



Прочная связь звука и знака складывалась в музыке на протяжении веков. Специфика ее заключается в графической форме фиксации звука. <...> Письменная — а значит, воспринимаемая зрительно — форма ввела новый показатель — графический символ звучания, создав тем самым предпосылки для кинестезии в восприятии звучания. Так начала складываться двусторонняя связь: нотный текст вызывает музыкальные представления, звучащая музыка стимулирует появление зрительных “образов”.

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ

«Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект»

УДК 781.24

И. М. Приходько

## «МУЗЫКА ДЛЯ ГЛАЗ»: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

**Аннотация.** Нотный текст музыкального произведения воплощает стремление к дифференцированности, свойственное мышлению в целом. В частности, наличие нотного текста предполагает различие между слушателем музыки и квалифицированным читателем нотных знаков. Реформа Гвидо Аретинского сделала таким читателем музыканта-исполнителя, а в эпоху *Ars nova* в нотном тексте появились элементы, нацеленные в первую очередь или даже исключительно на зрительное восприятие. Возникла особая область «музыки для глаз», изучение которой может способствовать осмыслению явлений, свойственных современной музыке: на месте представлений о беспрецедентном новаторстве возникают исторические параллели и аналогии.

*Ключевые слова:* дифференциация, музыка для глаз, нотный текст.

Несколько лет назад автору настоящей статьи выпала честь написать рецензию<sup>1</sup> на книгу Н. А. Герасимовой-Персидской «Музыка. Время. Про-

<sup>1</sup> Приходько И. Нина Герасимова-Персидская «Музыка. Время. Пространство»:

странство». Тогда на полях статьи «О становлении музыкального произведения: от “рес факта” к “опусу”» была сделана пометка, призывавшая еще раз обдумать следующий тезис: «<...> направленность от нерасчлененности и недифференцированности к дискретности и структурности отражает более общие процессы развития человеческого мышления»<sup>2</sup>.

Цитируемая статья рассматривает проявления дискретности в музыкальном формообразовании и нотной записи. Эволюция последней обуславливает необходимость отличать то, что можно услышать в звучании музыки, от того, что нельзя услышать, но можно увидеть в нотном тексте. О необходимости такой дифференциации Нина Александровна напоминает постоянно. В этой связи обратим внимание на такие аспекты оформления нотного текста, которые позволяют осветить одну важную, но не всегда достаточно хорошо осознаваемую функцию музыканта-исполнителя — функцию квалифицированного читателя.

Начнем с того, что реформа Гвидо Аретинского весьма существенно изменила восприятие общепринятых в XI веке нотных знаков (невм). Изменения буквально бросались в глаза благодаря появлению четырех линейек и выделению двух из них особыми цветами: для клавиша<sup>3</sup> *F* предназначался красный, а для клавиша *C* — желтый. Однако и после появления специальных символов-ключей, заменивших выделение цветом, нотная запись далеко не сразу стала монохромной: например, в относящейся к XIII веку известной флорентийской рукописи «Большой книги органумов»<sup>4</sup> черные нотные знаки нанесены на красные линейки, а заботливо выполненные буквицы и узоры на полях заставляют предположить, что богатство цветовой гаммы обусловлено не только заботой об удобстве считывания нотных знаков.

Аретинская нотация положила конец устной передаче церковных на-

---

рецензия. *Opera musicologica: науч. журнал Санкт-Петербургской консерватории*. 2012. № 3[13]. С. 80–92.

<sup>2</sup> Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К., 2012. С. 298.

<sup>3</sup> Абсолютной высоты в тогдашнем двадцатиступенном «теоретическом» звукоряде — гамуте.

<sup>4</sup> Magnus Liber Organi [I-F1 MS Pluteus 29.1]. URL: [http://imslp.org/wiki/Magnus\\_Liber\\_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Magnus_Liber_(Various)).

певов от учителя к ученикам. Теперь учителя передавали ученикам совершенно новый навык чтения нот с листа, то есть нотную грамоту. Благодаря этому средневековый певчий, и без того обученный хотя бы основам латыни, становился вдвойне грамотным человеком: в дополнение к латинскому алфавиту он выучивал совершенно особую «нотную азбуку», позволявшую озвучивать нотную запись примерно так же, как чтец озвучивает написанное в книге.

Сложилась любопытная ситуация. С одной стороны, средневековая Европа унаследовала античные представления об исполнении музыки как о занятии не слишком почтенном. Музыканта-исполнителя даже сравнивали с животным, которое выполняет определенные действия, не понимая их смысла. Смысл мог открываться только *musicus*'у, знакомому с числовыми основаниями звучания. В начале «Стихотворных правил»<sup>5</sup> Гвидо напомнил об этом обидном для исполнителей противопоставлении.

С другой стороны, именно нотация Гвидо дает певчему серьезное преимущество не только перед обычным неграмотным человеком, но и перед ученым *musicus*'ом: устанавливая соответствия между буквами-клависами гамута и слогами-воксами гвидоновых гексахордов, певчий также налаживает недоступную для студента университета связь между изображением и звучанием, то есть получает возможность читать вслух, а не только интуитивно толковать «книгу» музыки. Понятно, насколько повышается социальный статус человека, обладающего столь редкостным умением. Великолепное оформление средневековых нотных сборников, украшенных изысканными миниатюрами и причудливыми буквицами, свидетельствует об уважении к тем, кто будет этими сборниками пользоваться.

Эпоха *Ars nova* отмечена радикальными изменениями в технике поли-

<sup>5</sup> На всякий случай напомним начальную строфу:

<i>Musicorum et cantorum magna est distantia: Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.</i>	Между певцом и музыкантом огромное расстояние: Те говорят, эти знают, как складывается музыка. Итак, кто делает, чего не понимает, называется животным.
---	--

фонического письма и, соответственно, оформления нотного текста. В связи с этими изменениями и появляется «музыка для глаз».

Как известно, в изоритмическом мотете нижний голос или нижняя пара голосов излагается значительно более крупными длительностями, чем верхние. Так было и в немногочисленных трех- и четырехголосных органумах школы Нотр-Дам, записанных в виде партитур. Когда же подобный способ изложения стали использовать постоянно во множестве сочинений, оказалось, что запись партий по отдельности выгоднее партитурной: она занимает меньше места и позволяет экономить дорогой пергамент. Одновременно происходит радикальное изменение в восприятии одноголосного напева, положенного в основу сочинения — во всяком случае, для тех певчих, которые «держат» тенор и контратенор. Перед их глазами напев находится в практически неизменном и легко узнаваемом виде, тогда как исполняемую ими последовательность медленно чередующихся протянутых нот на слух опознать невозможно, а текст невозможно распознать из-за столь же медленного чередования слогов. В музыкальном произведении, таким образом, появляются элементы, которые нельзя услышать, но можно увидеть и затем осознать с помощью зрения, а не слуха. Можно сказать, что в парижских и аквитанских органумах эпохи *Ars antiqua* напев, составлявший конструктивную основу произведения, исчез из области активного внимания слушателей, а в изоритмических мотетах эпохи *Ars nova* он возвратился, но уже в поле зрения исполнителя.

*Ars subtilior* еще отчетливее обозначил границу между слушателем музыки и ее «читателем», хотя, возможно, работа последнего усложнилась чрезмерно: слушателю безразлично, что нотная запись любовной песни Бода Кордье «*Belle, Bonne, Sage*» (хрестоматийный пример) имеет форму сердечка, его же круговой канон «*Tout par compas suy composés*» записан в форме круга, а нотному тексту виреле Жакоба де Сенлеша «*La Harpede Melodie*» приданы очертания арфы. Для исполнителя же данное обстоятельство чрезвычайно важно: оно, во-первых, предполагает определенную сообразительность, которая нужна, чтобы найти ключ к расшифровке нотного текста, во-вторых, требует немалых усилий для такой расшифровки и, в-третьих, сулит в случае успеха особое удовольствие, сравнимое с тем, какое испытываешь при разгадывании искусно составленного кроссворда.

Тенденция превращать чтение нот в не всегда приятный и всегда нелегкий труд получила определенное развитие в жанре канона-загадки. Рискнем предположить, что удовольствие, которое получает музыкант, расшифровывая такие каноны, значительно превосходит удовольствие, которое можно получить от их слушания. Надо, впрочем, отметить, что подобные графические загадки могли быть и весьма остроумными шутками, доставляющими удовольствие более полное и более музыкальное, если можно так выразиться.

Начало эпохи *Ars perfecta* предоставило еще один яркий пример того, как конструктивная основа произведения открывается взгляду исполнителя. Мотет Гийома Дюфаи «*Nuper rosarum flores*» часто называют первым произведением строгого стиля. Этот мотет наследует только один элемент изоритмической техники — колор, то есть неизменную звуковысотную последовательность. Она основана на напеве «*Terribilis est locus iste*». Оба тенора должны четыре раза пропеть ее «по слогам» — в очень медленном темпе, как положено исполнять кантус фирмус. В нотной записи при этом меняется только мензура, то есть фактически лишь скорость, с которой надо пропевать те же самые ноты. Слышимое обновление музыкального материала, таким образом, видится как варьирование на неизменной основе. Аналогичным образом можно рассматривать нотный текст любой мессы или мотета строгого стиля на кантус фирмус.

Еще одним элементом интеллектуальной игры с тем, что нельзя услышать, но можно прочесть в нотах, стали в строгом письме «спрятанные темы» (*soggetti cavati*) из произведений Жоскена де Пре и его современников. Подобные темы всегда «прятали» таким образом, чтобы их легко могли обнаружить те, кому это по каким-то причинам было нужно: например, герцог Эрколе д'Эсте был поставлен в известность о том, какой кантус положен в основу посвященных ему пяти месс «*Hercules dux Ferrariae*» (самые известные были написаны Жоскеном и Чиприано де Роре).

Наконец, переход к «белой» нотации дал композиторам возможность использовать белые и черные нотные головки для отражения семантических элементов словесного текста: например, белые ноты использовались, когда в тексте появлялось слово «свет», а черные — «тьма», «смерть», «печаль». Здесь «читаемая» музыка очень близко подходит к границам той обширной и достаточно хорошо изученной области отношений между

музыкой и словом, которая называется музыкальной звукописью (звукоизобразительностью)<sup>6</sup>.

Обратим внимание на то, что в отечественном музыкознании звукопись уже осознана в качестве специфической группы приемов музыкального изложения, так или иначе связанных со внемузыкальными — преимущественно вербальными — источниками, тогда как описываемая здесь «музыка для глаз» в качестве самостоятельного предмета исследования не рассматривалась. Показательно, что к началу 2017 г. в украинской и русской версиях Википедии отсутствовали соответствующие статьи. Справедливости ради надо заметить, что такие статьи были обнаружены нами только в двух версиях Википедии — английской<sup>7</sup> и немецкой<sup>8</sup>. Собственно, «музыка для глаз» — это перевод используемых в них терминов «*Eye Music*» и «*Augenmusik*». Им, за неимением устоявшихся терминов, мы и пользуемся в качестве рабочего определения.

В статье из англоязычной Википедии обильно цитируется другая статья, написанная британским музыковедом и клавесинистом Терстоном Дартом (*Thurston Dart*) для словаря Гроува. Приводится, в частности, его высказывание, которое отчасти объясняет трудности, возникающие перед исследователем данной области:

A clear definition of eye music is elusive, for the border between eye music, word painting, and representations of melody and form depends on the relationships of composer, performer, and listener<sup>9</sup>.

Четкое определение музыки для глаз труднодостижимо, поскольку граница между музыкой для глаз, музыкальной звукописью и представлением мелодии и формы зависит от взаимоотношений композитора, исполнителя и слушателя.

<sup>6</sup> В немецко- и англоязычном музыкознании достаточно четко различают два явления: отражение в строении мелодической линии особенностей вербального текста, который эта мелодия озвучивает (*Wortmalerei*, *word-painting*), и звукоподражание — подражание внемузыкальным звукам с помощью голоса или музыкального инструмента (*Tonmalerei*, *tone-painting*). Представляется полезным и в отечественной музыковедческой терминологии фиксировать различие между звукоизобразительностью и «словоизобразительностью».

<sup>7</sup> *Eye Music*. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eye\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music).

Действительно, в общем виде такие границы провести бывает очень сложно, однако в эпоху барокко можно найти ряд произведений, в которых граница между «музыкой для глаз» и звукоподражанием обозначена очень ясно. Более того, эта граница может играть главную формообразующую — или, точнее, циклообразующую — роль.

Обратимся к так называемой «Гулливер-сюите» Г. Ф. Телемана<sup>10</sup>. В истории создания этой сюиты есть два важных момента.

«Путешествия Гулливера» Д. Свифта вышли в свет в 1726 году, а уже на следующий год появился французский перевод аббата Дефонтена. Судя по всему, Телеман, внимательно следивший за всевозможными новостями культурной жизни, прочитал этот быстро ставший популярным в континентальной Европе перевод вскоре после публикации. «Гулливер-сюита» была закончена в 1729 году и стала комплектом музыкальных иллюстраций к весьма модной и злободневной книге.

Появление таких музыкальных иллюстраций было обусловлено, помимо живости ума и любознательности, в высшей степени присущих характеру Телемана, еще и тем, что в 1728–1729 годах он — впервые в истории музыки! — предпринял издание нотного журнала «Der getreue Music-Meister», то есть «Преданный музыкант» (или «Знаток музыки»). Журнал, содержащий только нотные тексты, был адресован ценителям музыки, способным их читать и оценивать. «Гулливер-сюита» была включена в 24-й, предпоследний из выпусков (Lectiōnen) журнала. Что же предлагалось вниманию читателя?

«Intrada-Suite» — таково оригинальное название произведения — D-dur TWV 40:108 написана для двух скрипок без цифрованного баса. Последнее специально оговорено автором, поскольку сознательное ограничение исполнительских средств требует от композитора особой изобретательности в их использовании. Читатель должен быть уведомлен об этом заранее,

---

<sup>8</sup> Augenmusik. Aus Wikipedia, die freie Enzyklopädie. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Augenmusik>.

<sup>9</sup> Eye Music. From Wikipedia, the free encyclopedia.

<sup>10</sup> Telemann, Georg Philipp. Intrada-Suite for 2 Violins 'Gulliver's Travels', TWV 40:108. URL: [http://imslp.org/wiki/Intrada-Suite\\_for\\_2\\_Violins\\_'Gulliver's\\_Travels',\\_TWV\\_40:108\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Intrada-Suite_for_2_Violins_'Gulliver's_Travels',_TWV_40:108_(Telemann,_Georg_Philipp)).

чтобы его внимание нацелилось на поиск в нотном тексте чего-то необычного. Впрочем, первая из пяти частей, Intrada, особенной оригинальностью изложения не отличается: к ее самым ярким эффектам можно отнести, пожалуй, только начальный, несколько комичный унисон, который словно бы тщится подражать мощному и торжественному звучанию большой струнной группы. Своего рода «местный колорит» вносит в начальную тирату<sup>11</sup> использование «лидийского» *gis* (в некоторых изданиях и, соответственно, исполнениях диез, к сожалению, пропущен). Самое любопытное, как и в романе, начинается дальше.

Вторая часть — «Lilliputsche Chaconne» («Чакона лилипутов») в размере... 3/32. Лилипуты у Свифта в двенадцать раз меньше обычных людей — рост самых высоких из них едва ли достигает пятнадцати сантиметров, и для лилипутских танцев должен быть выбран соответствующий размер. При этом в нотной записи систематически используются 128-е (сто двадцать восьмые!) длительности — самые мелкие из возможных в тогдашней и современной нотации. Может показаться, что такая нотация производит исключительно визуальный эффект, однако она оказывает влияние и на исполнение: легковесные длительности делают неторопливый и торжественный танец, каким чакона стала в XVIII веке, значительно больше похожим на подвижную жигу. Комических элементов, воспринимаемых на слух, здесь значительно больше, чем в предыдущей части: к ним относятся и «чирикающие» пунктирные ритмы в начале, и топчущиеся на одном месте имитации в приму, и, наконец, масштаб пьесы в целом — один-единственный двадцатитактовый период даже без обязательного для танцевальных жанров повторения.

Третья часть, «Brobdingnagische Gigue» («Бробдинггеская жига»), которую танцуют примерно двадцатиметровые обитатели Страны Великанов, написана, как нетрудно догадаться, в еще одном «экстремальном» размере — 24/1. Использование целых нот и бревисов порождает эффект, противоположный тому, что был использован в предыдущей части — крупные длительности по-

---

<sup>11</sup> Тирата — одна из самых распространенных музыкально-риторических фигур эпохи барокко. Представляет собой стремительный гаммообразный пассаж, часто символизирующий выстрел. В данном случае естественно представить себе пушечный выстрел, сопровождающий отплытие судна.

буждают слышать и играть в замедленном темпе, утяжеляют движение мелодических линий. Теперь уже жига превращается в подобие чаконны, хотя, в отличие от предыдущего танца, сохраняет ряд привычных жанровых признаков — например, двухчастную структуру с повторением разделов, модуляцию в тональность доминанты в конце первого и отклонение в субдоминанту во втором разделе. Жители Бробдингнега у Свифта наделены множеством положительных качеств, а лучшие из них отличаются утонченным умом. Некоторой изысканностью отличается и изложение тематического материала в великанской жиге Телемана: в первом разделе используется имитация в приму, а во втором — в верхнюю кварту.

Любопытно, что представления композитора о том, как должны двигаться лилипуты и великаны, совпадают с представлениями кинематографистов и мультипликаторов XX века. В «Новом Гулливере» А. Л. Птушко лилипуты не только двигаются суетливо, но и разговаривают «ускоренными» голосами взрослых. Незабываемое впечатление оставляет и текст песни «Моя лилипуточка», и искаженный ускорением тембр голоса. В сериале Ч. Старриджа «Путешествия Гулливера» присутствуют великаны, чьи движения неторопливы и величественны. Контраст между пластикой лилипутов и великанов выглядит на экране примерно так же, как во второй и третьей частях «Гулливер-сюиты».

Хотя использование интересующих нас графических эффектов в основном ограничено в сюите чаконной и жигой, представляется необходимым двигаться дальше, поскольку при анализе двух заключительных частей формируется контекст, который позволяет более глубоко осмыслить специфику использования «музыки для глаз» и более аккуратно отграничить ее от звукописи.

Необходимо еще раз обратить внимание на то, что вторая и третья части образуют контрастную пару. Аналогичную контрастную пару, но уже на совершенно другом основании, образуют две последние части сюиты — «*Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern*» («Задумчивость лапутян и их будильщики») и «*Loure der gesitteten Houhnhnms / Furie der unartigen Yahooos*» («Лур благовоспитанных гуингнмов / Фурия невоспитанных еху»). В этих частях литературная программа воплощается прежде всего в звучании, а графическое оформление, по-прежнему весьма выразительное, вытекает из решения звукоизобразительных задач.

Мысли благородных лапутян, произвольно перескакивающие с одного

предмета на другой, изображены в четвертой части сопоставлением двух ритмо-фактурных формул — «прихрамывающих» пунктиров (лапутяне у Свифта не смотрят себе под ноги и поэтому постоянно спотыкаются) и «порхающих» подобно этим мыслям тридцать вторых (лапутяне все время витают в облаках). К каждому лапутянину приставлен специальный слуга-будильщик, который должен, чтобы вернуть хозяина в реальный мир, время от времени постукивать его по голове бычьим пузырем, наполненным горошинами. В пьесе Телемана слуги делают это непосредственно перед кадансами: в четвертом и десятом тактах (в обоих разделах это третьи такты от конца) появляются «стучащие» репетиции. Они образуют хорошо слышимый, хотя, возможно, менее хорошо заметный в нотах контраст.

Если в четвертой части сюиты контраст реализуется в последовательной смене звучаний, то в заключительной части постоянно контрастируют две одновременно звучащие линии: спокойный и благородный лур в исполнении гуингнмов звучит на фоне безумной пляски еху, состоящей из широких скачков и стремительных гаммообразных пассажей. Композитор пишет над нотными строчками соответствующие словесные пояснения — они и составляют название пьесы, в которой одинаково хорошо воспринимается и звуковой контраст между образами, и визуальные различия в нотном тексте.

Поскольку лур представляет собой замедленную и «облагороженную» жигу, между контрастными парами частей возникает своего рода параллелизм: напомним, что своеобразное замедление — или, по крайней мере, метрическое утяжеление — жиги Телеман уже использовал в третьей части сюиты, также подчеркивая благородство литературных персонажей.

Заключительная часть включена в контрастную пару, демонстрирующую два разных способа использования звукоизобразительных эффектов — чередование и совмещение. Она использует и визуальный эффект: читатель видит, как на верхней строчке плавно выступают гуингнмы, а на нижней беснуются еху. Суммирование звукоизобразительности и визуального эффекта вполне логично для завершения цикла.

Если эпоха барокко активно использовала возможности «музыки для глаз», то в следующую, классико-романтическую эпоху к ее ресурсам почти не обращались. Едва ли не уникальным примером обратного можно считать «Юмореску» op. 20 Р. Шумана. В начале второго раздела («*Hastig*») этой фортепианной пьесы между двумя обычными строчками нотного текста

появляется третья с надписью «Innere Stimme» («внутренний голос»). Выписанная здесь крупными длительностями и похожая на кантус фирмус линия собирает ноты, которых так или иначе касаются партии обеих рук, в связное мелодическое целое, которое доступно, впрочем, лишь глазу и внутреннему слуху исполнителя.

В XX веке интерес к «музыке для глаз» возвращается, приобретая иногда причудливые формы. В рамках традиционной аретинской нотации композиторы могут воспроизводить средствами нотной графики контуры архитектурных сооружений или придавать нотонам причудливые конфигурации, как в эпоху *Ars subtilior*. Нетрадиционные способы нотной записи также обращаются к слуху исполнителя через зрение. Представляется, что обзор истории «музыки для глаз» дает возможность более осознанно подходить к анализу современной нотной графики, обнаруживая аналогии там, где прежде виделось беспрецедентное новаторство. Осознание же особой функции квалифицированного читателя стимулирует важное для исполнителя внимательное отношение к нотному тексту.

#### Литература

1. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. К., 2012. 408 с.
2. Приходько И. Нина Герасимова-Персидская «Музыка. Время. Пространство»: рецензия. *Opera musicologica: науч. журнал Санкт-Петербургской консерватории*. 2012. №3 [13]. С. 80–92.
3. Augenmusik. *Aus Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Augenmusik> (Last accessed: 05.03.2017).
4. Eye Music. *From Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eye\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music) (Last accessed: 05.03.2017).
5. Magnus Liber Organi [I-F1 MS Pluteus 29.1]. URL: [http://imslp.org/wiki/Magnus\\_Liber\\_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Magnus_Liber_(Various)) (Last accessed: 05.03.2017).
6. Telemann, Georg Philipp. Intrada-Suite for 2 Violins 'Gulliver's Travels', TWV 40:108. URL: [http://imslp.org/wiki/Intrada-Suite\\_for\\_2\\_Violins\\_'Gulliver's\\_Travels',\\_TWV\\_40:108\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Intrada-Suite_for_2_Violins_'Gulliver's_Travels',_TWV_40:108_(Telemann,_Georg_Philipp)) (Last accessed: 05.03.2017).

#### References

1. Gerasymova-Persydska N. Muzyka. Vremya. Prostranstvo [Music. Time. Space]. Kyiv, 2012. 408 s.

2. Prykhodko I. Nina Gerasymova-Persydska «Музыка. Время. Пространство»: рецензия [Nina Gerasymova-Persydska “Music. Time. Space”: Review]. *Opera Musicologica: Scientific Journal of St. Petersburg Conservatory*. 2012. № 3 [13]. S. 80–92.

3. Augenmusik. *Aus Wikipedia, die freie Enzyklopädie*. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Augenmusik> (Last accessed: 05.03.2017).

4. Eye Music. *From Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Eye\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music) (Last accessed: 05.03.2017).

5. Magnus Liber Organi [I-F1 MS Pluteus 29.1]. URL: [http://imslp.org/wiki/Magnus\\_Liber\\_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Magnus_Liber_(Various)) (Last accessed: 05.03.2017).

6. Telemann, Georg Philipp. Intrada-Suite for 2 Violins 'Gulliver's Travels', TWV 40:108. URL: [http://imslp.org/wiki/Intrada-Suite\\_for\\_2\\_Violins\\_'Gulliver's\\_Travels',\\_TWV\\_40:108\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Intrada-Suite_for_2_Violins_'Gulliver's_Travels',_TWV_40:108_(Telemann,_Georg_Philipp)) (Last accessed: 05.03.2017).

#### Приходько Ігор Михайлович

##### «Музыка для очей»: історичний нарис

Нотний текст музичного твору втілює прагнення до диференціювання, властиве мисленню в цілому. Зокрема, наявність нотного тексту передбачає відмінність між слухачем музики і кваліфікованим читачем нотних знаків. Реформа Гвідо Аретинського зробила таким читачем музиканта-виконавця, а в епоху *Ars nova* в нотному тексті з'явилися елементи, націлені в першу чергу або навіть виключно на зорове сприйняття. Виникла особлива «музыка для очей», вивчення якої може сприяти осмисленню явищ, властивих сучасній музиці: на місці уявлень про безпрецедентне новаторство виникають історичні паралелі та аналогії.

Ключові слова: диференціація, музыка для очей, нотний текст.

#### Igor Prykhodko

##### “Eye music”: A Historical Study

Graphic text in music embodies an urge to differentiate, inherent to human thinking. In particular, the presence of a music text suggests a distinction between a music listener and a qualified music notation reader. Guido d'Arezzo, by his reform, made a music performer such a reader, and in the *Ars nova* era elements, aimed primarily or even exclusively on visual perception, appeared in musical text. A special area of eye music arose, the study of which can contribute to the comprehension of the modern music notation phenomena: historical parallels and analogies replace the notions of unprecedented innovation.

Keywords: differentiation, eye music, music notation.