», часто «голос» *прошлого*.

Различные соприкосновения стилей или конкретных текстов, всевозможные

цитации, стилизации, аллюзии, порождают мощную драматургию и образуют глубинные смыслы произведения, повышая концептуальность произведения.

Проявления интертекстуальности в музыке существовали и раньше, но в XX веке возрос «коэффициент осознанности» в использовании «чужого слова». Понимание этого явления как семиотического избавляет от узости суждений, которые когда-то применялись, например, по отношению к творчеству Р. Штрауса. Техника и эстетика его музыкального языка рассматривались не как особый метод работы с материалом, а как *эклехтика* в отрицательном значении этого слова.

Р. Штраус использовал огромный «стилевой арсенал», к которому он обращался в зависимости от драматургической задачи. Композитору свойственно «стилевое многоязычие», оно образовало мощный ресурс, которым композитор пользовался в зависимости от концепции сочинения. Дон Жуан, Дон Кихот, Муж («Домашняя симфония») изъясняются в чувствах к своим возлюбленным *вагнеровским* языком, чья «любовная лексика» подходила для этих целей наилучшим образом. В «Альпийской симфонии» путник, странствуя по альпийским горам, подходит к ручью — здесь Р. Штраус «воскрешает» *шубертовский* стиль, напоминая о ручье из «Прекрасной мельничихи». Красота ночной пейзажа в той же «Альпийской симфонии» воплощается *шопеновским* языком.

Таким образом, Р. Штраус, не цитируя, применяет лексику (музыкальные знаки) разных композиторов для решения художественных задач. Такая пластичность мышления и умение «говорить» разными языками — в соответствии с концепцией, — легко меняя стиль, создала особый метод композиции, который требует использования «чужой лексики». Порой это придает его произведениям мягкую иронию. Композитор при этом отстранен

от своего объекта — его оценивающий взгляд находит необходимую форму представления своего героя.

В «Домашней симфонии» действуют такие персонажи, как муж, жена и ребенок. Так, игры ребенка замечательно переданы *гайдновским* языком, а колыбельная — *мендельсоновским*, причем, использована даже цитата из «Песни без слов» (g-moll, № 6). В симфонической поэме «Дон Кихот» часто звучат марши, написанные в малеровской лексике. Иронический подтекст в поэме во многом обязан лексике *малеровских* маршей.

Следует понимать, что это стремление говорить разными языками (как Набоков, писавший свои романы на двух языках — русском и английском) — тенденция времени, которая требует тонкого понимания возможностей иного языка в новом значении. Метод «многоязычия» используется Р. Штраусом в целях придания идее сочинения многогранного подтекста.

П. Хиндемит, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А. Корги и другие являются *многоязычными* композиторами, способными «говорить» *разными языками*.

Интертекст всегда необычен, всегда нов, это целый мир смыслов. При этом он состоит не только из цитат и аллюзий, т.е. музыкально-языковых взаимосвязей, но, простираясь от техники к семантике, он включает в себя мировоззренческие, концептуальные, сюжетные «диалоги» художественных текстов. Это служит расширению и углублению музыкальных смыслов. Так работает семиотика на практике.

В этом обширном поле особый акцент поставлен на музыке Баха, причем не только в музыковедческой сфере, но и в композиторском творчестве. В результате возникло своеобразное «баховедение», давшее возможность изучать Баха не только в виде самого его творчества, но и в отраженном виде — в сочинениях композиторов XX и XXI вв. В этих сочинениях

содержится не просто «диалог», но некое «присутствие» Баха в современном мире. Правда, началось это не сейчас. Р. Шуман написал шесть органных фуг на тему ВАСН ор. 60 и 4 фуги ор. 72, в которых отмечают родство с «Искусством фуги» Баха. П.И. Чайковский в Фуге из Шести пьес ор. 21 ориентировался на баховскую лексику, даже на интонационно-тематическое сходство с темой из g-moll'ной прелюдией Баха из I тома «ХТК».

В XX веке существует такая модель интертекста, которая предполагает не просто отсылку к чужому тексту, будь то цитата, аллюзия, или почерпнутая идея, а наращивание целого культурного слоя вокруг определенного художественного объекта.

Это происходит, когда композитор обращается даже не к первоисточнику, а к его модификациям, к иным его воплощениям. Например, вариационные циклы Э. Денисова на темы Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта Шуберта отсылают не только к первоисточнику, но и к композитору, уже работавшему с ним. Например, в вариациях на хорал Баха существует отсылка на скрипичный концерт Берга, в котором эта тема использовалась, а в вариациях на тему Генделя содержится отсылка к стилю Брамса, также обратившегося к знаменитой теме. Это проявление интеркультуры. Прелюдия C-dur Баха также объединила вокруг себя ряд авторов и их интерпретации баховского оригинала. Это сочинения А. Онеггера, Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Рябова.

В творчестве Э. Денисова (как и А. Шнитке) есть линия выхода к интертексту, отсылающему не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям. Так происходит открытие композитором новых измерений существования чужого материала, образует интеркультурные связи.

В этом отношении особый интерес представляет фортепианный цикл В. Рябова «Эскизы храма в параллельном мире», который целиком строится на адресации к Баху. Это постлюдии к прелюдиям и фугам Баха (всего их шесть). Можно исполнять отдельно. Бах выступает как художественная идея, концепт.

Композиторы, обращавшиеся к Баху (через монограмму, цитату, аллюзию), воплощают идею баховского «присутствия» в мире, его «вечной жизни» в творчестве.

Интертекстуальный мир многомерен и пронизан бесчисленными связями между текстами, что и создает новые смыслы в их использовании.

В завершение следует подчеркнуть, что внимание к «чужому слову», к интертекстуальным свойствам музыкального материала — того, что стало главным способом организации произведений искусства модернизма и постмодернизма, определило важнейшие достижения музыкальной семиотики.

Наконец, благодаря семиотике музыковедение стало больше взаимодействовать с другими сферами познания, в то же время и само стало открытым для других сфер, изучающих действие *единых начал* в разных областях искусства и науки.

Таким образом, если в начале своего пути музыкальная семиология черпала идеи в основном из трудов Ф. де Соссюра, то, пройдя ряд этапов своего развития, она ушла от прямых аналогий структурной лингвистикой, литературоведением и, несмотря на общую терминологию, нашла собственные семиологические объекты.

На практике все исследователи давно уже стали семиотиками — об этом говорят методы анализа музыки и проблематика исследований, изменившаяся в сравнении с музыковедением полувековой давности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z. М., 2001. 384 с.
2. Волкова И.С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1986. 183 с.
3. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М., 1979. 303 с.
4. Орлов Г.А. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Сов. Композитор, 1973. С. 434–479.
5. Орлов Г.А. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Сов. композитор, 1992. 408 с.
6. Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. 230 с.
7. Сов. музыка, 1979. №3. с. 24–29; 1979. №12. с. 32–34; 1980. №9. с. 48–50; 1980. №10. С. 99–109.
8. Холопова В.Н. Икон. Индекс. Символ / В. Н. Холопова // Музыкальная Академия. 1997. №4. С. 159–162.
9. Чердниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989. 221 с.
10. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С–П, symposium, 2002. 285 с.
11. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. 464 с.
12. Benveniste E. Semiologie de la langue // Semiotica. 1969. I: 1–12, 127–135.
13. Cooke D. The Language of Music. London, 1959. 304 p.
14. Coker W. Music and meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics. NY: The Free Press, 1972. 256 p.
15. Dahlhaus C. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft // Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, pp. 25–48.
16. Dufrenne M. L'Art est-il langage? // Esthetique et philosophic. Paris, 1967. 349 p.
17. Meyer L. Emotion and meaning in music. Chicago: The University of Chicago Press, 1957. 307 p.
18. Nattiez Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, New Jersey, 1990. 272 p.
19. Shaeffer P. Traite des objets musicaux. Paris. P. 377 p.

REFERENCES

1. Bart R. S/Z [S/Z]. M.[Moscow], 2001. 384 s.
2. Volkova I.S. Ponyatie invarianta v koncepcii muzykal'nogo yazyka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The concept of an invariant in the concept of musical language: dis. ... cand. art history: 17.00.02]. L. [Leningrad], 1986. 183 p.
3. Nalimov V.V. Veroyatnostnaya model' yazyka [Probabilistic language model]. M.: Nauka [Moscow: Science], 1979. 303 p.
4. Orlov G.A. Semantika muzyki // Problemy muzykal'noj nauki. Vyp. 2 [Semantics of music // Problems of musical science. Issue 2]. M.: Sov. Kompozitor [Moscow: Sov. Composer], 1973. P. 434–479.
5. Orlov G.A. Drevo muzyki [Music tree]. Vashington – Sankt-Peterburg: Sov. Kompozitor [Washington – St. Petersburg: Sov. Composer], 1992. 408 p.
6. Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Vyp. 3 [Musical art and science. Issue 3]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1978. 230 p.
7. Sov. Muzyka [Sov. music]. 1979. №3. s. 24–29; 1979. №12. s. 32–34; 1980. №9. s. 48–50; 1980. №10. s. 99–109 [1979. №3. p. 24–29; 1979. №12. p. 32–34; 1980. №9. p. 48–50; 1980. №10. p. 99–109].
8. Holopova V.N. Ikon. Indeks. Simvol / V. N. Holopova // Muzykal'naya Akademiya [Icon. Index. Symbol / V.N. Kholopova // Academy of Music]. 1997. №4. S. 159–162 [1997. №4. P. 159–162].

9. *Cherednichenko T.V.* Tendencii sovremennoj zapadnoj muzykal'noj ehstetiki [Trends of modern western musical aesthetics]. M [Moscow], 1989. 221 p.
10. *Ehko U.* Shest' progulok v literaturnyh lesh [Six walks in literary forests]. S-P.: Symposium [Sankt-Peterburg: Symposium], 2002. 285 p.
11. *Yakobson R.* Raboty po poehtike [Works on poetics]. M. [Moscow], 1987. 464 p.
12. *Benveniste E.* Semiologie de la langue // Semiotica [Semiologie language // Semiotica]. 1969. I: 1–12, 127–135.
13. *Cooke D.* The Language of Music. London, 1959. 304 p.
14. *Coker W.* Music and meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics. NY: The Free Press, 1972. 256 p.
15. *Dahlhaus C.* Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft // Systematische Musikwissenschaft [Musicology and systematic musicology // Systematic musicology]. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion [Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion], pp. 25–48.
16. *Dufrenne M.* L'Art est-il langage? // Esthetique et philosophic [Is Art a language? // Aesthetic and philosophic]. Paris, 1967. 349 p.
17. *Meyer L.* Emotion and meaning in music. Chicago: The University of Chicago Press, 1957. 307 p.
18. *Nattiez Jean-Jacques.* Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, New Jersey, 1990.
19. *Shaeffer P.* Traite des objets musicaux [Deals with musical objects]. Paris. P. 377 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В личной беседе с автором статьи В.В. Налимов сообщил, что сомневался в месте расположения музыкального языка, относя его к наиболее сложным языковым системам.

² В своей книге «Music and Discourse» [18] Ж. Наттье приводит классификацию, применяемую разными учеными, но, как и он, разделяющими семиологию на две части. Например, Брайт и Гюзетти используют термины «эндосемантика» и «экзосемантика», Стокману принадлежит пара понятий: «семантический» и «экзосемантический».

³ Цит. по: Чередниченко Т. В. [9, 69].

⁴ Там же. С. 38.

⁵ Nattiez Jean-Jacques. Op. cit. P. 112.

⁶ Цит. по: Чередниченко Т. В. [9, 80].

⁷ Цит. по: Якобсон Р. [11, 532].

