НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

П’ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА ІРИНА СТАНІСЛАВІВНА

УДК 781.24 /[008/7.045] (477) “200” (0.064)

МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ В СЕМІОЗИСІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.
_____

Науковий консультант: **Копиця Маріанна Давидівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України XX століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019.

У дисертаційному дослідженні *обґрунтовано* концепцію музичного мовлення як складної семіотичної системи, що має граматичний (синтактика), когнітивний (семантика) та дискурсивний (прагматика) рівні, внутрішню парадигматику (відносини між елементами музичного тексту), різні параметри взаємозв’язку (часові, просторові) та форми (згорнута (внутрішня) – розгорнута (зовнішня)).

Досліджено ґенезу поняття «музичне мовлення», що мислиться як елемент системи «мова – текст» та є репрезентантом смислових інтенцій композитора. Наголошено на тому, що саме на рівні музичного мовлення актуалізуються як глибинні інтонаційні структури, де відображено психосемантику конкретної музичної культури, так і особистісний вимір експресивно-афективної сигніфікації митця. Це своєрідне відбиття музично-мовної свідомості композитора у контексті певного історико-культурного часу, де органічно співіснують соціокультурні універсалії з індивідуально забарвленими смислами художньої практики, що виходять на рівень знаково-символічного узагальнення. У такому розумінні музичне мовлення композитора з його особистісним світом набуває детальних, відчутно зримих абрисів, де знаходять своє втілення музичні знаки-образи як вираз цілої системи організації звукової матерії. При цьому відбувається процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (знак-образ), де співіснують домінантні й додаткові смислові рівні. Інкрустовані у різні контексти та жанрово-стильові умови у вигляді знаково-символічних структур, набуваючи найрізноманітніших форм (від фактурного малюнка, метроритмічної формули, мотивного звороту до регістрової барви тощо), вони формують музичний континуум художньої культури загалом. З таких позицій музично-мовленнєва діяльність композитора мислиться як різновид дискурсивної практики та водночас як текстовий простір.

У дисертаційному дослідженні музичне мовлення аналізується з позицій семіотичного підходу, що набуває значення аналітичного інструментарію, у контексті якого музичний знак розглядається не як онтологічна даність, а як операціональне поняття. Це є методологічно виправданим, оскільки включає музичне мовлення у більш широку систему мистецьких явищ, що дозволяє його розглядати як соціокультурне утворення.

Семантику музичного мовлення розглянуто на реляційному (об’єктивному) та предикаційному (особистісно-суб’єктивному) рівнях. На реляційному рівні музично-мовна свідомість композитора звертається до глибинних інтонаційних шарів як стійких інтонаційних комплексів, тоді як

на рівні предикаційному – до знаково-символічного шару як віддзеркалення соціокультурного та особистісно-індивідуального рівнів музичної культури.

Музичне мовлення розглянуто в контексті *семіозису як процесу смислоутворення*, де проблеми змісту, значення та смислу постають як його ключові чинники. Зазначено, що у контексті семіозису відбувається процес символізації знаковості, тобто перехід від онтологічної функції знака до символічної, та відкривається можливість репрезентації у знаково-символічній формі смислових і ціннісних характеристик художньої культури. У зв'язку з цим порушено проблематику музичного семіозису як унікального актуалізованого континууму з виробництва смислів.

Порушено проблематику порівняння двох типів художнього мовлення – музичного і вербального, виявлено споріднені і відмінні риси між ними. Зокрема, споріднені риси виявлено на рівні синтактики (артикуляційна дискретність, масштабність побудов тощо), семантики (інтонаційність, тембральні, темпові та ритмічні характеристики, інваріантність (варіативність) елементів мовних систем тощо) та прагматики (функціональність), тоді як відмінні – на рівні походження, сприйняття, графічного відтворення, структурно-композиційному і текстовому (вербальний – музичний; зоровий – слуховий; дискретний – недискретний), що мають різні способи структурування. Наголошено на тому, що, попри суттєві різниці, обидва типи художнього мовлення є вторинними моделюючими системами, зіставлення між якими можливе на рівні семіотичної системи художніх текстів.

Проаналізовано різні засоби організації розвитку художнього матеріалу, зокрема: принцип наскрізної дії; принцип контрастності; принцип варіаційності тощо. Зазначено, що процес вербалізації музики, так само як і використання у вербальному тексті засобів музичної виразності, обумовлений спільними законами побудови форми художніх текстів, процесуальністю, схожістю відображення об'єктів зображення тощо.

Виявлено механізм взаємодії між двома типами художнього мовлення на рівні віддзеркалення мовленнєвих інтонаційних модусів. Зазначено, що смисловий вимір музичного мовлення має глибокий підтекст, де поєднуються як вербальні, так і невербальні коди, які нашаровуються на семантеми, утворюючи культурний тезаурус різних смислів. Проаналізовано семантику різних інтонем, що своїм корінням сягають вербального мовлення, та виявлено модуси їх значень у музичних текстах.

Здійснено аналіз окремих творів українських композиторів зазначеного періоду з позицій семіотичного підходу. Критерій відбору музичних творів зорієнтований на їх дискурсивний вимір, у контексті якого найбільш органічно «звучить» міжкультурний полілог, перекидаючи місток між епохами, торкаючись найбільш складних у духовному розумінні питань. З таких позицій увагу закцентовано на творах, які можна віднести до неостильових течій, що виникли у надзвичайно складний соціокультурний період розвитку музичного мистецтва України з його артикуляцією значущих цінностей та сприяли оновленню музичних традицій, глибокому

переосмисленню семантичних шарів жанрових моделей на філософському рівні, закцентувавши ідею самоцінності й унікальності художньої культури загалом. Модус аналізу було спрямовано на виявлення знакових структур як своєрідних маркерів смислових рівнів, які здатні набувати значення семантичного зерна, що дозволило осягнути глибинні структури музичних текстів не з позицій їх унікальності, а як складного знаково-символічного простору на дотекстовому (рівень архетипів, символів, концептів, до яких апелює композитор), текстовому (рівень музичної граматики та міжтекстових взаємодій (цитації, алюзії, ремінісценції тощо)) та позатекстовому (рівень екстрамузичних засобів виразності) рівнях смислоутворення. У контекст аналітичного виміру ввійшли твори композиторів: М. Скорика (концертна мініатюра для скрипки соло «Каприс» (1980); І. Карабиця (Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» (1971), Симфонія № 1 «П'ять пісень про Україну» (1974), концертна мініатюра «Музика» (1974), опера-ораторія «Київські фрески» (1983)); В. Сильвестрова («Postludien» (1981/82)); В. Польової (Псалом «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51) (2000)); В. Птушкіна (концертна п'єса «Згадуючи Великого Вівальді» (2013); сюїти: «Гуллівер» (1998), «Міщанин-шляхтич» (1999), «Театральний калейдоскоп» (2000); цикл п'єс «Дитячий альбом» (2000)) та інші.

У дисертації *набуло подальшого розвитку* дослідження музичного знака як базової одиниці музичного семіозису. Зазначено, що музичний знак як змістовно-смислова сутність є цілісним утворенням із закріпленим значенням, який має цілий спектр субстанціальних характеристик та здатний бути носієм значення. У зв'язку з цим порушено питання значущої одиниці музичної семіотики, що може бути як недискретною, так і неелементарною. Зокрема, таким ємким за ступенем абстракції, що містить у собі великий об'єм інформації, є знак-образ, який вступає у своєрідний полілог як із минулим, так і сучасними тенденціями розвитку художньої культури, у результаті чого формується особливий, притаманний тільки конкретному історико-культурному часу музичний континуум. При цьому план вираження знака-образу може бути представлений конкретними звукоформами, тоді як план змісту характеризується індивідуально-конкретною семантикою, суб'єктивною модальністю та обумовлений соціокультурними функціями. З таких позицій інтонація, мотив і музичний текст загалом як виразники смислового рівня можуть набувати знакових функцій, що дозволяє осягнути їх ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес означення. При цьому об'єктом семіотичного аналізу стає як окремий звук, так і музичний текст, що характеризується поліструктурністю, об'ємністю та множинністю рівнів свого існування, а семантика музичного знака стає зрозумілою не в контексті його співвіднесеності з референтом, а завдяки конвенціям музичних стилів.

Розвинено положення про музичний текст як семіотичну систему, що здатна передавати художню інформацію звукочасової властивості, в якому семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер. Закцентовано увагу на тому, що музичний текст може бути складовою як мовного, так і мовленнєвого рівня, тому є результатом і

водночас процесом музичного мовлення, заснованого на особливому типі музичної номінації.

Досліджено різні аспекти категорії «музичний дискурс» у контексті міждисциплінарного наукового поля, що мислиться як поліфонічна форма функціонування музичних текстів. *Доповнено* положення про музичний дискурс як механізм текстопородження. Наголошено на тому, що музичний дискурс як соціально спрямований комунікативний континуум формує особливий світ «музичних висловлювань», які не тільки звучать (авторські презентації, виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання, критика, рецензії тощо), але й створюють різні форми полілогу (цитації, текстові алюзії, парафрази, ремінісценції тощо), завдяки чому стають «зерном» для появи нових музичних текстів. З таких позицій музичний дискурс є процесом семіотизації художнього простору, в якому музичний текст набуває форм над-особистісної музично-мовленнєвої складової художньої практики композитора.

Ключові слова: музичне мовлення, музичний семіозис, музичний знак, музичний текст, музичний дискурс, смислові рівні, художня культура.

SUMMARY

Piatnytska-Pozdnyakova I. S. **Music speech in semiosis of arts of Ukraine XX century.** Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Arts in Specialty 26.00.01 – «Theory and History of Culture» (Arts). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2019.

The dissertation substantiates the concept of the musical speech as a complex semiotic space which has its own grammatical (syntactic), cognitive (semantics) and discursive (pragmatics) levels, internal paradigmatics (relations between elements within the musical text), various parameters of interconnection (temporal, spatial), forms (folded (internal) – open (external)), in the context of which symbols are implemented which, in acquiring additional meanings, form the musical continuum of culture in general.

The genesis of the concept of the «musical speech» which in the context of the dissertation is deemed as an element of the system «language – text» and is a representative of the semantic intentions of the composer, is investigated. Emphasized, that, at the level of musical speech, deep intonational structures are actualized which reflects the psychosemantic of a specific musical culture, as well as the personal dimension of the expressive-affective synthesis of the artist. It is a peculiar reflection of the musically-language consciousness of the composer in the context of a certain historical and cultural time, where the socio-cultural universals co-exist organically with individually colored meanings of artistic practice which reach the level of sign-symbolic generalization. In this context, the musical speech of the composer acquires detailed, notably visible contours where the musical signs-images are embodied as an expression of the whole system of organization of sound matter. At the same time, there is a process of transformation of the usual

(sign-symbolic) into the individual (sign-image) where dominant and additional semantic dimensions coexist. Being incorporated in different contexts and genre style conditions in the form of sign-symbolic structures, acquiring a variety of forms (from the textured drawing, the metro-rhythmic formula, the return of the motive to the register coloring, etc.); they form the semantic dimension of the musical culture. From such positions, the musical-speech activity of the composer is regarded as a kind of discursive practice and at the same time as a text space.

In the dissertation, the musical speech is analyzed from the point of view of the semiotic approach, which acquires the value of analytical toolkit, in the context of which the musical sign is not seen as an ontological given, but as an operational concept. This is methodologically justified because it includes musical speech in a wider system of artistic phenomena, which allows it to be regarded as a socio-cultural entity. The semantics of the musical speech is considered on the relational (objective) and predicative (subjective) levels. At the relational level, the musically-language consciousness of the composer refers to deep intonation layers as stable intonational complexes, while at the predicative level – to the sign-symbolic layer as a reflection of the individual-individual and socio-cultural levels of musical culture.

Musical speech is considered in the context of semiosis as a process of sense formation where the problems of content, signification, and meaning appear as its key factors. Noted, that in the context of semiosis the process of symbolization of the sign takes place which is a transition from the ontological function of the sign to the symbolic. Also, the opportunity for presentation of sense and value characteristics of culture in a sign-symbolic form opens. In this regard, the problem of musical semiosis as a unique actualized continuum of sense formation is explored.

The question of comparison of two types of artistic speech – musical and verbalis raised, and related and distinctive features between them are revealed. In particular, common features are found at the syntactic level (articulation discreteness, a scale of constructions, functionality), the semantic level (intonation; timbre, tempo, and rhythmic characteristics, sound pitch, invariability (variability) of language systems' elements) and pragmatic (functionality). Whereas distinctive features are found at the level of origin, perception, graphical reconstruction, structural-compositional and text (verbal – дmusical; visual – auditory; discrete – non-discrete) levels that have various ways of structuring. Despite significant differences between the two types of artistic speech, they are secondary modeling systems the comparison between which is possible at the level of the semiotic system of artistic texts.

Different means of organizing the development of artistic material characteristic of musical works are analyzed, in particular: the principle of cross-cutting action; the principle of contrast; the principle of variation, etc. It is noted that the process of verbalization of music, as well as the use of the means of musical expression in a verbal text, is conditioned by the common laws of the construction of the form of texts, process, the similarity of the displaying image objects.

The mechanism of interaction between two types of artistic speech at the level of reflection of speech intonational modes is revealed. Noted that the semantic dimension of musical speech has a deep implication which combines verbal and nonverbal codes, which are superimposed on semantemes, forming a cultural thesaurus of different meanings. The semantics of different intonemes is analyzed, and the modes of their meanings in different musical texts are revealed.

The analyzes of Ukrainian composers' works of the noted period is conducted from the point of view of the semiotic approach. Their musical works can be attributed to neo-stylistic tendencies in which the intercultural dialogue «sounds» the most organically, crossing the bridge between the epochs, touching on the most difficult questions in a spiritual sense, reflecting the mentality of the musical culture in general. Such works are analyzed: M. Skoryk (concert miniature for the solo violin «Caprice» (1980); I. Karabits (Concert for chorus, soloists and symphony orchestra «The Garden of Divine Poems» (1971), Symphony No. 1 «Five Songs about Ukraine» (1974), concert miniature «Music» (1974), opera-oratorio «Kyiv Frescos» (1983)); V. Silvestrov («Postludien» (1981/82)); V. Poleva (Psalm «Pomilu my, God» (P. 50 (51) (2000)); V. Ptushkin (concert play «Remembering the Great Vivaldi» (2013); Suites: «The Bourgeois Gentleman» (1999), «Theatrical Kaleidoscope» (2000), «Gulliver» (1998); the cycle of plays «The Children's Album» (2000)) and other. The modus of analysis was aimed at revealing semantically meaningful structures of musical speech of composers as peculiar sense markers which can acquire meaning. It allowed to understand the deep structures of musical texts not from the standpoint of their uniqueness, but as a complex sign-symbolic space and possible to distinguish the semantically meaningful elements of musical speech which have manifestation at all levels of sense formation: the pretext (the level of archetypes, symbols, concepts to which the composer appeals), the text (the level of musical grammar and intertextual interactions (citation, allusions, reminiscences, etc.) and post-text (level of extra-musical means of expressiveness). The sign level of musical texts is analyzed in which micro- (the level of basic signs) and macro-levels (level of complex structures) are distinguished, which allowed to consider the musical-speech activity of the composer as a kind of discursive practice and, at the same time, as a text space.

In the dissertation, the research of the musical sign as the basic unit of the musical semiosis has been further developed. Noted that the musical sign as a content-semantic essence is an integral entity with a fixed value having a whole range of substantive characteristics and capable of being a bearer of meaning. The question of a significant unit of musical semiotics has been raised which nowadays is not only an open but also a debatable area. It is noted that such significant unit can be both non-discrete and non-elemental. In particular, the sign-image is abstractly capacious, and it enters a peculiar dialogue with both the past and modern trends in the development of musical culture, resulting in a special, inherent only to a specific historical and cultural time musical continuum. At the same time, the plan of expression of the sign-image can be represented by specific sound forms, whereas the content plan is characterized by individually specific

semantics, subjective modality, and is conditioned by sociocultural functions. In this sense, intonation, motive, and musical text as indicators of semantic level can acquire symbolic functions, which allows to comprehend their value dimensions, analyze the dynamic process of identification. From such positions, a separate sound, as well as a musical text as a whole, characterized by multistructural volume, and plurality of levels of its existence, become the object of semiotic analysis. At the same time, the semantics of a musical sign becomes comprehensible not in the context of its correlation with the referent, but thanks to conventions of musical styles.

The concept of the musical text as a semiotic system capable of transmitting artistic information of a temporal property, in which the semantic density of a musical image reflects its sign character, is developed. The emphasis is placed on the fact that the musical text can be an integral part of both the language and speech level, and therefore is the result and, at the same time, the process of the musical speech of the composer, based on a special type of musical nomination.

Different aspects of the category musical discourse in the context of the interdisciplinary scientific field, which is conceived as a polyphonic form of the functioning of musical texts, are considered. The concept of musical discourse as a mechanism of text formation is supplemented. Emphasized, that musical discourse as a socially oriented communicative continuum forms a special world of «musical expressions» that not only sound (author's presentations, interpretations, analytical readings, critics, reviews, etc.), but also create different forms of a polylogue (citations, text allusions, paraphrases, reminiscences, etc.), thus becoming the basis for the emergence of new musical texts. From such positions, musical discourse is a process of semiotization of artistic space, in which the musical text acquires the forms of a supra-personal musical-speech component of the composer's work.

Key words: musical speech, musical semiozis, musical sign, musical text, musical discourse, semantic structure, art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина XX – початок XXI ст.): монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 416 с. Бібліогр. : 384–414.

Рецензія: Станіславська К. І. До питання музичної семіотики (П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина XX – початок XXI ст.): монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 416 с. Бібліогр. : 384–414) // Міжнародний Вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 260–261.

Статті в наукових фахових виданнях та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

2. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 39. С. 31–44.
3. П’ятницька-Позднякова І. С. Категорія «музичне мовлення» в контексті диз’юнкції «вербальне – музичне» // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 41. С. 19–42.
4. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний семіозис як інтерпретаційний простір смислоутворення // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. С. 58–63.
5. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне та вербальне мовлення: від ретроспекції до сучасного дискурсу // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 198–203.
6. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності // Науковий вісник Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського. : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2015. Вип. 42. С. 22–35.
7. П’ятницька-Позднякова І. С. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. статей / Харківський університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 144–151.
8. П’ятницька-Позднякова І. С. Семіотичне розуміння категорії «знак» у контексті ранньосередньовічного дискурсу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 4. С. 98–105.

9. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне та вербальне мовлення: діалектика зв’язку // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. Вип. 1 (34). С. 26–34.
10. П’ятницька-Позднякова І. С. Взаємодія музичного та вербального типів мовлення: рівні аналізу // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. Вип. 2 (35). С. 69–77.
11. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти інтонаційно-семантичного аналізу музичного тексту // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 2. С. 93–98.
12. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 30. С. 43–52.
13. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семіотичного аналізу музичного тексту // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. Вип. 42. С. 129–144.
14. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти інтертекстуального аналізу музичного твору // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 31. С. 45–57.
15. П’ятницька-Позднякова І. С. Аналіз структурних елементів музичного мовлення Івана Карабиця (на прикладі Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» // Українське мистецтвознавство: зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 17. С. 73–82.
16. П’ятницька-Позднякова І. С. Смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» // Студії мистецтвознавчі: зб. наук. праць. Київ, 2019. Вип. 19. С. 26–37.
17. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний текст як вид дискурсивної практики композитора // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 37. С. 26–34.
18. П’ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика в контексті лінгвістичних теорій XX ст. // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2019. Вип. 39. С. 3–13
19. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініцій // Міжнародний вісник «Культурологія. Філологія. Музикознавство». Київ: Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 166–174.

Статті в наукових іноземних виданнях

20. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в контексті мовно-семіотичних теорій сучасності // Aktualne naukowe badania. Od teorii do praktyki. Zbior raportow naukowych. Bialystok (PL), 2014. P. 40–45.
21. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний семіозис як процес смислоутворення // Priorytetowe obszary nauki. Zbior artykulow naukowych. Zakopane (PL), 2015. P. 46–53.
22. П’ятницька-Позднякова І. С. Дефініції знака в семіотичній ретроспекції // Współczesne tendencje w nauce i edukacji. Zbior artykulow naukowych. Krakow (PL), 2016. P. 80–85.
23. П’ятницька-Позднякова І. С. Musical sign in the context of yhe semiotic theories of foreign scientists // Nowoczesne badania postawowe i stosowane. Zbior artykulow naukowych. Sopot (PL), 2016. P. 21–24.
24. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: межі інтерпретації // Naukowe Wyszukaj. Zbior artykulow naukowych Sopot (PL), 2015. P. 58–63.
25. П’ятницька-Позднякова І. С. The analysis of the musical text from the standpoint of semiotic approach // East European Conference. Zbior artykulow naukowych. Poznan (PL), 2016. P. 30–34.
26. П’ятницька-Позднякова І. С. Дефініції музичного знака в семіотичній ретроспекції // Scientific letters of academic society of Michal Baludansky. Košice, Slovakia, 2016. Vol. 4. P. 46–50.
27. П’ятницька-Позднякова І. С. Звукова природа вербального мовлення: рівні аналізу // Teoretyczne i praktyczne aspekty rozwoju współczesnej nauki. Zbior artykulow naukowych. Czestochowa (PL), 2016. P. 20–26.
28. П’ятницька-Позднякова І. С. Some aspects of the intonation-semantic analysis of musical text // Herald pedagogiki. Nauka i praktyka (Warszawa, 21–24.11.2016). P. 15–17.
29. П’ятницька-Позднякова І. С. Musical symbol definitions in semiotic retrospection // Modern scientific researches and developments: theoretical value and practical results (Bratislava, Slovak Republic, 15–18 March, 2016). P. 108–109.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

30. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення: семіотичний дискурс // Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні: зб. тез доповідей Всеукр. наук.-практ. конф. (Миколаїв, 26 березня 2015 р.) / [редкол. : Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв: МФ КНУКіМ, 2015. Ч. 1. С. 89–90.
31. П’ятницька-Позднякова І. С. Інтертекстуальні «маркери» як елементи смислоутворення в музичному тексті // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: мат-ли ІІІ Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 9–10 березня 2017 р.) / за ред. : Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Мелітополь: Люкс, 2017. С. 269–274.

32. П’ятницька-Позднякова І. С. Виявлення спорідненості між двома типами художнього мовлення на рівні форми // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.) / за ред. : Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Ніжин: Вид. Лисенко М. М., 2018. С. 56–62.
33. П’ятницька-Позднякова І. С. Фольклорні інваріанти як «маркери» музичної концептосфери М. Лисенка // Матеріали Міжнар. конф. до 175-річчя з дня народження М. Лисенка (Київ, 5–6 квітня 2018 р.). / за ред. : Р. Скорульська, О. Гураль, ред. І. Чиркова. Київ, 2018. С. 91–98.
34. П’ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика в контексті праць видатних діячів музичної культури України XIX ст. // Матеріали Міжнар. конф. до 175-річчя з дня народження М. Лисенка (Київ, 5–6 квітня 2018 р.) / за ред. : Р. Скорульська, О. Гураль, ред. І. Чиркова. Київ, 2018. С. 39–54.
35. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення // Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur): зб. мат-лів Міжнародного наукового симпозіуму (Київ, 9–12 квітня 2018 р.). Київ: ІК НАМ України, 2018. С. 92.
36. П’ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика у ретроспекції // Матеріали наукового збірника «Музикознавча думка Дніпропетровщини». Дніпро: Грані, 2018. Вип. 2. С. 90–115.

З М І С Т

ВСТУП 15

РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНЕ ТА ВЕРБАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ РІЗНИХ ДОСЛІДНИЦЬКИХ ПАРАДИГМ

1.1 Музично-мовленнєва проблематика у міждисциплінарному вимірі
1.1.1 Музичне мовлення: від аналітичних рефлексій до наукових дефініцій 29
1.1.2 Музичне мовлення в контексті праць теоретичного музикознавства 51
1.1.3 Музично-мовленнєва проблематика в контексті лінгвістичних теорій XIX–XX ст. 90

1.2. Музичне і вербальне мовлення: діалектика зв'язку
1.2.1 Музичне і вербальне як два типи художнього мовлення 112
1.2.2 Взаємодія між двома типами художнього мовлення на рівні форми 124
1.2.3 Взаємозв'язок музичного і вербального мовлення на рівні внутрішньої структури художніх текстів 134
Висновки до першого розділу 141

РОЗДІЛ 2 СЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ

2.1 Музичний семіозис як процес смислоутворення
2.1.1 Генеза розвитку теоретичних концепцій семіозису 145
2.1.2 Музичний семіозис: виміри та смислові рівні 165
2.1.3 Музичне мовлення як семіотичний простір смислоутворення 186

2.2 Концептуальні позиції знакових теорій у семіотичній ретроспекції
2.2.1 Семіотичні теорії знака: історико-типологічний аспект аналізу 200
2.2.2 Поняття «знак» у ретроспекції: від аналітичних студій до наукових дефініцій 234
2.2.3 Поняття «музичний знак» у вітчизняній та зарубіжній теоретичній думці 249
2.2.4 Поняття «музичний знак» у контексті семіотичного дискурсу 281
Висновки до другого розділу 291

РОЗДІЛ 3 МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ СЕМІОЗИСУ ЯК ПРОЦЕСУ СМИСЛОУТВОРЕННЯ

3.1 Аналітичний підхід до музичного мовлення в аспекті смислоутворення 295
3.2 Аналіз смислових рівнів музичних текстів неостильових течій
3.2.1 Виявлення смислових рівнів музичних текстів неофольклорного спрямування 299
3.2.2 Аналіз смислового простору музичних текстів необароко і неокласицизму 321

3.3 Виявлення смислових структур музичного мовлення в контексті тенденцій жанрового оновлення 358
3.4 Аналіз смислових рівнів музичних текстів сакральних жанрів 369
Висновки до третього розділу 384

ВИСНОВКИ 390
ЛІТЕРАТУРА 395
ДОДАТКИ
Додаток А. Список публікацій за темою дисертації 440
Додаток Б. Відомості про апробацію результатів дослідження 444

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Віддзеркалення мисленнєвих процесів у контексті художніх практик композиторів знаходить свій прояв на рівні *музичного мовлення*, що актуалізує як глибинні інтонаційні структури, де відображено психосемантику конкретної музичної культури, так і особистісний вимір експресивно-афективної сигніфікації митця. Це своєрідне відбиття музично-мовної свідомості композитора у контексті певного історико-культурного часу, де органічно співіснують соціокультурні універсалії з індивідуально забарвленими смислами художньої практики, що виходять на рівень знаково-символічного узагальнення. У такому розумінні музичне мовлення композитора з його особистісним світом набуває детальних, відчутно зримих абрисів. При цьому відбувається процес трансформації узуального в особистісно-індивідуальне, де співіснують домінантні й додаткові смислові рівні. Інкрустовані у різні контексти та жанрово-стильові умови у вигляді знаково-символічних структур, набуваючи найрізноманітніших форм (від фактурного малюнка, метроритмічної формули, мотивного звороту до регістрової барви тощо), вони формують музичний континуум художньої культури загалом. З таких позицій *музичне мовлення* мислиться як *складна семіотична система,* що дозволяє виокремити в ній граматичний (синтактика), когнітивний (семантика) та дискурсивний (прагматика) рівні, внутрішню парадигматику (відносини між елементами всередині музичного тексту), різні параметри взаємозв'язку (часові, просторові) та форми (згорнута (внутрішня) – розгорнута (зовнішня)).

У контексті дисертаційного дослідження музичне мовлення мислиться як елемент системи «мова – текст» та аналізується з позицій семіотичного підходу, що набуває значення аналітичного інструментарію, у контексті якого музичний знак розглядається не як онтологічна даність, а як операціональне поняття. Це є методологічно виправданим, оскільки включає музичне

мовлення у більш широку систему мистецьких явищ і дозволяє розглядати його як соціокультурне утворення.

Семантику музичного мовлення розглянуто на реляційному (об'єктивному) та предикаційному (особистісно-суб'єктивному) рівнях. На реляційному рівні музично-мовна свідомість композитора звертається до глибинних інтонаційних шарів як стійких інтонаційних комплексів, тоді як на рівні предикаційному – до знаково-символічного шару як віддзеркалення особистісно-індивідуального та соціокультурного рівнів музичної культури. З таких позицій музичне мовлення композитора мислимо як різновид дискурсивної практики та водночас як текстовий простір.

Музичне мовлення розглянуто в контексті *семіозису як процесу смислоутворення*, де проблеми змісту, значення та смислу постають як його ключові чинники. У контексті семіозису відбувається процес символізації знаковості, тобто перехід від онтологічної функції знака до символічної, завдяки чому відкривається можливість репрезентації у знаково-символічній формі смислових інтенцій композитора. Це дозволило розглянути музичний семіозис як унікальний актуалізований континуум з виробництва смислів.

У зв'язку з цим порушено питання значущої одиниці музичної семіотики, що може бути як недискретною, так і неелементарною. Зокрема, таким ємким за ступенем абстракції, що містить великий об'єм інформації, є знак-образ, який вступає у своєрідний діалог як з минулим, так і сучасними тенденціями розвитку художньої культури, у результаті чого формується особливий, притаманний тільки конкретному історико-культурному часу музичний континуум. При цьому план вираження знака-образу може бути представлений конкретними звукоформами, тоді як план змісту характеризується індивідуально-конкретною семантикою, суб'єктивною модальністю та обумовлений соціокультурними функціями. З таких позицій інтонація, мотив і музичний текст у цілому як виразники смислового рівня можуть набувати знакових функцій, що дозволяє осягнути їх ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес означення. Об'єктом семіотичного

аналізу стає як окремий звук, так і музичний текст загалом, що характеризується поліструктурністю, об'ємністю та множинністю рівнів свого існування. Семантика музичного знака стає зрозумілою не в контексті його співвіднесеності з референтом, а завдяки конвенціям музичних стилів.

Зазначеним зумовлено **актуальність** пропонованого дослідження, в контексті якого такі поняття, як «музичне мовлення», «музичний семіозис», «музичний знак», набули рівня методологічного апарату теоретичного музикознавства.

Об'єктом дисертаційного дослідження є семіозис як процес смислоутворення в українській художній культурі.

Предмет дослідження – музичне мовлення в контексті семіозису як актуалізованого континууму з виробництва смислів.

У сучасному теоретичному музикознавстві дефініційний простір поняття «музичне мовлення» є полемічним та методологічно невизначеним, тому **метою дослідження** є обґрунтування концепції музичного мовлення як складної семіотичної системи та розкриття її коститутивних музично-мовних ознак. Вектор дисертаційного дослідження побудований відповідно до поставлених **завдань**, серед яких:

- обґрунтувати концепцію музичного мовлення як складної семіотичної системи, побудувавши її на методологічних засадах семіотики та принципах дискурсивного полілогу;
- дослідити ґенезу поняття «музичне мовлення» у контексті різних дослідницьких парадигм;
- проаналізувати філософські, мистецтвознавчі та культурологічні рефлексії поняття «музичний семіозис», виокремити його смислові рівні;
- розкрити різні аналітичні підходи до музичного мовлення в контексті процесів смислоутворення;
- виявити зв'язки між двома типами художнього мовлення – музичним і вербальним – на рівні форми та внутрішньої структури художніх текстів;

- проаналізувати змістовне навантаження поняття «музичний знак» у контексті семіотичного дискурсу;
- проаналізувати смислове навантаження поняття «музичний текст», виявити механізм його функціонування в контексті музичного дискурсу;
- дослідити різні аспекти категорії «дискурс» у контексті міждисциплінарного наукового поля та уточнити дефініцію поняття «музичний дискурс».

Методологію дисертаційного дослідження складають: принципи семіотики, зокрема: принцип багаторівневого семіозису (С. Аверинцев, Т. Адорно, Е. Кассірер, М. Мамардашвілі, Ч. Морріс, Ч. Пірс, Б. Успенський, Р. Якобсон та ін.); принцип глибинної семіотики (блж. Аврелій Августин, М. Бахтін, Л. Виготський, А. Лурія, О. Потебня, П. Флоренський); а також лінгво-семіотичний (Е. Бенвеніст, В. Бичков, Ф. де Соссюр, Ю. Степанов та ін.), філософсько-естетичний (Г.-Г. Гадамер, У. Еко, Е. Кассірер, О. Лосєв, Ю. Лотман, Ч. Морріс, Ч. Пірс та ін.) та музикознавчий (К. Агаву, М. Бонфельд, Е. Ганслік, Б. Гаспаров, Й. Їранек, О. Капічіна, Д. Кук, Ж.-Р. Монеллі, Ж. Натьєз, І. Пясковський, І. Стогній, Е. Тарасті, С. Шип та ін.) підходи до розуміння музики як семіотичної системи.

Аналітичні підходи до інтерпретації смислових рівнів музичних текстів базуються на методологічних засадах сучасного музикознавства, що знайшли своє втілення у різних теоріях і концепціях, зокрема: теорії музичного семіозису (О. Капічіна); теорії музичної інтерпретації (В. Москаленко); концепції музичного тексту (М. Арановський); концепції діалогічності культури (М. Бахтін, Ю. Лотман, Б. Успенський); принципі інтерпретації та декодування світу значень, закладених у знакових системах, що дозволяє здійснити реконструкцію музичного континууму, виявляючи приховані смисли (М. Бонфельд, В. Медушевський, Є. Назайкінський, І. Пясковський, І. Стогній, В. Суханцева, С. Шип та ін.); теорії цінностей (М. Каган); теоріях «мови внутрішнього мовлення» та «мови художнього мислення» (М. Жинкін, Г. Шпет та ін.).

Теоретична база дослідження. Дисертаційне дослідження побудоване на міждисциплінарному інтегруванні різних методів сучасного теоретичного музикознавства та музичної семіотики, що дозволило застосувати як *загальнонаукові* (аналізу та синтезу для кореляції різних культурних текстів) так і *конкретно-наукові* **методи**, зокрема: порівняльно-історичний – з метою виявлення складних процесів, що відбуваються у багатошаровій структурі музичної культури; історико-теоретичний – з метою вивчення основних категоріальних понять дослідження; моделювання – з метою створення концептуальної моделі музичного мовлення як семіотичної системи; текстологічний – з метою порівняння музичних текстів і тих соціокультурних умов, у яких вони функціонують; типологічний – з метою виявлення основних характеристик двох типів художнього мовлення – музичного і вербального; семантичний – з метою виявлення семантично змістовних структур у музичних текстах; теоретичного узагальнення – для формулювання результатів дослідження та виявлення подальшого вектора в осмисленні заявленої проблематики.

Звернення до семіотичного підходу в контексті заявленої проблематики є методологічно виправданим, що дозволило розглянути музичне мовлення як складний семіотичний простір. З таких позицій здійснено аналіз наукових праць, що диференційовані за такими напрямами:

семіотичні дослідження в їх *філософсько-естетичному* (Т. Адорно [11; 12; 13], В. Асмус [33], М. Гайдеггер [405; 406], Л. Карсавін [132], Е. Кассірер [133], С. Кримський [162; 163; 164], Ю. Крістєва [165; 506; 507], С. Лангер [168; 508; 509; 510; 511; 512; 513], К. Леві-Стросс [178; 179], Д. Локк [189], А. Лосєв [190; 192], Д. Лихачов [188], М. Мамардашвілі [213], Ч. Морріс [240; 241; 520; 521; 522; 523; 524], Ч. Пірс [268; 269; 270; 527; 528], О. П'ятигорський [283; 284], К. Свасьян [344], Ф. де Соссюр [367], Ю. Степанов [371], А. Уайтхед [394; 395], Г. Фреге [402], Е. Фромм [403; 404], К. Юнг [462; 463] та ін.), *лінгво-семіотичному* (В. Алпатов [20; 21], Р. Барт [36; 37; 38; 39], М. Бахтін [40], Е. Бенвеніст [46; 47; 48],

С. Виготський [70], А. Гардінер [74], Г. Грайс [80], А. Гуревич [87], У. Еко [454; 455; 456; 457; 494], Л. Єльсмлев [103], В. Іванов [116; 118], А. Калита [125; 126; 127], Е. Косеріу [156], М. Кочерган [160], Ю. Лотман [195; 197; 198; 200], А. Лурія [204], Я. Мукаржовський [249; 250; 251], О. Потебня [275; 276; 277], Ц. Тодоров [390; 391], Б. Трнка [393], Л. Щерба [449], Р. Якобсон [465; 466; 467; 468; 469]), *мистецтвознавчому* (С. Аверинцев [9; 10], Ю. Борєв [58], Б. Раушенбах [328], Л. Успенський [397] та ін.) і суто *музикознавчому спрямуванні*, що представлені працями зарубіжних (К. Агаву [482; 483], П. Булез [61; 62], А. Вієру [543], Е. Ганслік [73; 499], Я. Їранек [502], Д. Кук [490], У. Кукер [489], М. Ланглебен [169], Д. Лідов [514; 515], Х. Л. Мартинез [516], Ж.-Р. Монеллі [517; 518; 519], Ж. Натьєз [525], С. Румпф [533], Н. Рюве [534], Д. Стефані [537], Е. Тарасті [539; 540], Р. Шафер [535], Р. Хаттен [500] та ін.), а також вітчизняних і російських вчених (М. Арановський [25; 28], Б. Асаф'єв [30; 31], О. Берегова [52], Л. Березовчук [53], М. Бонфельд [56; 57], А. Брилєва [60], Б. Гаспаров [76; 77], В. Гошовський [79], І. Земцовський [109; 110], К. Зенкін [111], О. Капічіна [128; 129; 130], Д. Кірнарська [134], О. Козаренко [144; 146], Ю. Кон [149; 150], В. Мартинов [218; 219; 220; 221; 222], В. Медушевський [227; 228; 229; 232; 233; 234], В. Москаленко [242; 243], Є. Назайкінський [252; 253; 254], І. Пясковський [280], О. Сохор [368; 369], І. Стогній [372], В. Суханцева [373; 374], Г. Тараєва [377; 378; 379; 380; 381; 382; 383], В. Холопова [416; 418; 419], Л. Шаймухаметова [440; 441], С. Шип [446], І. Юдкін-Ріпун [459] та ін.);

– ***музикознавчі дослідження***, в яких порушується проблематика семантики музичної мови, що набула свого втілення у широкому діапазоні праць М. Арановського [27; 29], Б. Асаф'єва [32], Н. Герасимової-Персидської [78; 101], С. Грици [82; 83; 84], О. Гуркової [88], І. Драч [100], О. Зінькевич [112; 113], Б. Іоффе [119], Я. Їранек [121], Л. Казанцевої [123], Л. Кияновської [135; 136; 137; 138; 139], О. Козаренка [143; 145], М. Копиці [152; 153; 154], О. Котляревської [157], Г. Ляшенко [206],

Л. Мазеля [207; 208; 209; 210; 211], О. Маркової [214; 215; 216; 217], Л. Мельник [235], Г. Орлова [261; 262; 263], І. Пясковського [281; 282], М. Райс [323; 324], С. Раппопорта [325; 326; 327], В. Реді [329; 330], О. Ручьєвської [336; 338], О. Самойленко [342; 343], І. Сікорської [350; 351], О. Соломонової [362; 363; 365; 366], Б. Сюти [375; 376], І. Таркової [384], А. Терещенко [387], І. Ханнанова [407; 408], В. Холопової [417; 420], Ю. Холопова [413; 414; 415], В. Ценової [97; 421], Ю. Чекана [425; 427], Т. Чередниченко [428; 429; 430], М. Черкашиної-Губаренко [433; 434], С. Шипа [447], В. Шульгіної [451; 452], І. Юдкіна-Ріпуна [460; 461], М. Ярко [478] та ін.;

- ***текстологічні дослідження***, що набули свого висвітлення в діапазоні праць від *філософії тексту* (С. Аверінцев [9; 10], М. Бахтін [41], Г.-Г. Гадамер [71; 72], А. Лосєв [193], Ю. Лотман [196; 199; 201], В. Іванов [117], В. Топоров [392], Р. Якобсон [470; 471; 472; 473; 474] та ін.) до специфіки *музичного тексту* (К. Акопян [15], М. Арановський [26], В. Москаленко [244], Є. Назайкінський [255], А. Реформатський [331; 332], С. Савенко [340], О. Сокол [361], О. Соломонова [364] та ін.);
- ***культурологічні дослідження,*** в яких розкривається багаторівнева структура соціокультурного простору (М. Бровко [59], Т. Гуменюк [85; 86], Р. Демчук [94; 95], М. Каган [122], Г. Кнабе [140], С. Кримський [161], Р. Лахман [177], Ю. Легенький [180], А. Скорик [355], М. Тимошенко [388], В. Шульгіна [450; 453], О. Яковлєв [475; 476; 477] та ін.);
- ***історико-теоретичні дослідження*** з української музичної культури і мистецтва в їхньому філософському, культурологічному та музикознавчому осмисленні, де розглянуто особливості національної культурної ідентичності (Т. Андрущенко [22], О. Берегова [49; 50; 51], А. Скорик [356; 357], С. Тишко [389], Н. Швець [444], В. Шульгіна [451; 452], Ю. Ясиновський [479] та ін.);
- ***аксіологічні дослідження*** знаковості, від філософських концепцій до семіотичних теорій, представлених достатньо широким діапазоном праць

(В. Бичков [64], Р. Демчук [92; 93], І. Іваньо [115], І. Ісіченко [120], Л. Карсавін [132], Д. Леонтьєв [183], І. Попов [273; 274], О. Сінкевич [353] та ін.).

Наукова новизна та теоретичне значення одержаних результатів полягає в тому, що у дисертації *вперше:*

- *обґрунтовано* концепцію музичного мовлення як складної семіотичної системи, що має граматичний (синтактика), когнітивний (семантика) та дискурсивний (прагматика) рівні, внутрішню парадигматику (відносини між елементами музичного тексту), різні параметри взаємозв'язку (часові, просторові), форми (згорнута (внутрішня) – розгорнута (зовнішня)), у контексті якої реалізуються знаково-символічні коди, що, набуваючи додаткових смислових рівнів, формують музичний континуум художньої культури загалом;
- *розкрито* смисловий вимір поняття «музичне мовлення», що мислиться як елемент системи «мова – текст» та є репрезентантом смислових і ціннісних інтенцій композитора;
- *здійснено* типологічний аналіз двох типів художнього мовлення – музичного і вербального, виявлено споріднені та відмінні характеристики між ними; наголошено на тому, що, попри суттєві різниці, вони є вторинними моделюючими системами, зіставлення між якими можливе на рівні мовлення як семіотичної системи художніх текстів;
- *виявлено* механізм взаємодії між двома типами художнього мовлення на рівні віддзеркалення мовленнєвих інтонаційних модусів та *проаналізовано* семантику різних інтонем, що своїм корінням сягають вербального мовлення, виявлено модуси їх значень у музичних текстах;
- *проаналізовано* різні засоби організації розвитку художнього матеріалу (принцип наскрізної дії; принцип контрастності; принцип варіаційності тощо) та доведено, що процес вербалізації музики, так само як і використання у вербальному тексті засобів музичної виразності,

обумовлений спільними законами побудови форми художніх текстів, процесуальністю, схожістю відображення об’єктів зображення тощо;

- *доведено,* що смисловий вимір музичного мовлення має глибокий підтекст, де поєднуються як вербальні, так і невербальні коди, які нашаровуються на семантеми, утворюючи культурний тезаурус різних смислів;
- *розглянуто* музичне мовлення композитора як різновид дискурсивної практики та водночас як текстовий простір;
- *здійснено* аналіз окремих творів українських композиторів зазначеного періоду з позицій семіотичного підходу, модус аналізу яких спрямовано на виявлення семантично змістовних структур як своєрідних смислових маркерів, що дозволило осягнути глибинні структури музичних текстів не з позицій їх унікальності, а як складного знаково-символічного простору, які мають прояв на всіх рівнях смислоутворення, а саме: дотекстового (рівень архетипів, символів, концептів, до яких апелює композитор), текстового (рівень музичної граматики та міжтекстових взаємодій (цитації, алюзії, ремінісценції тощо)) та позатекстового (рівень екстрамузичних засобів виразності);
- *проаналізовано* знаковий вимір музичних текстів, що є неоднорідним за своїм складом, у якому виокремлено мікро- (рівень елементарних знаків) та макро- (рівень складних структур) рівні;
- *уведено* до наукового обігу українського музикознавства новий музичний матеріал, представлений творами харківського композитора В. Птушкіна.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження музичного семіозису як процесу смислоутворення;
- дослідження музичного дискурсу в контексті міждисциплінарного наукового поля, що мислиться як поліфонічна форма функціонування музичних текстів;
- дослідження музичного знака як базової одиниці музичного семіозису.

Доповнено:

- положення про музичний дискурс як механізм текстопородження, що має власну специфіку та смислові рівні (інституціональний, контекстуальний, ментальний), у якому музичний текст набуває форм над-особистісної музично-мовленнєвої складової художньої практики композитора. Наголошено на тому, що музичний дискурс як соціально спрямований комунікативний континуум формує особливий світ «музичних висловлювань», які не тільки звучать (авторські презентації, виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання, критика, рецензії тощо), але й створюють різні форми полілогу (цитації, текстові алюзії, парафрази, ремінісценції тощо);
- положення про музичний знак як змістовно-смислову сутність, як цілісне утворення із закріпленим значенням, що має цілий спектр субстанціальних характеристик і здатний бути носієм значення.

Запропоновано:

- новий погляд на музичний текст як семіотичну систему, що здатна передавати художню інформацію звукочасової властивості, де семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер. Закцентовано увагу на тому, що музичний текст може бути складовою як мовного, так і мовленнєвого рівня, тому є результатом і водночас процесом музичного мовлення, заснованого на особливому типі музичної номінації;
- виокремити знак-образ як одиницю музичної семіотики, що здатний вступати у своєрідний полілог як з минулим, так і сучасними тенденціями розвитку художньої культури, у результаті чого формується особливий, притаманний тільки конкретному історико-культурному часу музичний континуум.

Евристична цінність дисертаційного дослідження визначається його семіотичним ракурсом, що виявляє методологічний потенціал теоретичного музикознавства та розкриває інтегральні процеси в художній культурі загалом.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Запропонована концепція музичного мовлення як семіотичної системи становить концептуальну базу для подальшої розробки заявленої проблематики та виявлення механізмів взаємодії різних знакових систем у контексті художньої культури. Концептуальні положення можуть бути взяті як базові у побудові різних спецкурсів з музикознавства, окремі теоретичні розробки можуть бути використані у викладанні дисциплін з теорії та історії художньої культури.

Матеріал дослідження складають музичні твори українських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. Критерій відбору музичних творів зорієнтований на їх дискурсивний вимір, у контексті якого найбільш органічно «звучить» міжкультурний полілог, перекидаючи місток між епохами, торкаючись найбільш складних у духовному розумінні питань. З таких позицій увагу закцентовано на творах, які можна віднести до неостильових течій, що виникли у надзвичайно складний соціокультурний період розвитку музичного мистецтва України з його артикуляцією значущих цінностей та сприяли оновленню музичних традицій, глибокому переосмисленню семантичних шарів жанрових моделей на філософському рівні, закцентувавши ідею самоцінності й унікальності художньої культури загалом. Модус аналізу було спрямовано на виявлення знакових структур як своєрідних маркерів смислових рівнів, які здатні набувати значення семантичного зерна, що дозволило осягнути глибинні структури музичних текстів не з позицій їх унікальності, а як складного знаково-символічного простору на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях смислоутворення. У контекст аналітичного виміру ввійшли твори композиторів: М. Скорика (концертна мініатюра для скрипки соло «Каприс» (1980); І. Карабиця (Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» (1971), Симфонія № 1 «П’ять пісень про Україну» (1974), концертна мініатюра «Музика» (1974), опера-ораторія «Київські фрески» (1983)); В. Сильвестрова («Postludien» (1981/82)); В. Польової

(Псалом «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51) (2000)); В. Птушкіна (концертна п'єса «Згадуючи Великого Вівальді» (2013), сюїти: «Гуллівер» (1998), «Міщанин-шляхтич» (1999), «Театральний калейдоскоп» (2000); цикл п'єс «Дитячий альбом» (2000)) та інші.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри історії української музики та музичної фольклористики і відповідає темі № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» перспективного плану Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2008–2014 рр. (протокол № 7 від 28 лютого 2014 р.)

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою. Усі опубліковані праці автора з теми докторської дисертації (монографія, статті, тези) написані без співавторів.

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Проблема «композитор – фольклор» у творчій діяльності М. В. Лисенка: етнокультурологічний аспект» за спеціальністю 17.00.01 «Теорія та історія культури» захищено 20 січня 1997 р. в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України; її матеріали в тексті докторської дисертації не використовувалися. Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Різні аспекти дослідження було викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема:

1. «Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови» (м. Щецин (Польща), 27–28 лютого 2013 р.);

2. «Теоретичні аспекти вивчення музичної мови у працях М. Г. Арановського» (м. Варшава (Польща), 28–30 червня 2013 р.);
3. «Музичне мовлення: семіотичний дискурс» (м. Миколаїв, 26 березня 2015 р.);
4. «Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді») (м. Харків, 4 вересня 2015 р.);
5. «Музичний знак: межі інтерпретації» (м. Сопот (Польща), 30–31 жовтня 2015 р.);
6. «Музичний семіозис як процес смислоутворення» (м. Закопане (Польща), 29–30 листопада 2015 р.);
7. «Дефініції знака в семіотичній ретроспекції» (м. Краків (Польща), 30–31 січня 2016 р.);
8. «Musical symbol definitions in semiotic retrospection» (м. Братислава (Словаччина), 15–18 березня 2016 р.);
9. «Звукова природа вербального мовлення: рівні аналізу» (м. Ченстохова (Польща), 29–30 червня 2016 р.);
10. «Musical sig in the context of the semiotic theories of foreign scientists» (м. Сопот (Польща), 30–31 липня 2016 р.);
11. «Some aspects of the intonation-semantic analysis of musical text» (м. Варшава (Польща), 21–24 листопада 2016 р.);
12. «The analysis of the musical text from the standpoint of semiotic approach» (м. Познань (Польща), 29–30 листопада 2016 р.);
13. «Інтертекстуальні «маркери» як елементи смислоутворення в музичному тексті» (м. Переяслав-Хмельницький, 9–10 березня 2017 р.);
14. «Фольклорні інваріанти як «маркери» музичної концептосфери М. Лисенка», «Музично-мовленнєва проблематика в контексті праць видатних діячів музичної культури України XIX ст.» (м. Київ, 5–6 квітня 2017 р.);
15. «Виявлення спорідненості між двома типами художнього мовлення на рівні форми» (м. Переяслав-Хмельницький, 9–10 квітня 2018 р.);

16. «Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення» (м. Київ, 9–12 квітня 2018 р.);
17. «Смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження викладено у 36 одноосібних публікаціях: зокрема, в одноосібній монографії, 18 публікаціях у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові, та публікаціях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних; 10 статтях у наукових іноземних виданнях; 7 статтях в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (544 позиції, 395–439 с.) та додатків (440–444 с.). Загальний обсяг дисертації – 444 сторінок, з яких основного тексту – 394 с.

РОЗДІЛ 1
МУЗИЧНЕ ТА ВЕРБАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ РІЗНИХ ДОСЛІДНИЦЬКИХ ПАРАДИГМ

1.1 Музично-мовленнєва проблематика у міждисциплінарному вимірі

1.1.1 Музичне мовлення: від аналітичних рефлексій до наукових дефініцій

Перші спроби осмислення музично-мовленнєвої проблематики сягають своїм корінням давньогрецьких трактатів, де «екмелес» (вербальне мовлення з тоновою невизначеністю) протиставлявся «мелосу» (озвученому слову, що має звуковисотну конкретність), теорія якого була сформульована у вченні Аристоксена «Гармоніка». Поняття «melos» як складова віршованого тексту вперше згадується у трактатах Аристотеля та Платона. Зокрема, у трактаті Платона «Держава» melos мислився як поняття родове, у контексті якого розрізнялися слово (логос), гармонія і ритм, що свідчить про синкрезис (mousike) сприйняття поезії і музики. Сенс таких платонівсько-аристотелівських понять, як «мелодія» та «гармонія», зберігався навіть тоді, коли вони втратили характеристики складових поезії.

У подальшому в трактаті Діонісія Галікарнаського «Про розташування слів» було висловлено думку, відповідно до якої поетика має власну «музику слів». Своє теоретичне осмислення цей термін отримав у піфагорійській традиції, де музика мислилася і як своєрідний архітектонічний принцип побудови гармонії всесвіту, і як універсальний принцип побудови видів мистецтв, і як своєрідна субстанція, що віддзеркалює внутрішній світ людини. Нові смислові виміри поняття «музика слів» отримало у романтичному світобаченні, де потрактовувалося як «мова почуттів», що характеризує мінливий внутрішній світ людини, та сприймалося як мінливий потік душевних станів, набувши значення «моделі» для побудови літературних жанрів. Така «орієнтація» вербального мовлення на музичні

«моделі» відіграла вирішальну роль у формуванні лірики, проте як принцип формоутворення у музиці з'явиться набагато пізніше.

Подальшого вектора свого осмислення проблематика набула у працях музичного теоретика Гвідо Аретинського (995 – 1050 рр.), який наголошував, що як у вербальному мовленні є фонеми, склади, стопи та вірші, так само у музиці є «фтонги», або звуки, які об'єднуються у склади, а склади у невми (частину мелодії), а ті, своєю чергою, утворюють фразу. Під впливом праць вченого його учень Іоанн Коттон (XI-XII ст.) наголошував на створенні мелодійного контуру до вже відомих поетичних текстів, закликаючи компонувати музику так, щоб вона «сприймалася та подобалася» [158].

Одним з аспектів мовленнєвої проблематики було усвідомлення зв'язку музичної мови з інтонацією вербального мовлення, що своїм корінням сягає XVII ст. Саме в цей час відбулася заміна багатоголосного контрапункту монодією, що спричинило не лише зміну фактурного складу мелодії, але й визначило подальший вектор розвитку всієї системи музичного мислення. Різні концепції походження музики зі «звучання планет» були переосмислені разом з функціональним значенням музичної мови. Це спричинило суттєві зміни у вокальному мистецтві Ренесансу, просякнутого експресією і пристрасним поглядом до внутрішнього світу особистості, що знайшло своє втілення у drama per musica, де мовленнєва інтонація набула значення домінуючого фактора. Інтонація живого мовлення, яка побутувала в етикеті XVII ст., була «перенесена» у жанр опери, де композитори прагнули відтворити її нюанси у динамічних і темпових позначеннях. Найгнучкішим виявився вокальний жанр, що був найтісніше пов'язаний із мовленнєвою практикою. Слово набуло домінуючого значення в музичному мистецтві та було спрямоване на передачу цілого спектру смислів, на вираження емоційного тонусу мовленнєвого інтонування, тоді як інтонація поглибила свій семантичний простір, утворивши цілий спектр інтонаційно-мовленнєвих модусів слова. Композитори почали звертатися до мовленнєвої експресії, досить тонко

відчуваючи її відтінки, які у вигляді найрізноманітніших музичних фігур набули значення символів.

З часом дослідження зв'язку між музикою і словом отримало нові ракурси та з метафоричного вийшло на змістовний рівень, а музика перестала бути зовнішнім фактором у процесі виконання поетичного слова, набувши статусу його внутрішньої якості. Такий процес інтеріоризації відіграв важливу роль у формуванні лірики як роду літератури, чому сприяла ідея неміметичного вираження на зразок музики. Зв'язок музики зі словом не тільки посилився, а й став своєрідною моделлю особливого типу творчості, заснованого на «вираженні без зображення».

Загалом, вивчення музики як мови вперше було заявлено у працях німецького теоретика Й. Кванца та історика І. Форкеля. У XVII ст., з його культом мелодичного співу, гармонічним синтаксисом та відчуттям диференціації стилів, виникли умови для вивчення музики як мови, разом із чим сформувалося уявлення про її мовленнєву природу. З часом поняття «музична мова» набуло свого осмислення у працях теоретиків XVI–XVII ст., де наголошувалося на її інтонаційно-мовленнєвій природі та виокремлювався органічний зв'язок з вербальним інтонуванням. Саме в цей час у теоретичному музикознавстві почали використовувати такі поняття, як «період», «фраза», «інтонація», а в наукових студіях щоразу порушувалися питання граматики музичної мови, зокрема: які структури в системі граматики музичної мови можуть бути віднесені до морфології, або які з цих структур розрізняють як «фонеми» (інтонеми); чи можна віднести до різновидів морфологічних структур фактуру та мелодію; чи можна порівнювати музичне речення з вербальним; що у музичній мові належить до синтаксису тощо. При цьому технологічним інструментарієм стає музична граматика, тоді як виявлення механізму утворення смислових рівнів музичного твору ще не набуло свого осмислення. Це можна пояснити тим, що аналітичний підхід зазвичай спрямований на універсальні граматичні конструкти, виявлення яких є основним завданням теоретичного музикознавства.

У подальшому теоретична думка XVII ст. звернулася до вербального слова, що виражало певний афект, почуття. У мелодії почали виділяти певні інтонаційні структури, які несли емоційний підтекст, що згодом знайшло прояв у теорії афектів. Музична мова, яка живилася афектами вербальної інтонації, набула значення своєрідного коду збереження музичної інформації про культурний час, а сам процес створення музики був зорієнтований на моделі вербального мовлення.

Про здатність музики бути не тільки засобом психологічного впливу, але й мистецтвом упорядкованої інтонації, у XVII ст. писав видатний український композитор і теоретик М. Дилецький. У теоретичному трактаті «Мусикійська граматика» дослідник уперше звертає увагу на звуковисотну природу музики, характеризуючи її як інтонаційне мистецтво: «Музика то єсть, которая албо вгору, албо вдол голосом модерует» [99]. Акцентуючи увагу на спорідненості музики та поезії, М. Дилецький, за свідченням В. Протопопова, в одному з 27 рукописів «Граматики», написаних між 1705 та 1711 рр., наводить 180 віршованих рядків, розділених на вісім частин і розташованих на початку й наприкінці кожної, що утворюють єдиний цикл у зверненні до художнього почуття читача, які дослідник розцінює як свідчення єдності двох видів мистецтва. На жаль, невідомо, чи був М. Дилецький автором цих текстів, чи їх написав Т. Макар'євський, ім'я якого зашифровано в акровірші до 8-ї частини, проте чітко простежується увага вченого до відображення у музиці змісту тексту, а це свідчить про те, що музичний твір мислився ним саме в категоріях musica poetica.

На початку XVIII ст. розуміння мовленнєвої природи музики набуло не лише риторичного, а й теоретичного осмислення. Предметом аналізу стало виявлення взаємозалежності між фонетичною структурою слова та його ритмомелодичним еквівалентом, що здійснювалося на матеріалі мовленнєвої просодії та інтонування, закономірності побудови якої порівнювалися з музичними. Зокрема, мовленнєву природу музики було теоретично обґрунтовано у французькому виданні «Історії музики» Бурделло-Бонне на

початку XVIII ст. (1715 р.), в якому наголошувалося на зв'язку метроритмічних засобів музики із складами вербального мовлення та логікою фразування. Подібні аналогії проводилися і в працях інших теоретиків, у яких вектор аналітичного виміру був спрямований на дослідження спорідненості між музикою та вербальною інтонацією, при цьому укорінені погляди на число як основу музичної гармонії опинилися у вирі полеміки. Зокрема, у перших трактатах К. Монтеверді було зроблено спробу знайти ритмічні формули для вираження окремих афектів. Для цього він звертається до «Риторики» Платона, прагнучи віднайти музичні прийоми, споріднені з вербальним мовленням. У працях композитора і теоретика Дж. Царліно [415] наголошувалося на рівноправності тексту й музики у передачі емоцій. З його точки зору, у мовленні простежуються музичні закономірності, оскільки воно так само, як і музика, має гармонію, ритм і метр і здатне передавати значення. У подальшому заявлена проблематика набула свого розвитку в різних наукових розвідках представників музичної культури XIX–XX ст., але вже з позицій нової музичної парадигми. Музичні компендіуми і трактати того часу змінили наукові розвідки, статті та лекції видатних діячів музичного мистецтва, що були унікальним явищем і вміщували глибокі наукові рефлексії, які у подальшому лягли в основу музично-історичних дисциплін.

Новим кроком було звернення до структурно-семіотичного підходу, який дозволив осягнути змістовну сутність музичного твору, розкрити його ідею на всіх рівнях художньої виразності. Зокрема, четвертий розділ трактату А. Маркса «Вчення про музичну композицію, практичне і теоретичне» (1837–1847) [15] був присвячений аналізу оперних сцен, арій, вокальних ансамблів з позицій взаємозв'язку ритміки вербального тексту з мелодією. Суголосним йому був останній розділ другої частини праці Г. Рімана «Основи вчення про композицію» (1905)[1], що має назву «Форми вокальної

[1] Вперше праця Г. Рімана була видана у 1889 р. та мала назву «Katechismum der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre), але вже у третьому виданні (1905) було змінено назву на «Grundriss der Kompositionslehre».

музики» і містить характеристику таких вокальних жанрів, як мотет, кантата, балада, у їх порівнянні з віршованими формами.

Глибокий погляд на проблеми музичної науки того часу вирізняв праці видатного діяча музичної культури XIX ст. князя В. Одоєвського як представника епохи енциклопедизму. Проблематика дослідження музичної мови була порушена ним у численних виступах та листах, розміщених на сторінках журналів. Відомий музичний критик Н. Фіндейзен у нарисі, присвяченому діяльності В. Одоєвського, назвав його «найосвіченіший дилетант і природжений романтик» [399, с. 433]. В. Одоєвський узагальнив досягнення музично-теоретичної думки попередніх століть, які пізніше були порушені музично-теоретичною думкою другої половини XX ст.

В умовах достатньо гострих полемічних висловлювань проти викривлення самобутності народної пісні В. Одоєвський подекуди припускався як перебільшення, так і спрощення, але задля більш чіткого окреслення тих принципових позицій, з яких він розкривав значення музичної культури того часу. З усіх засобів музичної виразності В. Одоєвський виокремлював мелодію як основу музичної образності, а професійною зрілістю композитора вважав уміння «винайдення мелодій у їх нових поєднаннях, у їх ритмі, взагалі в їх побудові» [259, с. 69]. Цю тезу було розвинуто ним у ґрунтовному дослідженні творчості М. Глінки «Листи до шанувальників музики про оперу г. Глінки: Іван Сусанін», що вперше були опубліковані у газеті «Северная пчела» за 1836 р. Перший варіант «Листів» був надрукований у № 280 за 7 грудня і не мав підпису автора, а другий – у №№ 287 та 288 від 15 і 16 грудня вже з підписом «К.В.О.». В. Одоєвський був не тільки щирим прихильником творчості М. Глінки, його поціновувачем, але й щирим другом, порадником та наставником. Відомо, що перша постановка опери М. Глінки відбулася у Петербурзі під час відкриття театру після його перебудови 27 листопада 1836 р., а стаття

В. Одоєвського була надрукована вже після шостої вистави[2]. У цій статті він не тільки високо оцінив рівень самої опери: «…з цією оперою починається новий період у мистецтві, період нової музики» [259, с. 124], але й порушив питання особливості національної музичної мови: «…так само як для живописця існують особливі риси, які визначають фізіономію того чи іншого народу… так само і для музиканта існують особливі форми мелодики і гармонії, які визначають характер музики того чи іншого народу, за якими ми відрізняємо німецьку музику від італійської» [259, с. 119].

Про тісний зв'язок мелодії народних пісень з віршованим метром, де вербальне слово набуває ознак мелодії, В. Одоєвський написав у листі до В. Стасова «Додатки до біографії М. І. Глінки» (1857 р.), текст якого був опублікований у статті «Нові матеріали для біографії М. І. Глінки. Два листи князя В. Ф. Одоєвського», а згодом надрукований у журналі «Ежегодник императорских театров», сезон 1892–1893 рр., СПб., 1894[3]. У цьому листі йдеться про історію створення віршованого лібрето до опери М. Глінки, що була прийнята до постановки в Петербурзі у травні 1836 р. з назвою «Іван Сусанін». В. Одоєвським був зроблений ґрунтовний аналіз твору з урахуванням особливостей віршованого метру, який у народних піснях «неможливо ні втягувати, ні скорочувати подібно до італійського» [259, с. 230]. Досить важливими є його зауваження про співвідношення тексту музичного з вербальним: «…я узяв мелодію Глінки, одноголосну або багатоголосну, та, відповідно до його намірів, виставив наголос у нотах, прагнучи надати метру певний можливий образ та зберегти усі мелодичні особливості, тобто працюючи з ним, як із рідкісною ніжною квіткою» [259,

[2] У примітках Г. Б. Бернандта до статті В. Одоєвського «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин», вміщеної у виданні «Музыкально-литературное наследие», надано деякі пояснення, зокрема: «Первое представление оперы «Иван Сусанин» состоялось в Петербурге на открытии Большого театра после его перестройки 27 ноября 1836 года. Статья Одоевского начала печататься после шестого представления оперы». Отже, як зазначає редактор видання Г. Б. Бернандт, перший варіант «Листів» був надрукований у № 280 за 7 грудня і не мав підпису автора, проте другий варіант був надрукований у №№ 287 та 288 від 15 та 16 грудня за підписом «К. В. О.».

[3] Зміст листів було надруковано у збірці «В. Ф. Одоевский. Избранные муз-критические статьи». Москва; Ленинград.: Музгиз, 1951. С. 44–53, а також у збірці «В. Ф. Одоевский. Статьи о М. И. Глинке», Москва: Музгиз, 1953. С. 44.

с. 231]. Вже у цій розвідці В. Одоєвський порушив питання спорідненості музичної мови з вербальною.

У статті «Письмо кн. В. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке», що вперше була опублікована у виданні «Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова» [124], він зауважує, що «з усіх елементів, з яких складається те, що має назву народність… елемент музики і поезії є найбільш сталим; у ньому, як у чудодійній скарбниці, зберігаються недоторкані таємниці народного характеру» [259, с. 283]. Питання спорідненості музичної та вербальної мови порушувалося ним також у статті «Етюди про органічні закони музичної гармонії князя Володимира Одоєвського» (1845) [259, с. 443], де він пише: «Мовлення є комбінацією слів; музика – комбінація музичних звуків. Комбінації слів керуються певними законами логіки і граматики, комбінації музичних звуків керуються законами мелодії і гармонії… мовлення без логіки – безглузде; суперечить законам граматичної побудови. <…> Те саме у відношенні до музики: хитромудра або звичайна, вона не може порушити закони мелодії і гармонії, не ставши безглуздою або незрозумілою» [259, с. 442].

Разом із цим В. Одоєвським було порушено питання про відсутність у теорії музики таких позначень, завдяки яким можна було б дати розгорнуту характеристику музичному образу. Зокрема, в одній зі статей він пише: «…задля вираження вражень, що виникають від музики, не існує визначальних слів, а є тільки загальні місця, які можуть бути застосовані до всієї музичної п’єси, до будь-якого образу виконання та які навіть найбільш позитивній думці надають невизначений контур; мало того, немає навіть музичних знаків, якими, хоча б умовно, можна було б виразити всі музичні відтінки; наші ноти, з різними приписками: sforzando, diminurndo, rallentando і т.п., суть тільки невизначений абрис картини, яку в дійсності малює виконавець, вгадуючи більшою чи меншою мірою ідею твору або, найчастіше, розуміючи її по-своєму…» [259, с. 242]. Власне, уже в цій статті ним уперше було порушено питання прагматики музики, її розуміння та

оцінки у процесі сприйняття: «Від цього суттєвого недоліку й у філософській, і в технічній мові спостерігається невизначеність думок у справі мистецтва; ми відчуваємо її вплив, можемо, якщо завгодно, розповісти свої враження самому собі, але не іншим» [259, с. 242]. Дослідник інтуїтивно відчував необхідність подальшої детальної розробки аналітичних підходів до музичного твору, що дозволить глибше осягнути музичний твір: «Матеріали, з яких будуються музичні твори, закладені у схованках людського організму; в цій схованці багато дверей, але не будь-яка відкривається для всіх або ж відкривається різними ключами. <…> Спільний ключ ще не знайдений» [259, с. 243]. Суголосною є думка, виголошена ним у статті «Яка користь від музики», датованій 1860 р.: «…слово є не більше як умовний, мнемотехнічний знак, щоб виразити словами наше розуміння про будь-який предмет, ми підводимо під нього поняття про багато інших предметів, з яких кожен відмінний також будь-яким умовним словом. <…> Виходить, що будь-яку нашу думку, будь-яке почуття виражаємо лише приблизно. <…> Чи не існує мови, завдяки якій ми з більшим розумінням виражали наші відчуття?» [259, с. 462].

У статті «Абетка музична» він дає визначення різним системам позначення щаблів діатонічного звукоряду та включає до них давньоруський звукоряд. Власне, це було першим зверненням до давньоруської музики з точки зору особливостей її музичної мови. Загалом дослідженню давньої церковної музики В. Одоєвський присвятив більше двадцяти років свого життя, упродовж яких ним було здійснено аналіз великої кількості народних пісень. Результати цих досліджень висвітлено ним у різних статтях 60-х років XIX ст., де наголошувалося на спорідненості народної та церковної музики, що мала прояв у діатонізмі, відсутності ввіднотонових тяжінь, плавності мелодичного ходу на інтервали не більше квінти, імпровізаційності народного багатоголосся, що не відповідає класичним правилам голосоведіння, тощо. Праці В. Одоєвського, попри їх фрагментарність, мали велике значення для подальших досліджень музичної мови давньоруського

церковного співу в її порівнянні з народною піснею. М. Кашкін справедливо називав В. Одоєвського першим музичним теоретиком, наукові розвідки якого дали поштовх для подальшого розвитку музичної науки та підготували міцне підґрунтя для праць А. Сєрова, В. Стасова, Г. Лароша та багатьох інших.

Музично-критичні статті В. Одоєвського були на той час своєрідним транслятором естетичної інформації, яка існувала у двох вимірах, за формою нагадувала музичну періодику, а за змістом являла собою перші наукові музично-теоретичні розвідки. Безумовно, питання, які порушувалися на сторінках періодичних видань, були не стільки науковими розвідками, скільки важливою формою презентації розвитку музичної культури та набули значення творчої лабораторії музичного просвітництва, своєрідних трансляторів музичних цінностей для загальної аудиторії. Музично-критична думка того часу була представлена досить широко: від аналізу концертного життя до дослідження творчості видатних композиторів та осягнення їх значення в контексті розвитку музичного мистецтва.

Саме на основі статей та наукових розвідок відбувалося становлення не тільки музичної критики XIX ст., але й формувалася методологія музично-критичного аналізу. Одним із представників музичної критики XIX ст. був Г. Ларош, який майже на півстоліття випередив коло ідей як вітчизняного, так і зарубіжного музикознавства. Саме про нього П. І. Чайковський, який навчався разом із Г. Ларошем та був його другом, писав, що він має величезну музичну обдарованість і великий літературний хист.

Музично-критична діяльність Г. Лароша стала відомою під час викладання ним дисциплін музично-теоретичного циклу в Московській консерваторії, де з другої половини 60-х рр. XIX ст. він друкує свої наукові розвідки на сторінках таких відомих видань того часу, як «Современная летопись», «Ежегодник императорских театров», «Русский вестник», які вирізнялися не тільки яскравою ерудицією, але й публіцистичним темпераментом. Він вільно володів чотирма мовами та мав феноменальну

пам’ять, що дозволяло йому з легкістю цитувати у статтях вірші та прозу. В його статтях, оглядах та рецензіях виголошується думка про віддзеркалення в музиці інтонацій певної епохи. Безумовно, діяльність Г. Лароша була пов’язана із соціокультурним контекстом тієї епохи: «Поет – це дитя свого часу… йому складно утриматися на позиції байдужого і нерухомого квієтизму… повз який мчали б вчення, вірування, омани, радість та страждання епохи» [171, с. 124]. Створення популярних нарисів з теорії музики стало для Г. Лароша своєрідною програмою його музично-критичної діяльності, увага якої була зосереджена на «докладних аналізах п’єс, які виконані у найбільш успішних концертах або виставах» [173, с. 26].

У своїх працях Г. Ларош спирався на принцип історизму, прагнучи виявити зв’язок між музикою «та загальною історією… іншими галузями людського розвитку» [172, с. 690]. Найбільш ґрунтовною була праця Г. Лароша «Глінка і його значення в історії музики» [170], яку визнали своєрідною програмою тогочасної музично-критичної думки, де вперше було порушено проблему національності музичної мови: «Музика, таким чином, може слугувати дорогоцінним тлумаченням історичного життя і важливим посібником для філософії історії, що визначає внутрішній, психічний характер кожної епохи» [170, с. 16]. Вже у третьому нарисі про творчість М. Глінки дослідник не тільки аналізує музичну мову композитора, але й порушує питання спорідненості музики та поезії: «Найбільш тонкий засіб музичної характеристики ми бачимо в мелодії: уподібнюючись декламації та поєднуючись із нею, мелодія простягує руку вже не міміці та хореографії, а риториці і поезії» [170, с. 16]. Іншим прикладом детального аналізу музичної мови твору є його стаття «Квартет Е. Направника» (1874 р.) та дослідження музичних романсів М. Азанчевського (1874 р.), де також порушувалися питання емоційно-образної складової музичної мови.

Музично-теоретичні підвалини статей Г. Лароша були сформовані під впливом праць австрійського музичного критика, професора Віденського університету теорії та історії музики Е. Гансліка, наукова розвідка якого

«Про музично-прекрасне» (1854 р.) була ним спочатку перекладена, а рік по тому опублікована. Наявність досить ґрунтовної передмови до видання Е. Гансліка свідчить про суголосність із позиціями дослідника, де також порушувалися питання співвіднесеності вербального мовлення з музичним [176]. До речі, у цій роботі Г. Ларошем було запропоновано класифікацію історії музики, де він виокремлює п’ять періодів розвитку, які пов’язує зі змінами художнього мислення в різні епохи. Зокрема, перші три періоди розвитку Г. Ларош характеризує як раннє середньовіччя, контрапунктичне та акустичне. Четвертий період пов’язує з працями музиканта-теоретика А. Маркса, що спиралися на «вимоги поетичної ідеї, або, вірніше, психічного руху, зображеного композитором» [172, с. 702]. Власне, в такий спосіб дослідник критикував «застарілу систему» А. Маркса, хоча сам навчався у його учня – М. Заремби. Останній, п’ятий, період розвитку музики Г. Ларош пов’язував із появою у 1863 р. праці гейдельберзького фізіолога Г. Гельмгольца «Вчення про слухові відчуття як фізіологічну основу теорії музики», де висловлюється думка про те, що «більшість музичних явищ, у тому числі, наприклад, гами, зовсім не витікають із природи звуку, а створюються історією та внаслідок цього являють численні варіації» [172, с. 703–704]. У цій праці він спробував передбачити подальший розвиток теорії музики: «Вона [теорія] виведе всю гармонію не догматично зі звичайного співзвуччя, історично з голосових поєднань» [172, с. 705].

Історичний принцип Г. Лароша дозволив йому досить проникливо передбачити історичне походження гармонії саме з контрапункту (поліфонії), що у подальшому знайшло своє висвітлення у курсі «Історії музики», де він пропонує включити ґрунтовне вивчення творчості зарубіжних поліфоністів та засвоєння основ контрапункту, а процес оволодіння технікою поліфонічного письма вважав базовим для музиканта. На його думку, знання теорії музики є важливим, як і відтворення художньої ідеї самого музичного твору: «…якими б не були естетичні вимоги, з якими ми звертаємося до кінцевого художнього твору, ми залишимося однаково переконані у

необхідності попередніх вправ для молодого таланта, який бажає дійти до самостійної музичної творчості» [175, с. 32–39].

У подальшому ця думка набула більш ґрунтовної розробки у статті 1871 р. «Думки про систему гармонії та її застосування в музичній педагогіці» [174], де проаналізовано походження гармонії з поліфонії та мелодичного багатоголосся. Проте сама історія музичної культури ним представлена як циклічний процес, позбавлений суперечностей та динаміки. Разом із тим Г. Ларош визначив змістове наповнення теорії музики як дисципліни, що, на його думку, повинна охоплювати не тільки різні музично-теоретичні дисципліни, а й ґрунтовно вивчати елементи музичної мови та її граматики. Позиція Г. Лароша вплинула на формування поглядів композитора С. Танєєва, праця якого «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909 р.) була присвячена його пам'яті.

У працях іншого представника музично-критичної думки XIX ст., музичного діяча, композитора О. Сєрова, також порушувалася мовленнєва проблематика, а коло питань, які висвітлювалися ним, було достатньо широким. Зокрема, це концертне і театральне життя того часу, видатні події зарубіжної та вітчизняної музики, проблеми історії та сучасності тощо. Свої студії він публікував на сторінках газети «Музика і театр», редактором якої він був, та в різних журналах, де пропагував твори молодих тогочасних композиторів, давав оцінку їх виконавській майстерності тощо. Маючи глибокі знання та ерудицію з історії і теорії музики, О. Сєров висвітлював історичні передумови появи того чи іншого музичного твору, розкривав біографічні особливості композиторів. Ґрунтовною є розвідка О. Сєрова «Музика, музична наука, музична педагогіка» (1864 р.) [349], яку він планував як підготовчу до так і не здійсненої праці «Полный музыкальный учебник», в якій дав характеристику музично-теоретичним та історичним дисциплінам. Важливим завданням теорії музики, на його думку, є вивчення її еволюції, що мало б сприяти осмисленню не лише її історії, але й сучасних процесів. Саме завдяки його працям уперше було вжито термін

«музикознавство з технічного, історичного та естетичного боку» [348, с. 176], що став загальновизнаною дефініцією науки про музику.

В одній зі статей, відстоюючи народність як важливий принцип музичної творчості композитора, О. Сєров писав: «Композитор не повинен брати для своїх цілей готові мелодії з пісень, але так має співвіднести свою творчість з духом народу, щоб його власні мотиви виливались у форми, що найбільш до вподоби народу» [348, с. 198]. Ця думка базувалася на глибокому переконанні того, що основи музичної мови та вивчення її національних особливостей є сенс шукати у фольклорній традиції та давньоруській церковній музиці: «Прагматична історія музики має одним зі своїх завдань: розкривати ясніше та ясніше, яким чином найважливіша частина *усієї існуючої музики* (виділено О. Сєровим. – *І. П.*) склалася, відкристалізувалася з народних пісень, цих *монад* музичних, що слугували зародками для розвитку всіх подальших організмів до найскладніших симфоній і опер» [348, с. 199]. Він був переконаний, що вивчення пам'яток знаменного розспіву і теоретичних трактатів XVII ст. дозволить більш глибоко зрозуміти мелодичну будову музичної мови та виявити її зв'язок з поетичною.

Ґрунтовними є його розвідки про інтонацію як основу музичної мови. Зокрема, у статті «Досвід технічної критики музики М. Глінки», що була опублікована у Віснику «Музика і Театр» № 49 (1859 р.), він, по суті, застосував метод інтонаційного аналізу, що у подальшому набув практичного втілення у працях Б. Асаф'єва. У цій статті О. Сєров також звертається до опери М. Глінки «Іван Сусанін» та аналізує інтонацію фінального хору «Слався» як інтонаційного зерна всієї опери. Аналізуючи різні фрагменти (сцена поляків і Сусаніна, «Cantabile» та ін.), він доводить спорідненість усього інтонаційного матеріалу опери з інтонаціями фінального хору: «Композитор перекладає усю майбутню мелодію «Слався» півтоном вище, в містичну тональність (Des-dur), яку між тим, як нижня терція від F органічно пов'язується з попереднім голосним вигуком поляків, Сусанін співає широкими спокійними звуками басового регістру (в його «medium») і у

плинному, піднесеному ритмі ¾; оркестр струнних інструментів супроводжує спів суцільною гармонією релігійного характеру з майбутнього хору «Слався»» [346]. О. Сєров робить висновок: «немає… жодного акорду, який би не був узятий з майбутнього гімну «Слався», як приклад, навожу музику гімну, переклавши її у «Des» (і в басовому регістрі) та прошу порівняти кожну ноту» [346, с. 1154].

У цій розвідці О. Сєров визначив вектор подальших досліджень інтонації як основного мелодичного зерна музичного твору, а також порушив проблематику якості музичного звуку та його відмінності від звуку як явища фізичного, розглянув будову звукоряду європейської музики тощо. Виходячи з розуміння музики як особливої мови, він наголошував: «Пізнання цієї мови складає те, що називається музичною наукою у вузькому смислі. У більш широкому смислі музична наука повинна вміщувати у собі й «історію» розвитку цієї мови, і її літературу, і філософію цієї мови, тобто частину естетики як науки про прекрасне» [348, с. 217]. Завдяки його циклу лекцій та бесідам про музику було визначено подальший вектор дослідження музичних творів, що передбачав «…не творити, не виконувати, а «слухати» музику з толком, навчити вникати у форми музичних творів, вникати у всі органічні закони музичного мистецтва» [346, с. 1156]. І хоча мета цих лекцій мала просвітницький характер, але аналітичний матеріал був побудований на високому професійному рівні.

Аналітичні розвідки О. Сєрова є цінними документами епохи, що свідчать про новий для того часу метод дослідження, який мав на меті розкрити «внутрішній, художній організм опери» [346, с. 1156]. На його думку, саме така «порівняльна анатомія музики може слугувати надійною опорою музичної критики, розкриваючи для неї область багатств невичерпних і майже незачеплених» [346, с. 1156]. При цьому основне завдання «порівняльної музичної анатомії» критик вбачав у розумінні «поетичного задуму» музичного твору.

Не менш вагомим внеском у розвиток аналітичної думки XIX ст. були розвідки В. Стасова про музичний зміст творів і особливості його побудови, в яких ідея національної музичної мови набула домінуючого значення, а збереження інтонаційного фонду фольклорного надбання стало основним напрямом діяльності. Загалом культурно-інформаційний вплив музичної критики XIX ст. був неймовірно високим, а питання, що порушувалися на сторінках періодичних видань, визначили подальший вектор наукового дослідження музики. Музична критика стала своєрідним транслятором та акумулятором дослідницької думки, закцентувавши увагу на дослідженні музичної мови, визначивши її самобутній, національний характер.

Непересічними у цьому контексті стали наукові студії засновника української композиторської школи М. Лисенка, який вперше зробив спробу теоретичного обґрунтування ладової будови народних пісень, окреслив шлях опанування у професійній музиці незліченних ладових багатств, що лежать в основі народного пісенного мелосу. Національну своєрідність українських народних пісень композитор вбачав, насамперед, у ладогармонічних та метроритмічних характеристиках. Аналізуючи етномузичний рівень прояву національного в народній пісні, він вдавався до методів порівняльного музикознавства та прагнув довести необхідність інтонаційного синтезу «загальнолюдської школи музики з етнофольклорною зорієнтованістю індивідуального стилеутворення» [143].

М. Лисенку належить думка про вплив на діатоніку внутрішнього світу носіїв народної творчості. Композитор розробляв питання ладового строю української народної пісні, результати яких знайшли своє втілення у науковій розвідці про кобзаря О. Вересая, де йдеться про три головних лади, властиві народній музиці: гармонічний мінор, мелодичний мінор з підвищеним IV щаблем, мінор з двома збільшеними секундами (III–IV та VI–VII щаблі), а також лади – іонійський, лідійський, дорійський. Проаналізувавши пісні, що були в репертуарі кобзаря, М. Лисенко дійшов висновку, що «вони утворюють окремий тип, що становить перехід від речитативного складу

думи до співу лірницького» [185, с. 22]. Згодом у листі до редакції газети «Зоря», що вперше був опублікований 6 квітня 1882 р. як відгук на негативну рецензію «Збірки українських пісень» М. Лисенка, композитор звернув увагу на величезну ритмічну розмаїтість української народної пісні та дійшов висновку, що змінний метр, складні такти, асиметричність будови є характерними ознаками українських пісень. На окремих пісенних прикладах, зокрема піснях «Про Нечая», «Що молода жінка з старим мудрувала», він розкрив взаємозалежність ритміки і внутрішнього змісту пісні. З цього приводу він писав: «…ритм є душа мотиву і що мотив, хоч би навіть і фотографічно точно записаний, коли ритм його схоплений неправильно, не має найменшої ціни і є спотвореним, перекрученим» [205, с. 30].

У науковій розвідці «Народні музичні інструменти на Україні» М. Лисенко уточнював: «Крім цих ладів, зустрічаються в наших піснях звичайний мажор з ясною виразною тонікою і домінантою. Багато пісень засновано на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартово-квінтовому устрою мелодій» [185]. Композитор висловив думку про діатонізм народної пісні як її основи, на якій «з'являлася… хроматизація інтервалів; через хроматизацію стався і ввідний тон, але не європейський, а з родини азійської… в системі квінтовій і для збагачення експресії, виразності співу» [185, с. 23]. Отже, М. Лисенко обґрунтував функції хроматизованого інтервалу, що утворився внаслідок появи ввідного тону, функція якого – «хроматизація, офарбування тонів діатонічної системи, як у октавній європейській системі, і спадає він не вгору, на Т, а вниз» [185, с. 23]. Композитор трактував діатоніку та хроматизм як лади зі збільшеною секундою, що характерні для української народної музики. При цьому в своїх поглядах на ладову природу народної пісні він диференціює кілька систем, а не намагається нав'язати їй риси однієї з них, та переконливо довів, що вивчати мелодію народної пісні треба у взаємозв'язку з текстом, розуміючи, що їх елементи впливають один на одного.

Узагальнюючи власні студії над українською піснею, М. Лисенко дійшов висновку, що ввідний тон у музиці західноєвропейській «ледве в XV ст. починає поволі утверджуватися», тоді як в українській народній музиці хроматизм з'явився «вже з прийняттям… найдавніших струнних інструментів від східних сусідів, з почином козацької доби і витворенням історичних дум» [185, с. 23]. Саме «вживання хроматизму», на його думку, у «давній кварто-квінтовий устрій» українських народних пісень визначило різницю між піснями російськими та українськими: «Українська музика в теперішньому стані, як результат довговікового розвитку, різнорідних впливів, указує давніші й новіші верстви, тому ані щодо тоніки й розподілу звукоряду, ані щодо діатонізму та проявів хроматизму не можна встановлювати незмінних норм» [147]. Ця проблематика не залишилася предметом суто наукової дискусії, а отримала своє практичне втілення в оригінальній творчості М. Лисенка, власні обробки пісень якого – взірець глибокого проникнення в ладо-гармонічну основу народного піснетворення. Узагальнюючи досвід хорового народного виконавства, композитор створив окремий тип куплетної гармонізації гомофонного складу із супроводом, де партія фортепіано переважно дублює хорову, а в прелюдіях і постлюдіях розвиває інтонаційне зерно пісні. Ф. Колесса, оцінюючи творчість М. Лисенка, писав: «Він так опанував і присвоїв собі народний стиль, що творив у народному дусі, не наслідуючи народних мотивів… він далі снував золоту нитку народної творчості» [147, с. 461].

Отже, наукові розвідки, статті та лекції видатних діячів музичного мистецтва XIX ст. являють собою унікальне явище, оскільки містять глибокі наукові рефлексії, що сприяли подальшому розвитку мовленнєвої проблематики. Праці Ф. Одоєвського, Г. Лароша, О. Сєрова, В. Стасова, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших стали тим підґрунтям, на якому вже на початку XX ст. проблематика вивчення музичної мови набуває значення наріжного каменя. Тогочасна музична критика не тільки набула фактора впливу на мистецьке життя, але й спрямувала подальший вектор

дослідження музично-мовленнєвої проблематики. І хоча конкретні результати цих праць не завжди розкривали її суть, однак коло важливих музично-освітніх завдань та методи їх вирішення вже були заявлені.

Завдяки полеміці, що розгорнулася на сторінках відомих журналів, газет та альманахів, викристалізувався напрям дослідження музичної мови, що в подальшому знайшов своє втілення у наукових розвідках Б. Асаф'єва. Зокрема, у праці «Думка про музику» вчений наголошував: «…музична думка у нас, так само як і думка філософська і політична, народилася, зросла та загострилася у полеміці – газетній, журнальній, книжній та усній, у виступах та лекціях, отже, у постійному живому та бурхливому спілкуванні із суспільною діяльністю та з усією практикою музичного мистецтва» [30].

У XIX ст. заявлена проблематика набула свого осмислення у працях міждисциплінарного спрямування та вийшла на рівень узагальнення. Зокрема, у праці Ф. Ніцше «Народження трагедії» проблематика набула нового виміру та осмислення у таких категоріях, як музика «аполонійська» та «дионісійська» [257]. Вчений наголошує на двох музичних типах, де в основі першого лежить пропорційність як основа, тоді як інший протиставляє стрункій архітектоніці «могутність тону», стихію мелосу. Цей конфлікт двох топосів, що у термінології Боеція був визначений як musica mundane та musica humana, набув свого подальшого осмислення у ренесансній метафорі музичного «космосу» та романтичній стихії «музичного потоку».

У подальшому заявлена проблематика набула іншого вектора. Зокрема, в працях Ж. - Ж. Руссо було закцентовано увагу на аналогії між синтаксисом вербальної мови та музичним ритмом як одним із важливих інтонаційних засобів музичного синтаксису, що слугує не тільки для розділення, але й для поєднання усіх елементів музичного мовлення в єдине ціле: «…ритм для мелодії є майже тим, що синтаксис для мовлення: саме він поєднує слова, розрізняє фрази, надає смисл та єдність цілому» [335]. Ж. - Ж. Руссо вважав, що різні ритми вокальної музики могли народитися тільки з різних манер скандування у процесі мовлення, що походить з прамовного інтонування

почуттів та переживань, які народжуються у свідомості. З трьох видів наголосу – граматичного, патетичного і логічного – саме останній, на його думку, є найбільш близьким до музики як мови почуття. Так, у праці «Досвід про походження мов...» Ж. - Ж. Руссо розробляє тезу про зв'язок музики з мовою, а мелодії – з інтонацією вербальної мови. Саме мелодія, на його думку, уподібнюючись модуляціям голосу, виражає почуття, «душевні поштовхи», і саме в цьому її сила. Зображуючи звуки голосу, музика стає красномовною, ораторською, а голос уподібнюється до розмовного наголосу, саме тому вивчення різних мовленнєвих наголосів має, на його думку, скласти основне завдання музиканта. Роздуми Ж. – Ж. Руссо про мовленнєву основу музики спиралися на просвітницьку естетику про «уподібнення природі», але акцент був перенесений на функцію виразності мистецтва.

Філософ проводив паралелі між музичним ритмом та мовленнєвим синтаксисом, мелодичним рельєфом та просодією мови, гармонією та манерою скандування, проаналізував характер інтонування вербального мовлення та дійшов висновку про вплив вербального мовлення на національну особливість музики. Зокрема, у праці «Роздуми про походження основних законів» (1754 р.) він зробив спробу прослідкувати генезу вербальної мови, але не побачив взаємозв'язку між переходом від «природных воплей» до жестів, а від них до артикульованого мовлення.

Згодом у праці «Досвід про походження мов...» (1761 р.) він виклав свої уявлення про характер первісної мови, яка вражає образністю та поетичністю, і висловив припущення, що першими виразами були тропи, а смисли слів були знайдені згодом, тому мовлення більше нагадувало спів. Проте ця гіпотетична думка тільки ускладнила завдання з'ясувати механізм домовленості між людьми про образне значення слів, оскільки він є більш складним, на відміну від прямого значення. Задля підтвердження своєї думки Ж. - Ж. Руссо звернувся до вивчення взаємозв'язку між лінгвістикою і музикою, наголошуючи на тому, що розвиток двох типів художнього мовлення має схожий вектор.

Зокрема, він писав: «Стосовно музики, здається, жодна форма вираження почуттів не здатна краще спростувати теорію Декарта, який протиставляв матеріальне – духовному, розум – тілесній субстанції. Музика – це абстрактна система протилежності й схожості; вона здійснює на слухача подвійний вплив: по-перше, змінюється співвідношення між моїм «я» та «іншим» у мені, тому що коли я слухаю музику, я чую самого себе завдяки їй; по-друге, змінюється співвідношення між розумом і тілесною субстанцією – адже музика живе у мені» [335, с. 24]. Зазначимо, що важливим у вченні Ж. - Ж. Руссо було розуміння походження мелодії з мовленнєвих інтонацій. На його думку, вони мають тісний зв'язок із процесом кристалізації вербальних характеристик у надрах архетипів етнокультури та становленням музично-мовної свідомості особистості як відображення її інтонаційної сутності. Тобто музика є не тільки «продуктом розуму», але й «тілесна» у своїй спрямованості.

Мовленнєва проблематика набула свого осмислення і в працях Д. Дідро, який наголошував на тому, що у процесі мовлення ми прагнемо відобразити ряд ідей та образів, проте керуємося знаком та почуттям, оскільки без подібного «скорочення» спілкування неможливе. На його думку, «…як звичайному мовленню, так і мистецтву, притаманна суперечність між необхідністю виразити та повідомити індивідуальне, з одного боку, і загальне – з іншого» [98, с. 370]. Музика, на думку Д. Дідро, сягає своїм корінням «глибин живого мовлення» [98, с. 336]. І хоча у процесі мовлення кількість слів може бути обмежена, проте розмаїтість відтінків безкінечна, тому саме «мова відтінків» стає для музиканта джерелом натхнення: «Саме розмаїтість відтінків заповнює незначущість слів та часто порушує суцільність вражень» [98, с. 370]. Дослідник вважав, що коли маємо справу з мистецтвом і поезією, то використовуємо уяву, першообрази «знакового мовлення», які характеризуються просодичністю інтонування, первісністю відчуттів та опосередковано існують в архетипічних структурах як своєрідних мовних кодах.

У подальшому мовленнєва проблематика отримує новий вектор свого осмислення, що лежить у площині знаковості мистецтва слова. Зокрема, цей напрям був продовжений у працях представників англійського Просвітництва. Так, аналізуючи мистецтво слова, Ф. Бекон розрізняв два плани дослідження знаків: план змісту (або «смисл», «значення») та план вираження («викладення форми») [65]. На його думку, розуміння поезії може сприйматися або «з точки зору вербального вираження», що являє собою певний «рід мовлення», певну «форму вираження», або «з точки зору її змісту» [65, с. 184]. Зазначимо, що Ф. Бекон приділяв багато уваги аспекту, який він називав «мудрістю повідомлення», що пізніше в семіотиці отримає назву прагматичного, тобто як саме потрібно сприймати «почуття і думки розуму» [65, с. 334].

Отже, спектр дослідження музично-мовленнєвої проблематики мав доволі широкий діапазон та різний ступінь деталізації, проте якщо філософський аспект проблематики був спрямований у контекст дилеми «мова – мислення», в лінгвістиці екстрапольований у площину диз'юнкції «мова – мовлення», то в музикознавстві набув додаткового вектора в напрямі дихотомії «музичне – вербальне». Такий спектр різних спрямувань свідчить про актуальність заявленої проблематики, яка й до сьогодні залишається відкритим мисленнєвим простором та рефлектує у міждисциплінарний вимір. Про це свідчать численні наукові праці когнітивного, соціологічного, інформаційно-комунікативного, функціонального, психолінгвістичного спрямування, у контексті яких застосовуються методи акустичного аналізу, когнітивної інтерпретації, синергетичного моделювання, структурно-типологічного порівняння тощо. Складність дослідження та дефініційна полемічність самого поняття «музичне мовлення» зумовили появу різних за ступенем розробки та своєю значущістю наукових теорій, аналіз та подальший розвиток яких буде висвітлено у наступному підрозділі.

1.1.2 Музичне мовлення в контексті праць теоретичного музикознавства

Підставами для подальшого розвитку проблематики музичного мовлення стало виокремлення спільних ознак обох типів художніх мов – музичного і вербального, де значущість усіх компонентів, що слугують для вираження основного змісту, невіддільні від способу самого вираження. Проте інтонаційна основа музичного мовлення вперше набула форм завершеної системи в теорії інтонації Б. Асаф'єва, який надав їй значення «одиниці вимірювання музичної свідомості» [31, с. 344]. На думку вченого, завдяки інтонації передається безліч смислових відтінків, що є соціально значущими та водночас особистісно модальними. Ця ґрунтовна думка концептуалізує сутність музичної свідомості, що існує в психологічній реальності, де зі звукової природи «інтонуючої свідомості» (в термінології Б. Асаф'єва) народжувалася свідомість музична. Це свідчить про те, що звуковий потік навколишньої дійсності нашаровується на потік значень, смислів звукоінтонаційної дійсності та віддзеркалюється у мелодичних структурах. Інтонаційно-символічні зв'язки внутрішніх суб'єктивних відчуттів особистості та «звукової картини світу» утворювали образно-смислові коди, на основі яких формувалася музична свідомість, основною функцією котрої є смислопородження в акті інтонування.

У теоретичному музикознавстві початку XX ст. проблематику спорідненості двох типів художнього мовлення одним з перших порушив Б. Асаф'єв, який наголошував на тому, що вербальне мовлення утворило у соціально-комунікативному досвіді людства універсальні ґраматичні та лексичні механізми поєднання афективної, оцінної та репрезентативної функцій мовленнєвого висловлювання. Інтонації вербальної мовленнєвої практики, зокрема ствердження, повідомлення, зіставлення, або інтонації волюнтативного характеру (попередження, прохання, заперечення та ін.), що мають власну образно-змістовну функцію та несуть конкретну інформацію,

досить широко розповсюджені у музичному мовленні. Під впливом певних умов у суспільній слуховій свідомості відбувся процес кристалізації звукокомплексів, які складають, на думку Б. Асаф'єва, «інтонаційний словник», завдяки чому на базі конкретно-чуттєвого мислення утворюються узагальнені типові інтонації [31, с. 70–72]. Подібно слову інтонація у музиці втілює єдність слова й думки, хоча характер зв'язків у вербальній та музичній інтонації має суттєві відмінності, адже слово явище називає, а музична інтонація його переживає. Крім того, музична інтонація має фіксовану висоту звуку та співвіднесеність з її ладовою системою, а замість фонем – темброві відтінки, способи артикуляції голосу (або музичних інструментів), темпові й ритмічні малюнки, динамічні рівні, агогіку тощо, які характеризують звук у його онтологічній повноті.

Питання взаємозв'язку між музичною та вербальною інтонацією, що «зливається з мовленнєвою інтонацією та перетворюється у єдність, в ритмо-інтонацію слово-тону» [31, с. 211], було порушено Б. Асаф'євим у його першій книзі «Музична форма як процес». Ця теза вченого набула свого подальшого розвитку в наступній праці – «Інтонація», де розкрито взаємозв'язок між звукокомплексами та аналогічними процесами у вербальному мовленні. Дослідник наголошував на тому, що стійкі асоціативні зв'язки в музиці аналогічні тим, що характерні для семантики вербального мовлення, а музична інтонація генетично пов'язана з вербальною, хоча вони мають різний вектор свого розвитку. Проте він наголошував на автономному розвитку вербального мовлення і музики як «паралельних лініях розвитку комунікації та інтелекту людини», але загальну комунікативну спрямованість інтонування обох типів художнього мовлення вважав схожою, оскільки музика і мовлення засновані на здатності «осмислення та інтонування» [31]. Вчений наголошував на глибокій спорідненості між мовленнєвою та музичною інтонацією, мотивуючи це тим, що вони є відгалуженням одного звукового потоку та оперують спільним

звуковим матеріалом, за допомогою якого особистість виражає свій внутрішній емоційний стан та ставлення до світу.

Необхідною закономірністю організації звукового мовлення, з точки зору Б. Асаф'єва, є базис музичної мови, порушення принципів якого може призвести до дисфункції мовленнєвих дій. Саме тому він визначав «базис» як структурну цілісність, що складається з однакових компонентів, а саме: звуковисотного ладу, метроритмічної будови, принципів динамічного, артикуляційного, тембрального, темпового впорядкування звукової форми, принципів синтаксичного ладу «музичного висловлювання» та інтеграційного закону інтонації [31, с. 123]. Саме мовленнєва інтонація, на його думку, дає композитору матеріал для «выжимки мелодического сока» з живого мовлення та є основним компонентом музичного формоутворення. У подальшому ця думка знайшла своє оформлення в аксіоматично завершеному висловлюванні: «музика – мистецтво інтонованого смислу».

Під «інтонацією» у широкому смислі Б. Асаф'єв розумів висотну організацію музичних звуків у їхній послідовності, що характеризуються гучністю, тембром, артикуляцією, метроритмом, висотною організацією тощо. Вчений наголошував, що музична інтонація за своїм змістом суголосна мовленнєвій поетичній та є одним із важливих засобів смислової та емоційної виразності художнього мовлення. Тобто музична інтонація, так само як і вербальна, є важливою складовою у процесі передачі емоцій і здатна виражати найтонші нюанси, відтінки смислу, почуття. Вона містить у собі чуттєво окреслене, невербально виражене мислення, що виникає як емоційно-вольова реакція особистості (композитора, виконавця) на художній образ, проте має відмінний від вербальної механізм їх реалізації. Б. Асаф'єв мислив інтонацію як одну з важливих естетичних категорій, що співвіднесена з поняттями «склад», «стрій», «стиль», «форма», «жанр» тощо. Найбільшим джерелом асоціацій для музичної інтонації дослідник визначає інтонацію вербального мовлення, завдяки якій формуються її емоційні характеристики.

Б. Асаф’єв у поняття «інтонації» включав інтервальну напруженість, що передає смисл музики. На його думку, найменшою складовою інтонації може бути ритмо-формула з кількох (або одного) звуків, що характеризується специфічними засобами виразності (гармонія, ритм, тембр, лад, метр тощо), яку можна співвіднести з «музичним словом», що має особливий характер змісту. З точки зору вченого, «інтонацією» може бути і музична тема, яка не втрачає протягом звучання своєї виразності, і музичні мотиви, з яких складається музична тема, тощо.

На його думку, музична інтонація в основі своїй споріднена з вербальною, що дозволяє орієнтуватися на довжину вербального слова, але такий орієнтир є умовним і не завжди витримується, оскільки музичні інтонації за часом свого звучання можуть бути ідентичними цілому реченню у вербальному мовленні. Музичне речення також можна уподібнити музичній інтонації, але більш високого рівня. Власне, це підтверджує тезу про те, що феномен інтонації не обмежується масштабністю рівня музичного твору і може бути представлений як одним звуком, так і цілим періодом, що у контексті музичного твору несе смислове навантаження. Б. Асаф’єв вважав інтонацію найменшою смисловою одиницею музичної мови на зразок вербальної лексеми, яку називав «музична лексема».

Вчений вважав доцільним вивчати не окремі елементи, а цілі «інтонаційні комплекси» як семантично неподільні одиниці. Оскільки семантика такого інтонаційного комплексу віддзеркалює конкретний історико-культурний континуум, певне соціальне середовище, його стилістику, тому їх порівняння дозволить виявити характерну систему смислів, а не тільки окремі складові поза контекстом. Накопичення такого роду інтонацій приводить до їх об’єднання в «семіотичні системи» [60, с. 327] або «універсальні коди» [480], у яких закріплюються закономірності музичного мислення соціуму. При цьому на семантику музичної лексеми, з точки зору Б. Асаф’єва, впливають різні фактори, які в сукупності дозволяють розкрити її змістовний вимір.

Зазначимо, що у подальшому аналіз музичних лексем та виявлення їх типологій було здійснено у працях І. Алексєєвої [18], М. Арановського [27; 29], О. Козаренка [145], В. Москаленка [242; 243], В. Холопової [418], С. Шипа [446] та багатьох інших, де вона потрактовується як одиниця музичної семіотики в її термінологічній варіативності («музична семема», «сема», «семантема» тощо).

У термінологічний простір музикознавства саме Б. Асаф'євим було введено і термін «музична семантика», що був ним запозичений з мовознавства і використаний замість поняття «музична символіка»: «…правильним було б відмовитися від поняття «музична символіка… вірніше, скористатися терміном мовознавства і відповідно до зв'язків музики за допомогою образних інтонацій з навколишньою дійсністю віднести цей зв'язок як вираз реальних взаємовідносин у галузі музичної семантики» [31, с. 207]. Зазначимо, що у категоріальний апарат мовознавства термін «семантика» був уведений французьким лінгвістом Мішелем Бреалем у 1897 р. Тобто Б. Асаф'єв апелював саме до мовознавства, в якому терміном «семантика» було позначено один з його розділів. Згодом у праці «Інтонація» (1947 р.) Б. Асаф'єв відмовився від цього терміна: «…відмовився я тут і від мого терміна «музична семантика», який прищепився, але, на жаль, не в тому розумінні, ніж я мислив» [31, с. 215]. Проте цей термін органічно ввійшов у теоретичне музикознавство для позначення музичного смислу.

У подальшому в працях Л. Мазеля, С. Протопопова, В. Способіна, Ю. Тюліна, В. Цуккермана, Б. Яворського та багатьох інших у гострополемічному дискурсі термін «музичне мовлення» набув уже не метафоричних, а термінологічних абрисів, апелюючи до нових засобів конструювання музичної реальності. Зокрема, у праці Б. Яворського «Будова музичного мовлення» (1908 р.), основна теза якої набула свого подальшого розвитку у статті «Текст і музика», що була надрукована у 1923 р. в журналі «Мистецтво», було висловлено глибоку думку про вплив процесів мислення на розвиток мови та музичного інтонування [464].

Окремі аспекти заявленої проблематики розкривалися у підручниках «Музична форма» І. Способіна, «Аналіз музичних творів» С. Скребкова та багатьох інших, де вміщено важливі спостереження про інтонаційні, ритмічні, акцентні, темпові співвідношення між музикою та вербальним мовленням. Зокрема, в останньому розділі підручника «Аналіз музичних творів» Л. Мазеля і В. Цуккермана, що носить назву «Цілісний аналіз», глибоко аналізується синтаксис, ритміка, смислове навантаження вербального тексту романсів і народних пісень.

У контексті музично-мовленнєвої проблематики було закцентовано увагу і на самій дефініції поняття «музична мова», що у 60–70 рр. XX ст. використовувався разом з поняттям «засоби музичної виразності», або «прийоми техніки письма». Так, у працях Л. Мазеля [208; 209; 210] поняття «музична мова» набуває теоретичного осмислення, яке дослідник вживає як у вузькому, так і широкому смислах, включаючи у нього всі засоби музичної виразності, крім композиційних. Зокрема, у статті «Про систему музичних засобів і деяких принципах художнього впливу музики» [209], а з часом у праці «Аналіз музичних творів» [207], ним було закцентовано увагу на термінологічній невизначеності цих понять. Дослідник наголошував, що засоби музичної виразності не мають фіксованих смислових значень і залежать від об’єктивних передумов, що склалися у процесі історичного розвитку музики, а їх виявлення в контексті конкретного музичного твору дозволить зробити цілісний аналіз музичного змісту. З його точки зору, усі засоби музичної виразності утворюють «інтонаційне ціле» та є носіями музичного змісту. Загалом у працях Л. Мазеля було здійснено розробку механізмів реалізації художнього задуму в музичному творі, виокремлено складові «музичної мови», описано прийоми і техніки музичного письма, що у подальшому склало основу методології цілісного аналізу. Проте, порівнюючи різні елементи музичної мови з одиницями вербального мовлення, дослідник звертався і до методів лінгвістичного аналізу.

Продовжуючи асаф'євську теорію, В. Ванслов наголошував на тому, що мистецтво музики являє собою відокремлену від вербальної мови інтонацію, але посилену та більш ширшу й глибшу, оскільки «музика оперує тими ж факторами, що й інтонація мови: виразністю звукових змін, виразністю темпу, ритму, тембру, національного та вікового забарвлення звуку та іншими елементами. Всі ці елементи є в інтонації вербального мовлення, але в музиці вони набувають ніби розвиненої форми і втілюються в цілу систему виразних засобів, які по суті своїй ті ж самі, що і в мові, тобто звуковисотні зміни, темп, ритм, тембр і т.д.» [66].

Отже, теорія інтонації Б. Асаф'єва сприяла подальшому розвитку музично-мовленнєвої проблематики, що набула свого осмислення у працях І. Алексєєвої [18], М. Арановського [27], М. Бонфельда [56], Б. Гаспарова [76], Ю. Кона [112], О. Козаренка [145], Л. Мазеля [208; 209; 210], В. Медушевського [227; 233], В. Москаленка [242; 243], Є. Назайкінського [252], Г. Тараєвої [379; 383], В. Холопової [418; 419; 420], Л. Шаймухаметової [440], С. Шипа [446] та багатьох інших. Різні підходи сприяли осягненню варіативних можливостей музичної мови, що реалізуються у мовленнєвому дискурсі. У цьому контексті аналіз структурних елементів музичного мовлення композитора, здатних накопичувати нові смисли, набув форм методу дослідження.

У контексті музично-мовленнєвої проблематики було порушено і питання типології інтонацій. Зокрема, А. Сохором виокремлено емоційне, логічно-смислове, характеристичне та жанрове значення різних інтонацій. Інший варіант класифікації основних типів інтонацій, серед яких емоційні (мелодичні і ритмічні), зображальні, жанрові, стильові, композиційні інтонації запропоновано В. Холоповою. Зокрема, стилістичні інтонації вона вважає прерогативою сучасної музики, до яких застосовує термін «нео», оскільки він «імітує» епохальний стиль. До композиційних інтонацій дослідниця відносить архітектонічні елементи музичної конструкції, за допомогою яких композитор вибудовує власну музичну композицію,

зокрема: великі розспівні секунди в їх одночасному звучанні або драматичні у послідовному звучанні; призовні кварти та пусті квінти; динамічні інтервали у своєму висхідному звучанні та ліричні, сповнені трагізму в низхідному; темброві забарвлення звучання різних інструментів. Інтонації композиційного типу, на її думку, хоча і впливають на сприйняття слухачів, але стають домінуючими тільки як елементи новацій (наприклад цілотонна гама). Проте ця класифікація, на нашу думку, неповна та може бути доповнена, оскільки можна говорити про естетичний, національний, соціальний, жанровий характер інтонацій (пісенний, аріозний, речитативний, скерцозний, ораторський, розповідний) тощо. Загалом усі типи інтонацій, від жанрових до композиційних, мають емоційний вимір та можуть синтезувати в одній інтонації кілька типів.

Інтонаційний аспект двох типів мовлення в його найрізноманітніших проявах був предметом аналізу багатьох праць. Зокрема, М. Арановський наголошував на можливості виокремлення інтонації як аналога вербального мовлення. Іншою є точка зору В. Медушевського, який музичну мову визнавав явищем нелінгвістичним, що виступає як спосіб мислення, категоріальний апарат якої представлений у вигляді музичних форм. Зазначимо, що, крім суто музикознавчих праць, інтонаційний аспект мовленнєвої проблематики було порушено і в контексті лінгвістичних студій, де інтонація мислилася як ритмо-мелодичне оформлення процесу мовлення, засіб вираження різних синтаксичних значень, що має експресивне та емоційне забарвлення. Якщо наприкінці XIX ст. для позначення фразової інтонації використовували такі характеристики, як підвищення та зниження тону, то вже на початку XX ст. інтонація досліджувалася в контексті типів висловлювання, а згодом почалося вивчення співвідношення інтонації та синтаксису.

У контексті сучасного аналізу озвученого тексту використовують як лінгвістичні, так і музикознавчі терміни. Зокрема, поетична стопа умовно співвідноситься з музичним мотивом (такт), оскільки обидва мають один

акцент (мовний та метричний). Умовні аналогії проводилися між універсальними лінгвістичними одиницями та музичними (фонема – окремий звук; склад – субмотив; слово – мотив; рядок – мотивна група тощо). Музичний рядок умовно співвідносили з текстовим рядком, музичну строфу – з вербальною, музичний період – зі строфою поетичного тексту тощо, але таке зіставлення є виправданим за умов, якщо поділ співпадає з вербальним текстом (синтагмами, строфами тощо).

Зазначимо, що у сучасному теоретичному музикознавстві найбільш вживаним є лінгвістичний термін «синтагма», що мислиться як група слів, об'єднаних інтонаційно (за рахунок основного наголосу) та за смислом. Тобто музична синтагма мислиться і як структурно-смислова єдність, і як фонетична одиниця. Прямого зв'язку між термінами, безумовно, немає, але логічний зв'язок дозволяє робити такі порівняння. Отже, певна термінологічна аналогія можлива, проте деякі музичні терміни мають обмежене застосування, зокрема «мотив», «музичне речення», «період», які є надбанням класичної метрики і не прийнятні для музики раннього періоду. Але існує термінологічний ряд, що здатний адекватно відображати смисловий та структурний рівні як музичного, так і вербального художнього (поетичного) тексту. Зокрема, Ю. Холопов застосовував термін «склад-мотив» [412], що суголосний терміну «мотив» в інструментальній музиці, де звуки об'єднані навколо наголосу, або сильної долі такту, або найменшого елементу вокальної музики. Такі аналогії є виправданими, оскільки у процесі аналізу мелодії орієнтуються на «фонетичні слова» (основне слово, поряд з яким знаходяться службові, але які не утворюють окремого склад-мотиву).

Складові інтонації у процесі мовлення відіграють важливу роль в оформленні смислової, граматичної та емоційної характеристик. У вербальному мовленні під терміном «мелодика» розуміють комплекс мовленнєвих інтонацій. Так, мелодичний рельєф вербального художнього мовлення характеризується нестабільною звуковисотністю, що може змінюватися, але в основі своїй базується на внутрішній організації, залежить

від висотних акцентів та наголосів, наявності мелодичних кульмінацій, виокремлення фразових акцентів, передбачає розмежування наголошених (або ненаголошених) складів та впливає на акцентну структуру тексту. Формування мелодичного рельєфу у вербальному художньому мовленні відбувається завдяки просодії та членуванню тексту за смислом, тому набуває динаміки, варіативності, виокремлюючи різні відрізки тексту звуковисотними засобами.

Аналогічні процеси спостерігаються в музичній мові, де складне музичне речення складається з простих елементів, де наявні як «arsis», так і «thesis» за аналогією з половинним або повним кадансом. Чергування таких структурних елементів у музичній мові складає його мелодичний рельєф, де не остання роль належить саме акцентній структурі. Досить важливим видається цей принцип під час озвучення тексту, коли мелодія вибудовується відповідно до моделі вербального тексту з урахуванням його інтонаційних характеристик. З артикуляційної точки зору, в основі мелодичної характеристики вербального мовлення лежать коливання голосових зв'язок, тоді як з точки зору акустики мелодика базується на зміні частоти основного тону, а саме висхідному або низхідному русі, у процесі якого реалізується мовна специфіка мелодики, що в різних мовах різна. Отже, мелодика впливає на актуальне членування у реченні, на виокремлення основної думки, на сприйняття певних емоційних значень, мелодичний контур яких відрізняється змінністю. У зв'язку з цим більшість дослідників наголошували на важливості такої складової інтонації, як пауза, що в артикуляційному плані свідчить про завершення мовлення. Інтонаційні паузи розділяють художнє мовлення на інтонаційно-смислові одиниці. У пам'яті носія мови зберігаються моделі «інтонаційних малюнків», що співзвучні різним видам вербальних речень відповідно до мети висловлювання, синтаксичних конструкцій, емоційних станів тощо. Співвіднесеність між цими моделями та реальною просодією відбувається саме завдяки цим ознакам.

У подальшому увага дослідників зосереджується на виявленні різних рівнів і критеріїв порівняння музики та слова. Аналіз співвідношення двох типів художнього мовлення на прикладі вокальних жанрів ґрунтовно розкрито у підручнику «Аналіз вокальних творів» за редакцією Є. Ручьєвської. У ґрунтовній монографії В. Васіної-Гроссман «Музика та поетичне слово» також наголошувалося на тому, що аналіз музичного тексту повинен включати не тільки образно-смисловий, але й конструктивний підходи. При цьому основним методом дослідження вокальних творів автором обрано аналіз вербального тексту як невід'ємного компонента художньої форми. Проблематика реалізації музичних принципів формоутворення в літературному тексті порушувалася також у працях Б. Ейхенбаума, Л. Фейнберг, Є. Чигарьової та багатьох інших. Крім того, зазначалося, що у процесі інтонування важливе синтагматичне (створює загальний ритмічний малюнок фрази), фразове (квантує текст на висловлювання з одним фразовим наголосом) та логічне (має прояв в особливій семантиці) значення відіграє наголос. Наголошувалося і на важливій ролі ритму в повторюваності подібних мовленнєвих елементів різного рівня організації (слів, синтагм, рядків тощо). Тобто ритмічні засоби членування у вербальному мовленні мають багато спільного з музичними, але працюють на різних масштабних рівнях.

Метр у художньому мовленні, так само як і в музичному, також є регулятором ритмічного потоку, упорядковує його та структурує. Тобто інтонаційні засоби членування мовлення мають тонку диференціацію, що дозволяє передати різний ступінь смислової завершеності. Проте наголошувалося і на тому, що, на відміну від позбавленої періодичності прозової ритміки, де мовленнєві акценти не утворюють закономірного чергування, художня вербальна ритміка структурована засобами метрики (структурна впорядкованість віршованих рядків, їх співрозмірність тощо). Тобто якщо прозовий текст характеризується суцільністю та передбачає граматичний або структурно-смисловий поділ (на синтагми, фрази, періоди),

то поетичний текст характеризується дискретністю, членуванням на вірші, що може не співпадати із граматичним.

Крім того, в організації художнього вербального мовлення велику роль відіграє критерій повторюваності, що має прояв на рівнях строфи, рими (фонетична повторюваність), рядка (рівноскладність силабічного вірша, акцентність тонічного вірша), що надають віршованому тексту репризності та стрункості. Тобто для художнього мовлення, крім позапонятійних смислів, що прочитуються між рядками вірша, характерні дискретність, регулярність, симетрія та повторюваність. Це досить важливі параметри, оскільки впливають на процес озвучення тексту, що у прозових та віршованих текстах різний. Хоча є жанри, в яких спостерігається поєднання обох видів, наприклад богослужбові давньоруські тексти, для яких характерна «рядкова проза», що за своєю ритмічною будовою близька до прози, але позбавлена ритмічної регулярності. Наприклад, у богослужбових книгах тексти зазвичай поділені на рядки, наприкінці кожного з яких ставиться знак, тоді як сам рядок не має знаків поділу. Такий рядковий запис наближує віршовий та прозовий твори та є свого роду перехідним явищем. Іншим прикладом поєднання прозового та поетичного текстів є Псалми, де поетичний принцип виражений за допомогою структури (наявний синтаксичний паралелізм, піднесений стиль), але метрична організація відсутня.

Теоретичне музикознавство, беручи до уваги особливості будови художнього вербального мовлення, в контекст аналізу музичних творів починає включати типологічне порівняння оригіналу вербального поетичного (або прозового) тексту з тим, який узято композитором за основу власного музичного твору. Зокрема, в контексті аналізу беруться до уваги як кількісний, так і якісний показники співвідношення складів у тексті. З таких позицій озвучений текст може бути проаналізований з урахуванням звуковисотного параметру як послідовності звуків різної висоти, де музична структура набуває ролі фактора, що впливає на оригінал літературного тексту.

Зокрема, багатоголосна структура мотетної форми XVI ст., що утворює ряд імітаційних блоків, кожен з яких озвучує один текстовий рядок, може піддаватися трансформації, при цьому текст починає звучати в різних голосах (вертикаль), а в горизонтальній площині виникають додаткові повтори слів у голосах, що вступили раніше. Аналіз таких позицій дозволяє виявити ті фактори, що впливають на формування мелодичного контуру та є своєрідним віддзеркаленням текстової структури, якою може бути як структура вербального тексту, так і його смислова організація (семантичний фактор), що набуває різних форм взаємодії з мелодією.

Зазначимо, що музичний текст також впливає на вербальний ряд в оригінальному музичному творі, іноді суттєво видозмінюючи його, при цьому озвучений текст набуває різних форм, зокрема: *текстові повтори* (розгортання музичної форми та нарощення текстового матеріалу, що охоплює різні елементи тексту (окремі слова, синтагми тощо)); *текстові купюри* (вилучення окремих складових тексту, зокрема слів, строфи, рядка або цілих фрагментів, що характерно для хорової поліфонічної музики); *текстові вставки* з метою додаткового семантичного навантаження (наприклад озвучення тексту тропів у григоріанському хоралі із застосуванням мелізматики); *текстові видозміни* (переробка літературного джерела частково або в цілому, який відповідає авторському задуму); *текстові заміни* (відбуваються під впливом побудови музичного образу з метою підкреслення смислових акцентів) тощо. У контексті такого підходу можуть бути виявлені: *односпрямований вплив* тексту на музику (слідування музики за текстом, його логічною побудовою, ритмоструктурою, фразуванням); *взаємовплив та поєднання* музичного фактора з вербальним; *паралельне розгортання* текстового ряду одночасно з музичним (текстові та музичні фактори рівнозначні та реалізуються в контексті цілого твору) тощо.

Під впливом музичних факторів структурні компоненти художнього вербального мовлення можуть отримувати й інше прочитання (вторинний синтаксис), що може спричинити: членування тексту на менші одиниці

(синтагми) або поєднання кількох рядків вірша, де визначальним фактором поділу є межі музичної побудови (музичне речення, період); перегрупування тексту, коли спостерігається зміщення меж у самому тексті, де слова та синтагми відокремлюються від одного рядка та додаються до іншого, або відбувається перерозподіл тексту між строфами, що може залежати від каденцій; дублювання тексту (текстовий повтор у межах одного голосу або одночасне виголошення тексту в різних музичних голосах) тощо. Тобто під час озвучення вербального тексту змінюються як часові (одночасове або різночасове розспівування окремих слів, складів), так і просторові характеристики.

Зазвичай текст розгортається лінійно, але коли він вплітається у поліфонічну структуру музики, то може набувати вертикального виміру, оскільки повторюваність та розосередженість самого тексту створюють враження поліфонічності, що характерно, наприклад, для мотетів XVI ст., в основі яких лежить імітаційний контрапункт, тому текст також набуває характеристик імітаційності. Текст, що розспівується, отримує додатковий просторовий фактор (одночасне звучання кількох самостійних голосів) та набуває ознак поліфонічності. Імітаційне виголошення тексту кількома мовцями або різнопланові тексти також можуть накладатися один на одного як репліки персонажів та утворювати своєрідну контрастну поліфонію. У музичному творі таке одночасне звучання є не тільки можливим, але й художньо виправданим, оскільки додає впорядкованості самій текстовій поліфонії, що характерно для партесного співу XVII ст., протестантського хоралу XVIII ст. тощо. Тому часопросторовий вимір музичного тексту може піддаватися аналізу і з позицій будови текстової партитури (на рівні слова, складу, рядка), що дозволяє виокремити структуру твору в цілому. При цьому його аналіз буде враховувати: характеристику вербального тексту (рядковий поділ на рими, віршовані рядки або особливості синтаксичної структури прозаїчного тексту тощо) та вплив на нього музичних особливостей твору; особливість текстових та музичних побудов у їх

співвіднесеності з подальшим виявленням наявності вторинного синтаксису; характеристику мелодичних побудов, структура яких тісно пов'язана з вербальним текстом (наприклад, у богослужбових монодіях з латинським текстом); виокремлення текстових структур, що під час озвучення набувають структурно-смислового членування відповідно до музичного матеріалу, тощо. У контексті такого аналізу враховуються як суто музичні (метроритмічні та фактурні зміни, паузи, цезури, мелодичні, контрапунктичні, гармонічні кадансування тощо), так і вербальні (графічні схеми, розділові знаки, паузи, інтонаційні зміни, рима та ритмічні закінчення тощо) характеристики озвученого тексту. Це дозволяє виявити як вербальні, так і невербальні рівні музичного мовлення, одиницями якого є інтонаційні моделі, завдяки яким відбувається експлікація особистісних смислів композитора, оформлених у звукоформи.

Активна розробка заявленої проблематики зумовила появу фундаментальних праць з теорії музичної мови, що мислилася і як «історично розвинена система виразних засобів і граматик, що служить передумовою спілкування» [230], і як неоднорідна система, в якій «різні елементи музики принципово відмінні один від одного у багатьох відносинах» [209, с. 229], і як «породжуюча система, заснована на стереотипах зв'язків» [25, с. 106], і як «сума застосованих у тому чи іншому творі засобів», які можна розглядати на різних рівнях (граматичний, семантичний тощо) [149, с. 93]. Проте складність та полемічність дослідження поняття «музичне мовлення» привели до появи різних за ступенем розробки та своєю значущістю наукових концепцій, у контексті яких мовлення мислилося і як вид діяльності, «складної сукупності процесів, об'єднаних загальною спрямованістю на досягнення певного результату» [184, с. 415], і як аспект мовної діяльності людини, обумовлений художніми потребами особистості та соціуму, що використовує спеціально упорядковані (симетризовані) й системно пов'язані художні знаки-символи звукової природи [446], тощо.

Достатньо ґрунтовними виявилися праці, у яких порушувалися питання виявлення цілого спектру важливих характеристик обох художніх систем, у контексті яких аналізувалися: їх комунікативні функції [169]; роль інтонації у вербальному та музичному мовленні [77; 104]; мовленнєвий ритм [331; 332], музичний ритм і музична форма як композиційні прийоми в художньому вербальному тексті [401]; прояв принципу симфонізму в художній прозі [19] тощо. Отже, спектр аналізу споріднених характеристик між двома типами художнього мовлення виявився достатньо широким, що свідчить про актуальність проблематики, яка й досі рефлектує у міждисциплінарний вимір.

Серед великої кількості наукових праць найбільш ґрунтовне висвітлення отримали характерні для обох видів художніх систем такі засоби виразності, як наголос, інтонація, динаміка, мелодика, метр, темп, висотність тону. У більшості праць було закцентовано увагу на тому, що для обох типів художнього мовлення характерним є не пряме позначення денотата, а вказівка на ознаки, об'єктивно йому притаманні, або вираження оцінного ставлення до денотата. Власне, останній спосіб денотації є характерним як для художнього вербального, так і для музичного мовлення, де зв'язок з денотатом опосередкований емотивно-оцінним компонентом, що передує денотації у процесі рецепції музичного тексту. Тобто чим більш опосередкованим є зв'язок з денотатом, тим більшого значення набуває прагматичний вимір, у контексті якого відбувається структурування музичної інформації, що свідчить про високий рівень системності музичного мовлення.

У теоретичному музикознавстві аналіз двох типів художніх систем базувався на виявленні відмінностей між ними не тільки на рівні фіксованості звуку, спектру засобів виразності (тембр, метр, ритм, лад тощо), але й на глибокому розумінні інтонаційної природи цих явищ. Наголошувалося на тому, що музична інтонація поєднує у собі як здатність до узагальнення, так і відчутну конкретність, що знаходить своє втілення у музичній формі, тоді як мовленнєва інтонація тільки потенційно є художньою та за характером свого функціонування тільки тоді наближається

до музичної, коли набуває формоутворюючої функції, що дозволяє тексту набути розвинену інтонаційну структуру. З таких позицій музично-мовленнєва проблематика порушувалася у працях австрійського музикознавця Е. Гансліка, де наголошувалося на тому, що суттєвою відмінністю між ними є те, що «звуки [вербального] мовлення слугують тільки засобом для досягнення певної мети, а саме вираження понять, зовнішніх по відношенню до самого засобу, а в музиці звук виступає як самоціль» [246].

Інший важливий аспект у порівнянні двох типів художнього мовлення був виокремлений у працях Ю. Кона, який наголошував на тому, що у процесі дослідження дихотомії «мова – мовлення» науковці припускалися помилки, коли проводили аналогії між ходом еволюції мови та історичним розвитком окремих елементів музики, або «між функціями тих чи інших сторін мови» [149, с. 93]. На його думку, специфіка музики як мистецтва відмінна від специфіки вербальної мови «як безпосередньої дійсності думки», що обмежує можливості будь-яких аналогій між музикою та мовою, «узятих в історичному або структурному аспектах» [149, с. 94]. Це привело до виокремлення ще одного аспекту в дослідженні музичного мовлення, вектор якого було спрямовано в контекст дихотомії «вербальне – музичне».

Подальший свій розвиток проблематика інтонаційної спорідненості двох типів художнього мовлення знайшла своє втілення у працях музикознавців XX ст. й отримала новий вектор дослідження, а існуюча методологія дозволила спрямувати мисленнєву інверсію на вивчення процесів, що породжують інтонаційно-знакову реальність. Вектор пошуку було скеровано у міждисциплінарний вимір, зокрема: когнітивний, соціологічний, комунікативний, психо-лінгвістичний, семіотичний, у контексті яких використовувалися методи акустичного аналізу, когнітивної інтерпретації, синергетичного моделювання, семантичного аналізу тощо.

Такий ракурс аналізу інтонації був зумовлений тенденціями кінця XX ст., коли поняття «інтонації», у його традиційному розумінні, зникає, а

звукова маса набуває щільності (або розосередженості). Як результат – виникає своєрідний резонанс між науковими концепціями кінця XX ст. та пошуками композиторів, які прагнули відчути «нерв своєї епохи», утвердити у своїй свідомості іншу систему координат. Виникла особлива комунікативна ситуація між композитором, виконавцем та слухачем, а сама техніка композиції набула фактора індивідуалізації не тільки на рівні авторського стилю, а й на рівні окремо взятого твору.

Подальшому розвитку заявленої проблематики сприяли дослідження знакової концепції музичної мови, в контексті якої порушувалася проблематика аналізу музичного мовлення з позицій висловлювання вербального типу, що було розкрито у працях М. Бонфельда [56; 57], Б. Гаспарова [77], Ю. Кона [149], В. Медушевського [228], Є. Назайкінського [254], С. Раппопорта [326], Г. Тараєвої [377; 379; 380; 381], В. Холопової [420], Л. Шаймухаметової [440; 441], С. Шипа [446] та багатьох інших. Озвучення ідеї про універсальну «мовну структуру» як свого роду знакового коду для вираження різних форм мислення привело до пошуку методів аналізу художньої мови загалом. У такому контексті ґрунтовними виявилися дослідження взаємозв'язку мислення і мовлення, розробка поняття «внутрішнє мовлення» (за Л. Виготським), виокремлення універсальних «кодів» та пошук моделей «прамови» тощо.

Зокрема, розробка мовленнєвої проблематики набула свого розвитку у працях В. Медушевського, який виокремлював два рівні музичної форми, а саме: аналітико-граматичний, що включає кореляційний та граматичний механізми обробки інформації, та інтонаційно-драматургічний, що апелює до асоціативного способу узагальнення [226, с. 168]. Знакові структури інтонаційно-драматургічної форми безпосередньо детерміновані об'єктивними явищами дійсності та предметно-смисловими значеннями, що мають співвіднесеність з окремими денотатами, оскільки генетично споріднені з вербальною інтонацією. На думку В. Медушевського, їх семантичне навантаження не має предметної визначеності та може бути інтерпретовано тільки в контексті музичного твору в цілому.

Дослідник зазначав, що музична мова як система граматик, «що служить передумовою спілкування» [229, с. 35], «тяжіє до стабільності, загальності, постійності, системності, норми, традиції та підноситься над плинністю мовлення», на відміну від музичного мовлення, що, «навпаки, рухоме, мінливе… існує у вигляді конкретних, цілісних, індивідуальних об'єктів» [230, с. 14] та включає засоби граматики мови як одного зі своїх аспектів. Процес мовлення, на думку В. Медушевського, виявляється тоді, коли засоби мови, що мають семантику й комунікативні можливості, об'єднуються заради вираження нової «…неповторної, музичної думки в яскравій, ємкій, заразливій, захопливій, одним словом, у художній формі, тоді народжується музичний твір – безпосередній предмет художнього спілкування людей» [230, с. 7]. Дослідник зазначав, що «перетворення мови у мовлення пов'язане, перш за все, з відбором засобів музичної мови, унаслідок чого виникає нова, така, якої не було раніше, неповторна комбінація» [230, с. 16], та розкрив взаємозалежності між музичною мовою та мовленням, акцентуючи увагу на тому, що музична мова передує мовленню у процесах композиторської творчості, слухацького сприйняття, виконавської інтерпретації, тоді як нові явища у музичному мовленні історично передують змінам у мові.

У подальшому категорія «музичне мовлення» розглядалася в контексті еволюційного розвитку музичної мови. Зокрема, у статті Л. Березовчук [53] виокремлено різні періоди розвитку музичної мови (зародження, стабілізації, кризи), на основі чого зроблено припущення, що у «період стабілізації» семантичні елементи музичної мови та мовлення «співпадають смислами», що віддзеркалює «панівні у даному типі культури уявлення про організацію світу» [53, с. 16]. На думку Л. Березовчук, у період кризи культури музична мова представлена у творчості композиторів окремими елементами музичного мовлення, тоді як музична мова реалізується за допомогою фактурно-фонічних образів, різних прийомів розвитку тощо. Дослідниця наголошує, що музична мова у період кризи втрачає здатність виконувати «породжуючу функцію» духовних цінностей, а зі зміною системи музичної

мови «семантика структури мови стає недоступною для майбутніх поколінь» [53, с. 18].

Іншого, типологічного, аспекту музично-мовленнєва проблематика набула у працях М. Арановського [26], де вербальне і музичне мовлення зіставлялися на рівні походження (обидва типи мовлення виникли природно-історичним шляхом), мети (як засіб комунікації) та способу існування (як об'єктивних по відношенню до свідомості кожного). З погляду М. Арановського, відмінність музичної мови від вербальної полягає у «меншій довговічності музичної системи», що залежить від екстрамузичних факторів, які впливають на розвиток мистецтва; мінливій кількості підсистем музичної мови у процесі історичного розвитку; мінливості співвідношення рівнів музичної мови та рухливості самої системи музичної мови, «коливання якої можливі як у синхронії, так і в діахронії» [26, с. 99], тощо. Він мислив музичну мову як породжуючу систему, що «виконує функцію мови, не володіючи рівнем знака», тому є «незнаковою семіотичною системою», або «системою абстрактних можливостей, що реалізуються в тексті» [26, с. 104]. Тобто музична мова, на відміну від вербальної, має тенденцію до більш жорсткої фіксації та замкненості музичного тексту, що не дозволяє апелювати до неї як до відкритої системи. Проте він зазначав, що вербальна і музична мови реалізуються в контексті музичного мовлення, що відіграє важливу роль в осягненні їх змісту.

Важливим у контексті даного дослідження є погляд М. Арановського на поняття «семіотична система» та «знакова система», де під останньою він розумів «семіотичну систему», що використовує структури особливого типу – знаки. Разом із тим, на його думку, системність музичної мови має цілий ряд специфічних особливостей, зокрема тенденцію до структурності (правила гармонії, форми поліфонії тощо) та порушення цих правил, які між собою взаємопов'язані. Перша тенденція сприяє створенню системи (синхронічний аспект), а друга – її порушенню та, водночас, розвитку самої системи (діахронічний аспект музичної мови).

М. Арановський розрізняв поняття «музичне мовлення» з його семантичними одиницями та «музична мова» як набір конструктивних елементів (щаблів, інтервалів та ін.). Проте такий підхід розглядає музичну мову на її фонетичному рівні, що допускає розмежування звуковисотності та метроритму, але позбавляє її знакових одиниць.

Іншим критерієм аналізу двох типів художнього мовлення, з погляду М. Арановського, є спосіб їх фіксації. На його думку, провідна роль структури музичного тексту підтверджується його історією, що є «історією різних способів структурування музичного тексту» [26, с. 7], де нотний запис не тільки фіксує структуру, але й виконує її. Проте, як зазначає дослідник, «…між музикою і літературою існує зворотно-пропорційний зв'язок. Явність музичної структури протистоїть латентності структури літературного тексту, а латентність музичного змісту – явності змісту літературного тексту» [26, с. 10]. У цьому зв'язку М. Арановський наголошував на наявності «цілої системи фільтрів (тип музичної мови, музичний стиль, жанр, форма, стереотипи музичного мовлення тощо), закладених у самій структурі, [які] спрямовують сприйняття у необхідне русло… що звужує коло семантичних кваліфікацій – аж до моменту, коли включаються фактори індивідуалізації змісту» [26, с. 10].

На думку М. Арановського, музичний текст, на відміну від вербального, має характерний тип семантичної конвенціональності, адже «музична семантика історична, вона формується довготривало… займаючи те чи інше місце у колективному музичному тезаурусі» [26, с. 11]. Саме музичний текст, з його точки зору, є носієм музичної думки, що реалізується в матеріальній структурі за допомогою нотного запису, і саме так виникає «єдність… ментальної сфери, музичної структури та іконічного (за своєю суттю) запису… яке утворює музичний текст. Це може мати або креативний, або перцептивний аспект, але в обох випадках схема залишається вертикальною… думка – структура – запис» [26, с. 12]. Крім того,

семантизацію музичного тексту додатково ускладнює наявність акустичного буття, де нотний запис мислиться знаком по відношенню до нього.

Процес семіотичної інтерпретації тексту, що передбачає розмежування між текстом як матеріальним носієм та смислом як духовним змістом, що притаманний мові вербальній, не може бути, на думку М. Арановського, застосований до тексту музичного, в якому виникають складні, перехресні, багаторівневі відносини, оскільки в музичному тексті функціонує множинна система репрезентативних відносин, яку дослідник порівнює з ефектом «взаємовідображаючих дзеркал». Важливим у цьому є процес інтерпретації музичного тексту, який, на відміну від вербального, є актом глибинного осягнення його смислу: «…думка проходить крізь нотний текст у той віртуальний духовний простір, який ми схильні іменувати музичним змістом та заради якого… вона і написана» [26, с. 9]. На його думку, музиці притаманна «предметно понятійна німота», тому ступінь варіабельності сприйняття музичних текстів доволі високий. Музичний текст не існує поза процесом інтерпретації, що має діапазон від зорового сприйняття нотного тексту до його виконання, «а безкінечність інтерпретацій свідчить про безкінечність процесу пізнання музичного тексту» [26, с. 1]. Тобто з нотного запису музичний текст тільки починається та потребує процедури розпредмечування смислу в реальному звучанні. При цьому значущі одиниці музичного тексту, на думку дослідника, не є значущими одиницями музичної мови, що не передає тексту утворені значення, а тільки допомагає їх створити, пропонуючи готові деталі та правила їх поєднання.

Проблематика спорідненості двох типів художнього мовлення була предметом дослідження М. Бонфельда, який закцентував увагу на тому, що музична комунікація в кожному її прояві реалізується саме як мовлення [57]. Оскільки реалізований у реальному звучанні, або у свідомості, музичний твір завжди спрямований на слухача і являє собою трансляцію певного смислу, тому музичне мовлення дослідник вважав актом комунікації. М. Бонфельд закцентував свою увагу на тих характеристиках, які властиві музичній

комунікації, але не завжди комунікації вербальній: «музика – це завжди мистецтво; кожне закінчене музичне повідомлення – це твір мистецтва, а будь-який вилучений з контексту фрагмент музичного повідомлення – це фрагмент художнього твору» [57, с. 15]. При цьому репрезентантом процесу музичного мовлення, з його точки зору, є музичний твір як єдиний цілісний знак, що водночас є «процесом мовлення» [57, с. 16]. На його погляд, музичний твір загалом – це знак, а його елементи – субзнаки, подібні до морфем природної мови: «…у всякому музичному творі можна виділити семантично згущені й розріджені області. І якщо останні можна уподібнити фонемам, що не мають важливих значень, то семантично вагомі елементи твору можуть бути співвіднесені з морфемами (коренями, префіксами, флексіями та ін.), що апріорно пов'язані з гранично широкою зоною значень, яка істотно звужується, насичується конкретним змістом тільки в контексті цілісного твору-знака» [57, с. 32]. З його точки зору, одиницею поетичного тексту є не слово, а сам текст як явище, типове для недискретних типів семіозису. Музичний твір, у такому розумінні, також «являє собою цілісний (неподільний) знак, елементам якого не властиве постійне значення, що залежить від контексту» [57, с. 26]. Такий підхід демонструє неможливість пошуку в музичному творі дискретних одиниць, наділених стабільними значеннями, оскільки «музичний твір є цілісною структурою» [57, с. 31].

На думку М. Бонфельда, мовна діяльність пов'язана з логічними здібностями людини та вербальним мисленням, тоді як мовленнєва – з емоційно-естетичним та невербальним мисленням. Оскільки реалізований у реальному звучанні музичний твір завжди спрямований на слухача та є трансляцією певного смислу, тому саме в контексті музичного мовлення є сенс розглядати і синтактичні відношення. Такий підхід дозволив ученому порушити проблематику музичної синтактики, в контексті якої він виокремлює принципи сполучення і зіставлення. При цьому сполучення, або збереження зв'язку в усіх його численних різновидах, є домінуючим принципом синтактики, завдяки чому забезпечується єдність, цілісність, спаяність, що тісно пов'язані з

континуальністю. Музичну семантику вчений розумів як систему закономірностей, завдяки чому встановлюються відносини між смислом та позамузичною дійсністю.

Специфіка художнього мовлення, на думку М. Бонфельда, «реалізується в музиці», що є процесом «мовлення на немовній основі» [56]. У такому розумінні важливим стає процес інтерпретації музичного тексту, що має велику кількість можливостей тлумачення змісту, нових ракурсів сприйняття, які залежать від суб'єктивних та об'єктивних факторів. Сам процес інтерпретації дослідник мислив як особливий вид духовно-практичної діяльності, де, крім суто мисленнєвих форм, що протікають у свідомості виконавця, функціонує практичний аспект, що виходить за її межі. При цьому процес розгортання музичної думки ним розглядається як активний, оскільки включає різні компоненти мисленнєвої діяльності, що у сукупності утворюють по відношенню до звучання «зустрічний мисленнєвий потік», який поєднується з позамузичним рядом та стає «невід'ємним фактором цього виду музичної діяльності» [56]. Додамо, що позамузичний ряд існує у свідомості не тільки слухача, а й виконавця на рівні саморефлексії виконаного, передчуття того, що має прозвучати, тощо.

Зазначимо, що методологічною основою музично-мовленнєвої теорії М. Бонфельда стала розроблена А. Леонтьєвим концепція розуміння процесу мислення як форми психічної активності свідомості. Екстраполюючи ці механізми на музичне мислення, М. Бонфельд враховує усі види художньої діяльності (створення – виконання – сприйняття), які мислить як процес, «насичений смислом» [183], що робить його художнім. Тобто музика мислиться ним як художнє мовлення, репрезентантом якого є музичний твір як цілісний знак. Сам процес мовлення, на думку дослідника, опосередкований не мовою, а системою субзнаків, які мають смисл лише в контексті цілісності музичного твору.

У контексті заявленої проблематики досліджувалися різні аспекти музичного мовлення. Зокрема, дискретність як важливий принцип вербальної

і музичної артикуляції досліджувався у працях Є. Назайкінського. На його думку, як у музичному, так і вербальному мовленні артикуляційний досвід відіграє велику роль під час сприйняття, тому саме артикуляція є спорідненою ознакою. Такі ознаки мають втілення на рівні збігу «енергійно артикуляційного руху з початком звуку» [254, с. 254], або відносної стабільності артикуляційної динаміки на основній частині звуку, або досить активному завершенні звучання на більш коротких звуках тощо. При цьому дослідник зазначає, що роль міжскладових меж виконують артикуляційні переходи від звуку до звуку, які називає «музичними приголосними», що пов'язані з найбільш активними фазами артикуляційних рухів виконавця. Безумовно, в самій «картині звучання», на його думку, достатньо складно виявити дискретність, адже динамічна лінія як вербального, так і музичного мовлення має досить широку амплітуду переходів. Проте саме артикуляція свідчить про дискретність музичного мовлення, що знаходить своє втілення в звуковій матерії [254, с. 256]. Дослідник вважав, що темброві та звуковисотні прояви артикуляції супроводжуються зміною інтенсивності звучання, тому артикуляційні процеси визначають зміни динаміки в музиці, набуваючи різних варіацій. Як у вербальному мовленні, так і музичному дискретність досягається за допомогою таких способів, як активність початкової фази, що відмежовує її від загального звукового потоку та відносної стабільності, єдність другої фази протягом її звучання. Таке поєднання відокремлених одиниць зі збереженням їх єдності й приводить до утворення дискретності в музиці.

Спільність між вербальним та музичним мовленням Є. Назайкінський ілюструє на їх взаємозалежності: «вербальні жанри та стилі самі по собі представляють багатий матеріал для музики… можуть слугувати об'єктом для їх відтворення – зображення (наприклад, в опері) або давати матеріал для часткового перетворення у музичних жанрах» [254, с. 279]. Дослідник наголошував, що спільні ознаки між двома типами мовлення найбільш рельєфно представлені на рівні фонетики і синтаксису (мотивів, фраз, речень), способів відтворення звуків, на акустичних характеристиках та

артикуляції. Саме артикуляційний досвід, на його думку, відіграє велику роль у сприйнятті музики, адже діапазон вербального мовлення в основному збігається з музичним [254, с. 225]. Іншою спільною характеристикою двох типів художнього мовлення Є. Назайкінський визначав тембр, завдяки якому створюється яскрава образно-предметна характеристика, починаючи від «створення узагальнених уявлень про… одухотворену діючу силу та закінчуючи виразною персоніфікацією» [254, с. 287].

На думку дослідника, у вербальному мовленні розподіл звуків різної висоти за частотою їх використання в графічному зображенні представлений досить складною лінією, що характеризується індивідуальними регістровими, висотними, динамічними показниками. У музичній мові також можна провести певні аналогії, зокрема спостерігається однакова масштабність побудов, де у середньому довжина музичних фраз (за числом звуків) збігається з довжиною мовленнєвих фраз, що дорівнює шести-семи складам та найбільше має прояв в інструментальній музиці [254, с. 264]. Проте, окрім споріднених, ним було виокремлено і відмінні характеристики між двома типами художнього мовлення. Зокрема, Є. Назайкінський виявляв відмінності на фонетичному рівні, акцентуючи увагу на окремих специфічних характеристиках музики, таких як витриманість тону і стійкість висоти протягом звучання, що пов’язана з дискретністю, оскільки звуковий потік складається з відокремлених складових, котрі між собою пов’язані внутрішньою єдністю. Дослідник порівнює висотний принцип функціонування музичного матеріалу з витриманістю форманти на голосному звуку при частоті основного тону у вербальному мовленні, що їх споріднює та протиставляє будь-якому іншому нерозчленованому звуковому потоку, наголошуючи на тому, що мовленнєвий досвід може впливати на музичне мислення не лише опосередковано (за допомогою синтаксичної організації тексту), але й безпосередньо.

Зіставляючи вербальне та музичне мовлення, Є. Назайкінський наголошує на функціональності як спільній характеристиці. Порівнюючи

механізми мовленнєвого та музичного звуковисотного слуху, він зіставляє мелодику мовлення та музичну інтонацію. На його думку, функція вербальної інтонації та її структура визначаються жанровими властивостями, що характерно і для музичної інтонації. Мовні та музичні жанри, на думку Є. Назайкінського, спираються на спільні закони комунікації, відображають «особливості ситуаційного контексту, в якому вони виникли та розвинулися» [254, с. 282]. Дослідник наводить різні комунікаційні схеми залежно від характеру спілкування та доходить висновку, що «вони відображаються на рисах самого жанру, на побудові й структурі вербального мовлення та музики» [254, с. 277].

Ще одним критерієм у виявленні споріднених ознак між вербальним та музичним мовленням Є. Назайкінський визначає інтонаційність, що має прояв у характері висловлювання, та звертає увагу на те, що індивідуальна неповторність характеристик звукової палітри голосу забезпечується безкінечно можливим поєднанням динаміки, висоти й тембру. Тобто інтонація вибудовує образ і саме їй належить «активна роль у розкритті характерних особливостей звучання» [254, с. 289]. У художньому мовленні інтонація завжди має складний малюнок і залежить як від об'єктивних (текст, його зміст), так і суб'єктивних чинників (ситуація, характер та настрій персонажа, емоції тощо). Власне, те саме спостерігаємо в музичній інтонації, де, крім суб'єктивних, наявні об'єктивні, відносно стійкі типові інтонаційні звороти (формули). Саме інтонація, на його думку, відіграє структурно-організуючу роль у музичному мовленні. Якщо у вербальному мовленні критерієм для визначення напруги інтонаційного акценту запитання є інтервал руху мовленнєвої мелодики і теситура, то в музиці часто використовують «інтервал між акцентованим мелодичним звуком і реальним… основним тоном» [254, с. 298]. Тобто в музичному мовленні діє той самий принцип об'єднуючих та роз'єднуючих інтонаційних засобів, що й у вербальному. Зокрема, дослідник наголошував, що змістовна складова інтонації може бути замінена у мовленні графічними розділовими знаками.

Тобто функції передачі різних сторін змісту в музиці «розподілені між кількома компонентами мовлення, а інтонація виконує не тільки емоційну, але й логічно-змістовну функцію» [254, с. 299]. Отже, інтонація, спираючись на власні ресурси своєї системи, здатна виступати як більш-менш самостійна складова музичного мовлення, а мовленнєвий інтонаційний досвід може бути основою для сприйняття її логічного та емоційного змісту.

Важливими складовими вербального мовлення, що впливають на формування музичного мовлення композитора, з погляду Є. Назайкінського, є ритм і темпові характеристики. На його думку, саме темп є однією з найбільш узагальнених динамічних якостей вербальної мовленнєвої інтонації, в якій найбільш виразно реалізовано характер, тип поведінки та манера персонажу. В музичному мовленні за допомогою темпових характеристик також виявляється цілий спектр важливих формоутворюючих чинників. Іншим важливим компонентом музичного мовлення дослідник визначав ритм, як «найбільш дієвий засіб характеристичності» й такі його характеристики, як співвідношення тривалості звучання та пауз, довжина мовленнєвих періодів тощо: «…якщо в музичній темі звуковисотний рух інтонації можна назвати тонусом, то ритм – це характер, індивідуальна манера» [254, с. 290]. Безумовно, звуковисотний рівень у музиці, в порівнянні з вербальним мовленням, має більш гнучкі та ширші можливості образності, адже саме в музиці оформилися музичні теми як «інтонаційні утворення індивідуалізованого типу» [254, с. 291].

Формування музичного тематизму також спирається на широкі можливості характеристичності звуковисотної інтонації ритму, джерелом яких є звуковисотна фіксованість тону, ладова та метрична системи дискретної організації, які у подальшому спричинилися до індивідуалізації таких форм мелодії, як тема, мотив (лейтмотив) тощо. Крім того, Є. Назайкінським виокремлено загальні функції обох типів художнього мовлення, як емоційна та логічно-змістовна: «предметно-змістовна, понятійна, логічна складові у художньому та музичному мовленні завжди

пов’язані з емоційною складовою… ставленням до висловлювання, з оцінкою, з відчуттям упевненості, або навпаки, зацікавленості чи байдужості тощо» [254, с. 292]. Отже, у художньому вербальному мовленні, так само як і музичному, змістовність має емоційний підтекст, а сама емоція завжди осмислена.

Проаналізувавши характеристичну, логічну та емоційну функції художньої інтонації, Є. Назайкінський наголошує на відображенні у мовленнєвій інтонації характеру ситуації і контексту. Дослідник звернув увагу і на такий фактор, як вольова спрямованість мовлення, що здатна спонукати до дії, та виокремив формотворну функцію інтонації, що здатна утворювати на «великих просторах часу» об’єднуючі змістовні арки. Крім того, він закцентував увагу на тому, що всі перелічені функції «отримують певний розвиток і у специфічній сфері музичної інтонації» [254, с. 302].

Отже, визначивши важливу роль мовленнєвого досвіду в музичному сприйнятті, Є. Назайкінський виокремив спорідненість між двома типами художнього мовлення не тільки на рівні інтонації, темпу, ритму, а також: сприйняття тексту (зокрема збіг енергійного руху з початковим звуком, активність початкової фази, стабільність артикуляційної динаміки на основному звуку, активне завершення коротких звуків тощо); артикуляційної дискретності (зокрема, наявність меж та збереження між ними зв’язку; дискретність на рівні звуковисотності та ладофункціональності тонів тощо); синтактики (зокрема, довжина музичних фраз за числом звуків в інструментальній музиці, що ідентична довжині мовленнєвих фраз, тощо).

Додамо, що окремі елементи музичного мовлення (звуковисотний контур, ритмічний малюнок тощо) мають відносно стійку семантичну значимість, при цьому семантична одиниця може бути представлена і як мотив, і як мелодична лінія, що завжди реалізується комплексом засобів виразності як динамічним цілим (звуковисотним контуром, ладом, ритмом, композицією, агогікою, тембром тощо). Оскільки в різних стилях та жанрах об’єм семантичної одиниці різний, то нею може бути будь-який мелодичний

елемент, але реалізація семантики відбувається не в кожному елементі окремо, а в їх багатосторонніх відносинах.

Проблематика спорідненості двох типів художнього мовлення порушувалася у працях О. Ручьєвської, яка підкреслювала, що такі параметри, як темп, швидкість руху, тон, ритм, цезура, властиві обом типам мовлення, проте звучання у вербальному мовленні невизначене за висотним параметром (підвищення та зниження звуку є приблизними), на відміну від музичного, де тони узгоджені між собою і вступають у логічний зв'язок, підпорядковуючись чіткій закономірності (ладові характеристики) [336, с. 33].

Різницю між інтонаційним мовленням та мовою досить ґрунтовно проаналізовано у дисертаційному дослідженні С. Шипа, де наголошується на тому, що «генетична спорідненість зі словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як інтонаційне мовлення, а правила і закони організації цього мовлення – як особливу інтонаційну мову» [447]. Дослідник зробив ґрунтовний аналіз синтаксичної будови музичного мовлення та розкрив співвіднесеність між морфологічними закономірностями строю, метру і ладу та принципами динамічного, темпового, артикуляційного впорядкування. Аналізуючи метроритмічні, звуковисотні, ладові, динамічні принципи організації музичного мовлення, С. Шип доходить висновку, що музичний синтаксис – «це і порядок членування інтонаційного мовного потоку, і виділення у ньому смислових елементів та побудов», і, водночас, «порядок поєднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік» [447, с. 27]. Хоча ці формулювання окреслюють два різних підходи до розуміння музично-синтаксичного впорядкування, але не суперечать один одному.

Зокрема, різнорідні (гетерогенні) чинники музичного синтаксису С. Шип класифікує відповідно до чотирьох груп, серед яких: природно-фізіологічні, що пов'язані з виконавським фразуванням (індивідуальні особливості дихання, артикуляції, гучності, агогіки та ін.); морфологічні, що впливають на музичний синтактис (наприклад морфологічне уподібнення окремих компонентів мовного

процесу тощо); граматичні, що постають як моменти ладової організації (інтонування тоніки, ладових тяжінь, початок і завершення тональних змін); лексичні, що зводяться до смислу музичних інтонем і породжуваних ними інтонаційно-образних форм відношень (запитання, прохання, благання, ствердження, заклик та ін.). Вчений виокремлює особливості структурно-функціонального устрою музичної мови, що спирається «на фонемний, морфемний та синтаксичний механізми» [446, с. 26], і морфологічні характеристики музичного знака, що «розкриває можливості для більш стрункої типологічної характеристики знаків музичного мовлення» [446, с. 21].

С. Шип виокремлює в контексті музичної мови норму та узус, чим апелює до лінгвістичної термінології. Зазначимо, що протиставлення схеми, норми та узусу вперше було введено датським лінгвістом Л. Єльмслевим та зорієнтовано на їх розмежування. Опис семіотичної системи в такому контексті можливий за допомогою моделі як узагальненого образу, що не враховує особливості її використання конкретним носієм, проте репрезентує необхідні складові, такі як цілісність, логічність та доступність.

Інтонаційний аспект мовленнєвої проблематики сприяв появі різних наукових досліджень, у контексті яких проводилися паралелі між музичною інтонацією та інтонемою, фонемою, лексемою й іншими структурними одиницями вербального інтонування. Безумовно, чітких аналогій провести між ними не можна, оскільки мовленнєва інтонація доповнює смисл слова, тоді як основний смисл музичної інтонації зосереджено в ній самій. На цю відмінність змістовної наповненості музичної інтонації звертала увагу більшість музикознавців. Зокрема, дослідниця В. Холопова [418, с. 133] наголошувала на тому, що смисл лексеми вербальної мови є локальним, автономним, на відміну від музичної, смисл якої залежить від контексту. На цю особливість інтонації у своїх дослідженнях звертав увагу і В. Медушевський, пов'язуючи її з чуттєво-образним походженням музичної інтонації.

Інтонаційна природа мовлення ставала предметом не тільки музикознавчих досліджень. Зокрема, починає розроблятися психологічний

аспект проблематики, вектор якого спрямований у площину «мислення – мовлення». Зауважимо, що такий ракурс проблематики був заявлений ще у працях Б. Асаф'єва. Ґрунтовний підхід у її розробці в 90-х рр. XX ст. відрізняє праці В. Холопової, яка в контексті дослідження змісту музичної мови порушує проблематику співвідношення лексеми та контексту. На її думку, інтонація є «семантичною одиницею музичного мовлення», що характеризується «цілісним чуттєво-образним невербальним характером» та не має постійної «структурно-часової закріпленості» [420, с. 135]. Такий підхід дозволив їй не тільки закцентувати увагу на характерних особливостях музичної інтонації, але й спрямувати вектор дослідження у семантичний аспект, зазначивши здатність «елементів музичної композиції» нести певне семантичне навантаження. Зазначимо, що музична інтонація, на відміну від вербальної, є семантично більш змістовною.

У контексті семантичного підходу виникає новий метод дослідження музичної інтонації – етимологічний, що спрямований на виявлення її внутрішньої форми й тих елементів, які несуть у собі інформацію про її семантику. Це сприяло появі аналітичного напряму семантики, в контексті якого відбувається дослідження «риторичних фігур», аналізується типологія «смислових форм», виокремлюються первинні та вторинні значення різних «семантичних формул» [440] тощо.

У процесі виокремлення елементів музичної семантики дослідниками використовувалися різні терміни, серед яких «інтонема», «фоносема», «семантема», «формула», «фігура», «ідіома» тощо. Проте така термінологічна строкатість не вирішила проблему семантики музичного мовлення, а збільшення термінологічного виміру не уточнило їх смислове поле. Складним завданням виявилася і типізація семантичних фігур не тільки у творчості окремих композиторів, кожен з яких знаходиться у полівимірному просторі стильових конвенцій, але й окремого періоду в історії музичної культури, лексика якого досить тісно пов'язана із семантикою музичної мови. Проте в контексті цієї проблематики були виокремлені та набули подальшого аналізу такі важливі

категорії, як «смисл» та «значення», які фіксуються музичним мисленням. Різні аналітичні підходи у визначенні цих термінів спиралися не тільки на семіотику, але й суміжні дисципліни, зокрема інтонологію, просодику, теорію комунікації та інші, де вони розрізняються.

Процеси смислоутворення хоча й піддавалися аналізу в контексті філософських студій, але занурений у багатошаровий вимір дискурсивних практик сумарний інтелект так і не дістався змістовного рівня понять з-під уже існуючих ярликів-дефініцій, що й сьогодні залишаються у полі наукової дискусії. Схематично прослідкувати процеси смислоутворення неможливо, оскільки вони реалізуються в конкретному культурному континуумі на різних щаблях, від суспільних до особистісно-суб'єктивних, та мають різні прояви. До того ж слід враховувати, що смисл є дискретним психічним утворенням, який реалізує себе у знакових системах (кодах), завдяки чому відбувається його трансляція в конкретний соціокультурний простір.

Смислові домінанти будь-якого культурного континууму є дискретними, оскільки процес його розвитку є не лінійним та поступовим, а кризисним, тому смислові рівні художньої культури являють собою своєрідну експлікацію психічного образу у вигляді знакових структур у контексті певного дискурсу, в якому і відбувається його трансляція. Саме в смислових концептах віддзеркалюється спектр ментальних і культурних процесів від особистісно-суб'єктної рефлексії до мотивації художніх практик, що існують у реальності *значень* та задаються культурою у вигляді *смислів*, а не довільно виникають в уяві будь-кого. Тобто нашому сприйняттю відкриваються не значення, а «відчуття смислу» (в термінології Ю. Гендліна), де зосереджено весь можливий спектр значень, з якого наша свідомість обирає найбільш відповідні певному контексту та співзвучні психосфері особистості. З таких позицій музично-мовна свідомість особистості композитора стає своєрідним етнокультурним концептом, у якому акумулюється мисленнєвий досвід певного історико-культурного часу та віддзеркалюється його музично-знаковий образ. Відбувається своєрідна

кристалізація інтонаційно-смислових зв'язків між суб'єктивним, внутрішнім, світом особистості та звуковою картиною світу.

Отже, народження смислу є складним процесом, у якому відбувається формування репрезентанта експлікації психічного образу як феномена культури. Експлікат психічного образу має бінарну природу, а саме предметну (як артефакт) і семіотичну (у вигляді коду), і водночас є одиничним та дискретним, тобто своєрідним кодом, завдяки чому може бути передана інформація про нього. При цьому предметний рівень психічного образу (артефакт) мислиться водночас і як річ, і як код. Народження смислу та артефакту стає рушійним напрямом, що і визначає спрямованість смислоутворення в культурному просторі, а сам процес зі сфери психічної переходить на рівень кодифікації та розповсюджується у всі сфери діяльності особистості, і художні практики зокрема.

Смисл у вузькому розумінні позначає відчуття того, що криється за буквальним значенням та пов'язується з ним, хоча смислове значення є більшим, ніж його кореляція з ним, що свідчить про наявність у ньому семантичного та прагматичного рівнів, тобто функційно-операціонального контексту. Саме на прагматичному рівні відбувається актуалізація смислових рівнів, які вибудовуються у складні смислові структури, де різні конотативні ряди взаємопов'язані. Тобто будь-який смисловий конструкт містить цілий спектр міжсмислових відносин, що реалізуються в контексті певного культурного континууму, де набувають знакових форм (код).

Незважаючи на імпліцитну сутність, смисл завжди передбачає абстрактну можливість комунікації, у результаті якої відбувається культурна соціалізація (вторинна), що приводить до утворення принципово нових типів зв'язків у соціумі. Навіть якщо смислове поле не змінюється, в різних умовах та контекстах воно буде сприйматися суб'єктами по-різному, при цьому амплітуда його тлумачень буде залежати від рецепції свідомості особистості. Тобто навколо базової семантики завжди утворюється цілий спектр суб'єктивних інтерпретацій, при цьому смислова домінанта може залишатися

незмінною або модифікуватися, що приводить до її реінтрансляції як процесу продукування різних знаків. Саме тому смисл не вичерпується значенням, оскільки значення є денотативним компонентом смислу, а смислове поле включає у себе ціннісну складову.

Цей тезис є важливим у контексті даного дослідження, оскільки виокремлення та осмислення різних семантичних структур (звукокомплексів зі стійкими значеннями, «лексем», «семем» тощо) можливе на рівні музичного тексту, а їх сигніфікація дозволить осягнути ті важливі процеси, які впливають на формування музичної культури загалом, наповнюючи її смисловими рівнями. У такому розумінні музична мова виступає як тезаурус семантичних одиниць, що реалізується в контексті музичного мовлення. При цьому смисловий вимір окремого музичного твору формується на основі семантичних структур, що викликають емоційний відгук та є віддзеркаленням естетичних уявлень тієї системи культури, в якій функціонують. У цьому контексті термінологічне розмежування понять «семантика» (значення) та «зміст» є доречним, оскільки дозволяє розглядати ці процеси у площині музичного мовлення. Підставами для цього є розуміння семантичних конструкцій як звукокомплексів, що мають знаковий рівень, на відміну від змісту як «ідеальної сутності». Такі семантичні структури в основі своїй спираються на емоційний модус як основу музично-мовленнєвої практики, яка в кожній культурі має свої традиції.

Найбільш значущі та важливі семантичні структури музичної мови викристалізовуються саме в системі музичного мовлення, що в основі своїй спирається на «емоційні моделі», які реалізуються на рівні жанрової системи. Так, найдемократичнішим є жанр пісні, емоційний модус якого має доволі широкий діапазон, а семантично змістовні звукокомплекси транслюються в контексті музичного дискурсу. В інструментальних жанрах також кристалізуються різні інтонаційні «знаки-образи», завдяки яким розпізнаються музичні стилі й залишається простір для різних виконавських інтерпретацій в інших стильових умовах.

Семантика музичного мовлення тісно пов’язана з інтонаційними типами вербального мовлення, з їх характерним метроритмічним розмаїттям, смисловими алюзіями, варіативними відтінками емоцій тощо. У такому розумінні порівняння музичного мовлення з вербальним (художнім) на інтонаційному рівні є методологічно виправданим, оскільки музика може розглядатися як своєрідний код інтонації мовлення конкретної культури.

Семантично змістовні звукокомплекси здатні передавати цілий спектр емоційних відтінків та є своєрідними зразками емоційних модусів, що відкриває простір для пошуків нових засобів і прийомів композиторської техніки та їх відтворення. Інкрустуючись у різні музичні жанри та набуваючи додаткових (контекстних) смислів і символічних значень, вони є віддзеркаленням мінливої та динамічної природи мовленнєвої інтонації, що має безліч відтінків. Алгоритми різних вербальних інтонацій, особливо у тих жанрах, що пов’язані зі словом, глибоко вкорінені не тільки у метроритмічні віршовані структури, але й у синтаксис живого рельєфу мовлення. У поєднанні з мелосом утворюються метроритмічні та інтонаційні формули, окремі з яких набувають рівня знаків і залишаються у музичній пам’яті. Навіть інкрустовані у різні музичні жанрово-стильові моделі, вони не втрачають свого семантичного навантаження, а набувають додаткових контекстних нюансів, оригінального забарвлення та різних емоційних відтінків. Їх «упізнання» передбачає знання великого багажу конвенціональних знаків, що мають великий ступінь повторюваності. При цьому чим більший ступінь їх «упізнаності», тим вірогіднішою є ідентифікація таких семантичних структур, у яких, крім інтонаційного абрису, наявні різні гармонічні співвідношення, метроритмічні характеристики, що в сукупності утворюють музичний знак-образ, котрий «запускає» механізм збереження – відтворення алгоритмів його значення.

У подальшому заявлена проблематика дозволила виокремити ще один аспект, пов’язаний зі смисловим виміром музичного мовлення. Ментальність особистості митця (композитора) утворює смислові конструкти, що водночас імпліцитно-ментальні та предметні й реалізуються у локусі культурного

простору. Смисл починають розглядати не просто як феномен культури, а як основу його системного утворення. У більшості праць наголошувалося на тому, що на психічному рівні смисл виникає в результаті становлення та еволюції ментальності, що у подальшому продукується. Дискретні складові смислу являють собою органічні утворення, що можуть бути представлені на семантично-денотативному рівні. Тобто смислові конструкти, що продукуються ментальністю, потрапляючи у рефлектуючу свідомість композитора, реалізуються у процесі смислоутворення – *семіозисі*. Вони пов'язують психічні процеси, в контексті яких відбувається інтерпретація та ретрансляція смислів як універсальних медіаторів, що виконують функцію поєднання у соціокультурному континуумі. З таких позицій увесь розвиток культури, і музичної зокрема, можна представити як еволюцію смислових форм медіації особистості митця зі світом, ментальний вимір якого орієнтований на своєрідний «дрейф» по конотативних полях. При цьому будь-який смисловий конструкт здатний продукувати безкінечну множинність смислів, що об'єднуються навколо своєрідного коду (знака), який у процесі мислення експлікується у семантичну структуру.

Інший ракурс дослідження двох типів художнього мовлення був спрямований на виявлення знакового субстрату тексту. Зокрема, у працях М. Бонфельда музичний текст мислився як цілісний знак. Дослідник наголошував, що музичне мовлення є системою субзнаків, які мають смисл тільки в контексті музичного твору в цілому, що співвідноситься не з системою мови, а процесом мовлення [56]. На його думку, неможливо виокремити в музичному творі знакові структури, оскільки сам музичний твір є цілісним знаком, що «…не вступає окремими своїми частинами в обов'язкові відносини з дійсністю, яку зображує (про яку повідомляє), але як ціле може викликати в уяві того, хто сприймає, відношення до будь-якого його переживання або комплексу переживань» [56, с. 167]. Суголосною є позиція А. Денисова [91], який пропонує відкинути знакову складову

музичної мови, залишивши тільки комунікативну, що реалізується на емотивному рівні.

У другій половині XX – на початку XXI ст. музичний континуум кардинально змінився, осмислення його висунуло завдання донести до слухача складну художню інформацію та сприяло появі нових аспектів у вивченні музично-мовленнєвої проблематики. До цього ж долучилися і композитори, які прагнули висловити власні спостереження над змінами в музичній мові, що знайшло своє втілення у висловлюваннях, аналітичних есе (аналіз неокласицизму І. Стравінським, усвідомлення ладових систем неєвропейського фольклору О. Мессіаном), наукових розробках (дослідження А. Веберна), методичних працях (курс класичної гармонії А. Шенберга) тощо. Теоретичне осмислення музичної мови в аспекті ритміки, мелодики та гармонії оформлюється у наукові розвідки, яскравим прикладом яких є теоретичне есе О. Мессіана «Техніка моєї музичної мови»[4], де наведено численні приклади різних типів мелодичних, ритмічних, гармонічних закономірностей з позицій індивідуального композиторського письма. У подальшому такий підхід сприяв розкриттю потенцій музичної мови з її численними варіативними можливостями, що реалізуються у мовленнєвому дискурсі. Проте висловлювалися й протилежні думки, серед яких погляди Е. Сур'є[5], французького композитора, автора «стохастичної музики» Я. Ксенакіса[6], праці С. Лангер[7], А. Кларк[8] та багатьох інших.

---

[4] Теоретична розвідка О. Мессіана «Техніка моєї музичної мови» (1944) дала привід до численних дискусій та спричинилася до полеміки у музикознавстві. Одним з перших полемістів став учень О. Мессіана Франсуа-Бернар Маш, який присвятив йому статтю «Мессиан – достижения и перспективы», де висловив свою інтерпретацію поняття мова»: «…Музика – щось більше, ніж мова, ніж знаряддя людського спілкування, вона скоріш, як сказав у свій час Ксенакіс, свого роду кришталевий шар, особливий предмет, у якому (якщо композитор обдарований талантом) відображається, підпадаючи під фокус, всесвіт і майбутнє». Бернар Маш вважав: якщо структурною одиницею вербальної мови є фонема, ритм та висотні параметри якої дозволяють говорити про розмаїття мов, то в екстраполяції на музичне мистецтво такі аналогії можуть мати місце тільки в музиці класичній, оскільки серіальні композиції побудовані на інших принципах. Свої теоретичні міркування він втілив у музичній композиції «Volume» (1960). І хоча Б. Маш заперечує визначення музики як мови, проте робить несподівані висновки: «…музика не є протилежністю мови, але супермовою, мовою богів; вона дозволяє нам не стільки передати той чи інший смисл, скільки – у кращому випадку – брати участь у всьому, що існує». Така позиція дослідника є зрозумілою, оскільки музична та вербальна мови, попри їх взаємовплив та схожість, мають різну структуру та специфічні ознаки (відсутність музичної абетки, словника музичних конотатів, неможливість побудови ієрархічної системи музичних знаків тощо).

[5] Серед таких полемічних виступів є сенс згадати наукову розвідку Е. Сур'є, який у 1970 р. на сторінках «Міжнародного журналу по естетиці та соціології» публікує статтю «Язык ли музыка?», висловлюючи

У такому полемічному дискурсі музичне мовлення з його особистісним світом митця набуло вже не метафоричних, а детально зримих, відчутних абрисів, апелюючи до нових засобів конструювання музичної реальності, де суб'єктивність композиторської техніки стає виразом репрезентації нової системи організації звукової матерії. Це привело до появи різних ракурсів її дослідженні, де один знаходиться у площині «музика як мова» та є прерогативою філософії музики, а інший – у площині «мова музики», що досліджується музичною семіотикою. Проте, попри широкий спектр наукових пошуків, і до сьогодні існують суперечності у галузі знань про музичне мовлення.

У сучасному теоретичному музикознавстві виникає новий аналітичний аспект порівняння двох типів художнього мовлення – комунікативний. Зокрема, виявляючи типологію двох художніх систем, Ю. Кон наголошував на тому, що «розуміння музики як мови є можливим і навіть необхідним, якщо в основу аналізу поставити головну якість музики – бути засобом спілкування» [149, с. 93–104]. Саме комунікативність музичної мови дозволила досліднику визначити її як таку, що має «знаковий субстрат». Проте способи реалізації комунікації у двох типах художнього мовлення, на думку дослідника, суттєво різняться. Так, для художнього вербального мовлення характерним є дискретний спосіб передачі інформації, що відмінний безпосередньою референційною співвіднесеністю, тобто комунікативністю її елементів, у той час як для музичного мовлення характерним є континуальний спосіб передачі інформації, де співвіднесеність окремих елементів

позицію, відповідно до якої такі паралелі неможливі, оскільки музика має більш яскраво виражену специфіку. Е. Сур'є не розділяв і позицію тих дослідників, які прагнули перенести лінгвістичні методи дослідження у музичну галузь, оскільки, на його думку, вони зводили аналіз у бік формальних відносин.

[6] Своєрідним є погляд французького композитора Я. Ксенакіса, який висловив думку про те, що не можна вбудовувати музичне мистецтво у схеми на зразок «музика – мова», «музика – повідомлення», оскільки вони абсурдні. Але вказує на можливість звернення до теорії вірогідності з метою впорядкування «звукового хаосу», оскільки музика для нього є продуктом математичної логіки. У статті «В сторону философии музыки» композитор порушив проблему «конструювання» музики.

[7] У монографічній праці С. Лангер висувається тезис, що спростовує можливість порівняння музики із мовою на основі відсутності таких складових мови, як граматика, синтаксис та словник. Дослідниця наголошує, що музика є різновидом художнього символізму, а не мовою, та спростовує комунікативну функцію музики, наголошуючи на тому, що мистецтво артикулює структуру емоції, але не передає її.

[8] Суголосною є позиція А. Кларк, в якій авторка критикує різні концепції музики як мови, а саме Р. Коллінгвуда, В. Кукера, Н. Гудмана та Дж. Робінсона. Критиці піддано поняття «вираз», яке Коллінгвуд використовує для характеристики засобів мови мистецтва як мови уявлень, що є підставою для проведення ним аналогії між мовою та людською діяльністю.

опосередкована текстом як цілим. Тобто якщо у вербальному тексті найбільш вираженим є вектор детермінації від рівня денотатів з поступовим лінійним розгортанням до семантики тексту, то у музичному мовленні такий процес має подвійний тип детермінації. До речі, на цьому наголошував у своїх працях ще В. Медушевський [226, с. 178–194], розрізняючи рівні музичної форми, а саме: аналітико-граматичну (включає кореляційний і граматичний механізми обробки інформації) та інтонаційно-драматургічну (апелює до асоціативного способу узагальнення).

Ґрунтовний підхід відрізняє праці О. Берегової, яка розробила нову методологію дослідження художньої культури шляхом імплементації світового досвіду управління процесом комунікації у соціокультурній системі «влада – громадськість» та актуалізації багатовікових вітчизняних риторико-гомілетичних традицій, що презентована у монографічному виданні «Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст.» [51], де висвітлено національну специфіку та стан розвитку комунікаційних процесів у культурі України на прикладі аналізу сучасної культурної політики. Проте сам підхід дозволяє осягнути ці процеси в контексті різних дискурсивних практик, що є абсолютно новим та перспективним у сучасному музикознавстві.

Подальший аналітичний ракурс музично-мовленнєвої проблематики набуває нового спрямування, в контексті якого виявляють зв’язки між музичним та вербальним мовленням як на рівні форми, так і на рівні внутрішньої структури музичних текстів.

1.1.2 Музично-мовленнєва проблематика в контексті лінгвістичних теорій XIX – XX ст.

Теоретична думка XIX ст. була спрямована на виявлення аналогій між двома типами художнього мовлення на всіх рівнях мовної системи, зокрема синтаксичної, лексичної, фонетичної та мелодико-метричної організації.

Так, вже у працях В. фон Гумбольдта наголошувалося на тому, що у мові є тільки окремі елементи, які реалізуються у процесі мовленнєвої діяльності, завдяки чому можна відтворити «адекватну картину живої мови». Суголосною є думка відомого німецького мовознавця та психолога Г. Штейнталя, який розумів мову не як «спочиваючу сутність», а як діяльність, що має своє власне буття (Dasein) навіть тоді, коли воно не реалізується, а виступає як властивість (Kraft) або здатність. Загалом, у більшості праць лінгвістів дососсюрівського періоду категорія «мовлення» мислилася як діяльність (акт, реалізація мови), що історично передує мові. Отже, лінгвістика першої половини XIX ст. вдавалася до етимологізації як універсального методу задля розуміння прамови, що зберегла відповідність між явищем та його сутністю і вважалася носієм істинного смислу.

У контексті цих досліджень важливого значення набула проблематика осмислення інваріантності мови. Тобто прамова мислилася як інваріант, ідеальне утворення, поза яким втрачається зв’язок звуку зі смислом, а слова з його внутрішньою формою. У подальшому пошук прамови як першооснови дозволив зробити лінгвістичний аналіз підґрунтя філософських рецепцій, головним завданням яких було виявлення істинного смислу слова. Це був шлях етимологічного пошуку мови «внутрішньої» крізь «зовнішню», де слово набуло значення інструменту, за допомогою якого тлумачиться знання, де індивідуальне стає вищим виразником універсального. У більшості праць глибинні історичні принципи прагнули розкрити за допомогою лінгвістичної етимології, що надавало системі мови цілісність, органічність та природність. Найбільш ґрунтовне осмислення цей напрям отримав у працях В. Гумбольдта.

У контексті порівняльно-історичної парадигми, поштовхом до появи якої стала праця І. Бодуена де Куртене «Нарис науки про мову» (1883 р.), також було порушено проблематику знакової природи мови, що дозволила відкрити нові можливості актуалізації втрачених смислів.

Лінгвістика наступного століття, навпаки, буде прагнути віднайти у мові багатозначність слова, чому буде сприяти аналіз концептуальних ідей логічного раціоналізму XIX ст., що були виголошені у працях Г. Гегеля, Ф. Шлегеля та багатьох інших.

У середині XIX ст. мовленнєва проблематика набула свого осмислення в контексті порівняльно-історичного мовознавства. Зокрема, було порушено проблему еволюції мовних форм, спорідненості різних мов, проаналізовано їх національні особливості, проблематику інваріанту, що реалізується у різних варіантах. При цьому вектор пошуку було зміщено у вимір єдиної прамови. Водночас у контексті розробки теорії музичної форми використовувалися такі категоріальні поняття, як «музичне речення», «фраза», «період», що були запозичені саме з граматики вербального мовлення, а в метричну концепцію було інкрустовано термінологію ритмічних стоп, запозичену з теорії вірша. Саме у цей час завдяки розробці музичного синтаксису в теорії форми категорія «музичне мовлення» набуває свого термінологічного статусу.

Отже, якщо завданням лінгвістики XIX ст. було виявлення смислу слова, створення єдиної органічної системи понять, то лінгвістика XX ст. набула іншого вектора розвитку, спрямувавши його на дослідження іманентної реальності мови. Зокрема, під впливом «Курсу загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра формується нове розуміння мовлення як актуальної мовної реальності, де основним методом мовознавства, на відміну від порівняльно-історичного, визнається структурно-функціональний, предметом якого є структура мови, а метою – виявлення механізму її функціонування. Основним принципом структурної лінгвістики стало визнання мови «упорядкованою системою складових» [46, с. 23], від звуків до складних форм вираження, що складається з формальних елементів, поєднаних між собою у відповідності з принципами структури як типу відносин, «на основі яких поєднуються одна з одною одиниці певного рівня» [46, с. 24]. Мова починає мислитися як структура, елементи якої можуть

вступати між собою у різні комбінації: «мова характеризується не стільки тим, що вона виражає, скільки тим, що вона розрізняє на всіх рівнях. <…> Структура надає складовим їх «смисл» або їх функцію» [46, с. 25]. Саме у межах структуралізму було закладено основи семіотичного розуміння мови, що мислилася системно.

Семіотичний підхід, що був заявлений у працях Ф. де Соссюра, отримав свій подальший розвиток у працях представників празького лінгвістичного гуртка, в основі яких лежало розмежування синхронного розуміння мови з діахронним. Завдяки методу синхронного аналізу мови вони прагнули осягнути сутність та характер сучасної мови, а застосування діахронного методу дозволило зрозуміти процес її розвитку. Проте жорстких меж між цими методами немає, адже діахронія є послідовністю синхроній.

Одним із суттєвих досягнень структуралізму було розмежування таких понять, як «мова» та «мовлення». Важливою характеристикою процесу мовлення структуралісти вважали релятивність (потенційність): «Теорія потенційності сприяє встановленню закономірності у, здавалося б, абсолютно вільному порядку слів» [223, с. 20]. Тобто кожного разу у процесі мовлення відбувається усвідомлення смислової потенційності мови. На їх думку, одиниці мови належать як парадигматичному (набір вихідних форм, з яких у процесі створення тексту здійснюється вибір), так і синтагматичному (поєднання різнорідних елементів у процесі мовлення) рівням. Опис цих двох рівнів, що виявляє значущі елементи та їх взаємовідносини, дозволить виявити формальну структуру мови як потенційну комбінацію різних елементів. Кожна одиниця мовної системи характеризувалася як сукупність відносин з іншими одиницями та опозиціями, в які вона входить, а сама система мислилася як ієрархія одиниць.

Загалом, лінгвістика XX ст. характеризується розширенням об’єкта свого дослідження та включенням у більш широкий контекст історії культури, розімкненням меж дослідження об’єкта, за яким думка прагне побачити більш важливе та суттєве.

Мова набуває значення складової соціальної структури, своєрідного компонента загальної, мінливої та динамічної системи. Ця концептуальна думка набула свого обґрунтування у працях Я. Мукаржовського, який пропонував визнати соціальний контекст існування художніх мов та, у зв'язку з цим, розробив теорію «естетичної норми», що у подальшому стане однією з ключових позицій у семіотиці культури, дозволивши перетворити семіотику з «науки про дешифрування текстів у науку про культуру – загальну теорію породження, зберігання та функціонування інформації у людському суспільстві» [251, с. 36].

Я. Мукаржовським було розроблено лінгвістичне розуміння «норми» та «мовної функції», що у подальшому було екстрапольовано в семіотику культури. Суть цієї наукової теорії полягала в тому, що кожен соціум характеризується певним набором культурних кодів, які виконують у ньому певну функцію. Кожна культурна форма змінює старі форми на нові, що приводить до зміни культурних кодів та їх функцій. В екстраполяції на мистецтво порушення «естетичної норми» у художньому тексті веде до утворення нових значень і смислів, сприяє появі нових стилів і напрямів: «…сьогодення, під кутом зору якого ми сприймаємо твір, відчувається як напруження між попередньою нормою і її порушенням, що має стати складовою майбутньої норми» [251, с. 69]. У цьому контексті важливим стало осмислення ним поняття «норми» як свого роду «енергії», що набуло свого теоретичного обґрунтування у праці «Естетична норма». Вчений наголошував, що кожен соціум характеризується певним набором культурних кодів, які з появою нових культурних форм щоразу змінюються. При цьому вони набувають нових ціннісних рівнів, які залежать від їх включеності у соціокультурний простір, де культурні норми постійно оновлюються та підлягають переоцінці.

Порушення естетичної «норми» у мові може призвести до її руйнації, тоді як порушення «норми» у мистецтві, і музичному зокрема, веде до утворення нових значень та сприяє появі нових стилів, напрямів, впливаючи

на стиль мислення конкретного часу: «…можливість порушення загальних закономірностей… позбавляє художні мови від постійної загрози автоматизації» [203, с. 22]. Проте «естетична норма» – це умовний орієнтир, що слугує для рівноваги між існуючими нормами та динамікою трансформаційних процесів, тому говорити про їх універсальність у кожному соціокультурному континуумі неправомірно, оскільки вони є мінливими, постійно підлягають переоцінці.

Художні тексти існують у кількох вимірах, як на рівні естетичних норм, так і на рівні їх побутування (позахудожня естетика), між якими утворюються складні багатофункціональні відносини, що подекуди приводить до оновлення самої мови мистецтва. Позахудожня естетика включає у сферу естетичного складні культурні форми (об'єкти), що набувають трансформацій та впливають на подальший етап розвитку культури. При цьому складно передбачити, яка з цих форм буде домінувати або синхронно співіснувати з уже існуючими. Саме такі тенденції були характерні для мистецтва другої половини ХХ ст. як не одномоментні дії, а цілеспрямовані вектори розвитку культури, що актуалізуються у процесі її побутування.

У культурі існують періоди, коли дотримуються естетичних норм або, навпаки, коли вони радикально змінюють норми та цінності, що призводить до «напруги», яка у подальшому дає поштовх для виникнення нової естетичної норми. У такому контексті сама культура структурується як процес мовлення, як жива тканина, своєрідна «енергія мови», набуваючи ролі синтезуючого цілого, в якому одночасно формується мова як культурно обумовлена система, що має цілеспрямований характер. Одиниці та елементи мови, які формуються на різних етапах її розвитку, реалізуються в контексті мовлення, де відбувається поєднання суб'єктивного досвіду з диференційованими елементами культури. При цьому однією з функцій мови як своєрідного актуалізованого континууму в просторі культури є виробництво смислів, де визначальну роль відіграє особистість суб'єкта,

який реалізує себе у процесі мовлення, результатом чого стають художні практики. Такий ракурс визначення процесу мовлення порушив ще один достатньо важливий аспект дослідження, а саме – наявність інваріантів у мові.

У подальшому мовленнєва проблематика набула нового осмислення у працях Л. Єльмслева (як схема (постійне) та узус (перемінне)), Н. Хомського (як компетенція і виконання), Е. Бьюїссанс (як мова, дискурс, мовлення), М. Трубецького (загальне і конкретне), Л. Щерби (як мовна система, мовний матеріал, мовленнєва діяльність) тощо. Зокрема, дослідники А. Гардінер, Е. Бенвеніст, М. Трубецькой та інші вважали мову та мовлення явищами несумісними, тоді час як Е. Косеріу [156] цю позицію заперечував. У контексті досліджень Л. Єльмслева, А. Смирницького, Г. Колшанського та інших мова співвідноситься з мовленням як потенційне з реальним, у працях О. Есперсена та А. Реформатського – як соціальне з індивідуальним, а у працях А. Гардінера обидві категорії розглядаються на рівні тексту, як елементи різного ступеня абстракції. Ґрунтовними у виявленні цілого спектру важливих характеристик обох художніх систем були наукові розвідки, в контексті яких аналізувалися: комунікативні функції мови [169]; роль інтонації у вербальному та музичному мовленні [77; 104]; мовленнєвий та музичний ритм [331; 332], музична форма як композиційний прийом у художньому вербальному тексті [401]; прояв принципу симфонізму в художній прозі [182]; повтор як конструктивний принцип, що має прояв в обох художніх системах [442], тощо.

Крім таких засобів виразності мови, як наголос, інтонація, динаміка, мелодика, метр, темп, висотність тону, що характерні для обох типів художніх систем, предметом аналізу ставала и сама мова. Зокрема, в теорії Л. Єльмслева виокремлювалися чотири аспекти мови: узус як усталене вживання мовних засобів, що реалізуються в акті мовлення; норма (абстрактні, узагальнені правила); схема як структура відношень; акт (процес) мовлення.

Іншою була позиція румунського мовознавця Е. Косеріу [156], який запропонував трирівневу структуру мови, зокрема: рівень норми, що має два аспекти: матеріальний та ідеальний; структурний рівень як найбільш абстрактний, що охоплює явища норми, які впливають на розуміння; рівень індивідуального мовлення, тобто сам акт мовлення, що включає мовця і слухача з їх індивідуальними особливостями, акустичними процесами вимови та розуміння.

У теорії англійського мовознавця А. Гардінера інтенція мовця належить до процесу мовлення, проте сама структура речення є фактом мови. У своїй праці «Різниця між мовленням і мовою» [74] дослідник наголошував на тому, що порівняння мови та мовлення є процесом зайвим, але актуальним, та пропонував екстраполювати проблематику у площину «мова – текст», де під текстом розумів усе, що було написано та висловлено автором як «результат його цілеспрямованої думки» [74, с. 14]. Відповідно, мова мислилася ним як така, що є «традиційним і органічним у словах та їх поєднаннях», а під мовленням розумів процес, «що обумовлюється конкретними умовами, до «значення» або «намірів» мовця» [74, с. 14].

З погляду радянського лінгвіста Л. Щерби, елементи мовної системи – це лише «різні аспекти єдиної даної у досвіді мовленнєвої діяльності» [449, с. 25], де мова мислиться як абстрактна сутність, що може конструюватися за допомогою розумових операцій. Інший ракурс запропоновано М. Черемісіною, яка, займаючись дослідженням лексичної семантики, запропонувала трихотомію «мова – мовлення – текст» [438]. Глибокий науковий підхід відрізняє праці Л. Виготського [70] та М. Бахтіна [41], в контексті яких розроблялася проблематика знакової природи психічного життя людини, що віддзеркалюється у процесі мовлення. Так, з точки зору Л. Виготського, знак та його значення спочатку формуються у «зовнішньому середовищі», а вже потім засвоюються «внутрішнім планом», тобто на рівні психіки.

Зазначимо, що у своїй посмертно виданій книзі «Мислення і мова» [70] дослідник наголошує на тому, що за допомогою мислення людина здатна узагальнено відображати дійсність, відтак процес спілкування неможливий без значення та знаків. Отже, процес мовлення має знаковий характер. Суголосною є думка М. Бахтіна, який мислив дійсність внутрішньої психіки як «дійсність знака». На його думку, «…поза знаковим матеріалом немає психіки… її не можна аналізувати як річ, а можна лише розуміти і тлумачити як знак» [40, с. 129]. Отже, обидва дослідники вважають, що саме психічний аспект життя людини пристосовується до можливостей знакового позначення і вираження: «…психіка… екстериторіальна. Це соціальне, що проникає в організм особи… знак, який знаходиться поза організмом, який повинен увійти у внутрішній світ, щоби отримати своє знакове значення» [40, с. 143].

У сучасній вітчизняній лінгвістиці найпоширенішою є позиція, відповідно до якої мовні одиниці так відносяться до мовленнєвих, як «психічне до фізичного, сутність до явища, загальне до часткового, абстрактне до конкретного, можливе до дійсного» [160], а дихотомія «*мова – мовлення*» розглядається у площині відносин «*інваріант – варіант*». Такий підхід було покладено в основу поділу мови та мовлення на структурні одиниці: фонема – звук, морфема – морф, лексема – слово, речення (структура) – висловлювання (фраза), значення – смисл тощо. Зокрема, український мовознавець М. Кочерган визначає мову як систему знаків, а мовлення – як реалізацію цієї системи. У праці «Загальне мовознавство» [160] дослідник визнає соціальними явищами як мову, так і мовлення, саме тому заперечує розгляд диз'юнкції «*мова – мовлення*» в контексті дихотомій соціальне – індивідуальне або психічне – психофізичне, які вважає не релевантними. Тобто одиниці мови співвідносяться з мовленням як модель та її реалізація, а мова та мовлення розглядаються як діалектична єдність, елементи яких хоча й протиставлені між собою, але зумовлюють один одного.

Мова об'єктивується та реалізується у мовленні, виконуючи своє комунікативне призначення. Саме мовлення вводить мову в контекст вживання, саме у мовленні «реалізується мовна система» [160]. Процес мовлення мислиться як «індивідуальне за виконанням», але соціальне за значенням, «як засіб спілкування в колективі» [160]. Тобто соціальність мовлення має прояв у єдиній для всього колективу мові, що їх об'єднує, проте індивідуальність має прояв у відборі елементів мови, їх вживанні, наявності різних модифікацій у її використанні, що відображає і певну компетенцію індивіда, і його досвід та є своєрідним видом «вільної творчої діяльності» [160]. Тобто індивід надає процесу мовлення унікальності, оригінальності, тоді як соціальність забезпечує взаєморозуміння.

Розробляючи проблематику співвіднесеності мови та мовлення, М. Кочерган визначає критерії їх порівняння, серед яких:

- часопросторовий: на відміну від мови, мовлення розгортається у часі і реалізується у просторі;
- процесуальний: на відміну від мови як системи, мовлення є процесом;
- ієрархічний: на відміну від мови як стійкої системи з ієрархічною організацією елементів, що має парадигматичну (рівневу) організацію, мовлення є лінійним, синтагматичним (послідовністю мовних елементів);
- контекстний: на відміну від мови, що не залежить від обставин спілкування, мовлення контекстно і ситуативно зумовлене;
- формотворчий: на відміну від мови, мовлення має діалогічну й монологічну форми та характеризується темпом, тембровими особливостями, тривалістю, гнучкістю, артикуляційною чіткістю, акцентуацією тощо;
- психологічний: на відміну від мови, у процесі мовлення відображається психологічний стан мовця (як емоційне, схвильоване, спокійне й т.д.).

Крім того, дослідник акцентує увагу на різних рівнях оцінювання процесу мовлення, зокрема істинність, хибність, етичність тощо. При цьому критерій системна – несистемна, з точки зору дослідника, є неприйнятним у

дихотомії «мова – мовлення», адже мова не втрачає своєї системи у процесі функціонування, хоча у мовленні присутні явища асистемності. В історичному контексті мова вторинна по відношенню до мовлення, оскільки склалася з мовленнєвого продукту, але в контексті синхронії мова первинна, адже будь-який мовленнєвий витвір конструюється з наявних у мові елементів.

З огляду на функціонування та взаємодію мовних і музичних засобів організації в контексті мовно-музичних творів ґрунтовними є дослідження сучасного українського мовознавця А. Калити [125; 126], яка сформулювала концептуальні основи нетрадиційного міждисциплінарного підходу до вивчення фонетичних явищ та розробила теоретичне підґрунтя енергетичної теорії мовлення [127], виголосивши принцип збереження емоційно-прагматичного потенціалу висловлювання.

Дослідниця запропонувала схему підпорядкування напрямів та аспектів функціонального підходу до розгляду лінгвістичних явищ, а процес мовлення розглянула у взаємозв’язку з його інтонаційною природою, що, на її думку, має спільне коріння з музичною інтонацією. Нею було здійснено різні фонетичні дослідження, в результаті яких виявлено основні компоненти мовленнєвої інтонації, зокрема: мелодика мовлення, що характеризується висотно-тональним рівнем, діапазоном, швидкістю тощо; фразовий наголос (ядерний, неядерний, повний, частковий, слабкий); ритм, гучність, тембр, темп і паузація [127, с. 97]. А.Калита розглядає мелодику як підсистему інтонації, що складається з тонального рівня, діапазону, інтервалу та швидкості зміни руху тону [127, с. 102], та наголошує на тому, що «мелодія» у музиці має додаткові характеристики (лад і гармонію), які не характерні для вербального мовлення. До речі, на цій відмінності музичного мовлення від художнього вербального наголошував ще Л. Мазель [208].

Отже, мовленнєва проблематика отримала додаткові напрями дослідження, серед яких: функціонально-структурний, комунікативний,

когнітивний, прагматичний, міждисциплінарний[9] тощо. В контексті цих напрямів було виокремлено різні аспекти дослідження мовленнєвої проблематики, зокрема: співвіднесеність вербального і музичного мовлення [331; 470], виявлення спільних і відмінних характеристик музичної та вербальної інтонації [89; 90; 187]; характеристика елементів вербальної інтонації у співвіднесеності з музично-ладовою структурою та аналіз комунікативної функції обох систем [474]; дослідження ролі інтонації у вербальному та музичному мовленні [104]; аналіз мовленнєвого та музичного ритму [331; 332]; аналіз музичної форми як композиційного прийому в художньому вербальному тексті [401]; прояв принципу симфонізму в художній прозі [137]; аналіз повтору як конструктивного принципу в обох художніх системах [442]; аналіз музичного стилю окремих письменників [224] тощо. Крім того, у поле зору дослідників потрапили і такі засоби виразності, як наголос, інтонація, динаміка, мелодика, метр, темп, висотність тону як «суперсегментні» якості, що характерні для обох видів художніх систем.

У цей час такі категорії лінгвістики, як «мова», «мовлення», «код», «повідомлення», були введені у науковий обіг теоретичного музикознавства. Досить потужний шар склали наукові розвідки, в контексті яких порівнювалася музична інтонація з вербальною на матеріалі програмної і непрограмної музики, досліджувався взаємозв'язок поетичного образу, слова і звуку та їх синтез в окремих жанрах; проводилися аналогії між поетичною і музичною метрикою (напівстрофа – музичне речення, строфа – період) [86]; аналізувалася віршована форма як складова музичного твору [18; 169; 266] тощо.

Вербальну інтонацію дослідники визначали по-різному, проте у багатьох працях акцентувалося на тому, що це складний комплекс різних просодичних елементів (мелодика, ритм, темп, темброві характеристики, логічний наголос тощо), які у сукупності слугують для вираження синтаксичного значення. Зокрема, акцентувалася увага на тому, що музична

[9] Представлений працями А. В. Михайлова, В. Н. Холопової, К. Брауна, Д. М. Магомедова, В. Вольфа, Ж.-Л. Купера, Х. Кронеса та інших, а також монографічними дослідженнями з історії поетики та риторики А. Бука, С. Леппицького, Х. Пейєра, Е. Каллхед.

інтонація поєднує у собі як здатність до узагальнення, так і реальну конкретність, тоді як вербальна тільки потенційно є художньою, тому за характером свого функціонування наближається до музичної тільки за умов набуття нею функції формоутворення, що дозволяє тексту отримати розвинену інтонаційну структуру. Окремо досліджувалася роль музики та вербального мовлення у передачі емоцій, а також роль різних засобів музичної виразності у процесі моделювання емоцій [267].

Більшість ґрунтовних досліджень представлено працями, в яких порушувалися питання застосування музичної термінології в поетиці, що обумовлено використанням методів аналізу художніх текстів, основу яких складали принципи формоутворення музичних текстів [69; 239]. Серед великої кількості досліджень деякі спричиняли полеміку. Зокрема, такою була концепція поліфонічного роману, виголошена М. Бахтіним, на думку якого, поліфонія в літературі виникла на майже тисячу років пізніше, ніж у музиці. Проте в контексті аналізу творів Нового часу літературознавці зверталися саме до аналогій з жанром поліфонії, що викликало чимало дискусій.

У контексті когнітивного напряму лінгвістики розроблялися питання взаємозв'язку мовлення і музики на рівні мисленнєвої діяльності, де інтонацію розуміли як складову процесу мислення; досліджувалася інтонаційна природа процесу мовлення та її семантичний шар [187, с. 65–70]; типологія вербальних і музичних концептів; смислові виміри процесу мовлення [106, с. 96–101] тощо. Саме у процесі когнітивного напряму дослідження порушувалися і питання фонетичного аспекту двох типів художнього мовлення та їх співвіднесеність. Проте маємо зазначити, що спільні процеси між вербальним та музичним мовленням були заявлені ще у працях Б. Асаф'єва та спрямували вектор подальших досліджень не тільки музикознавства, але й теоретичної лінгвістики. Одним з таких важливих аспектів виявився типологічний, де наголошувалося на суттєвій відмінності між цими двома художніми системами: «…звуки [*вербального*] мовлення слугують… для… вираження понять, зовнішніх по відношенню до самого

засобу, а в музиці звук виступає як самоціль» [246, с. 315]. Зазначалося, що суттєвою відмінністю вербального та музичного мовлення є різнорівневість текстів. Тобто у вербальному тексті «тема» співвідноситься з логічним компонентом, є результатом номінації денотата та виражається конкретною лексикою, тоді як «рема» співвідноситься з образним та емоційним компонентом. Наголошувалося на тому, що схожість між двома типами художнього мовлення виявляється на рівні загального контуру мелодійного малюнка, а також на рівні принципу інтонаційної логіки, проте на рівні мелодії виокремлювалися суттєві відмінності між ними.

Одним з критеріїв порівняння двох типів художнього мовлення був структурно-композиційній рівень текстів, який у музичному тексті розчиняє у собі сюжетну фабулу, на відміну від вербального, де наявний процес фіксації предикатів. До речі, в теоретичному музикознавстві на цьому наголошував і Є. Назайкінський, вважаючи, що «сюжетна інтрига» в музиці практично неможлива, тому побудувати навіть нехитру фабулу непросто, адже немає фіксації імен, предикатів, умов та надзвичайно ускладнюється і фіксується композиція. В інших працях акцентувалося на тому, що, на відміну від вербального, де більш виражений сюжетно-тематичний рівень, у музичному мовленні домінуючим є структурно-композиційний рівень, усі елементи якого «знаходяться між собою у певних відношеннях, так що кожен з них характеризується не стільки своїми власними якостями, скільки характером взаємозв’язку з іншими елементами» [77, с. 135]. Тобто у вербальному мовленні думка розгортається «горизонтально», тоді як у музичному вона багатовимірна та поєднує різні рівні: «…дане і нове можуть поєднуватися в одночасовості. Строга варіація і похідний контраст є прикладами такого поєднання» [230, с. 163].

У більшості дослідженнях зверталася увага на схожості музичного і вербального мовлення, що детермінується їх приналежністю до «мистецтва мусикійського», на відміну від пластичних мистецтв, де використовуються зовнішні по відношенню до творця матеріали та спосіб існування.

Наголошувалося і на тому, що музика є мистецтвом, яке відображає дійсність в умовній формі (виразове), на відміну від вербального з його тенденцією до ізоморфізму між планом змісту знаків та дійсністю. Тобто музичні тексти, на відміну від художніх вербальних, виражають не конкретне, а абстрактне уявлення про дійсність, що зумовлено невизначеною предметністю музики по відношенню до зовнішнього світу.

Суттєві відмінності між двома художніми системами визначалися відповідно до *критерію дискретності* як диференційної ознаки семіотичних рівнів тексту. Якщо вербальні тексти характеризуються дискретністю, де «текст є вторинним по відношенню до знака» [202, с. 8], то музичний текст у своїй основі має недискретну структуру. Проте маємо зазначити, що недискретність музичного тексту може бути виявлена за допомогою дискретної художньої форми (деталізована структурованість форми), тоді як за допомогою дискретної форми може бути виражена змістовна, глибока семантика: «…справжня структура художнього твору… обов'язково є певною системою як безперервного поля, так і окремих точок» [190, с. 229].

Іншим критерієм порівняння двох типів художніх мов визначали *художню комунікацію*, оскільки вона не передбачає прямої реакції на повідомлення (художній текст) та реалізується за допомогою опосередкованої співвіднесеності з естетичною функцією. На це звертав свою увагу і Я. Мукаржовський, наголошуючи на тому, що художня комунікація спирається не на предметну, а на функціональну структуру тексту, тому заснована на процесах предикації. Тобто художня комунікація є відношенням, що передбачає «операції просторовими співвідношеннями, що поєднує співвідносні елементи цілого висловлювання в єдиній симультанній… структурі» [204, с. 207]. Власне, такі ж процеси відбуваються і в музичному мистецтві, для якого характерна трансформація часової лінеарності у просторово-архітектонічну конструкцію.

Відмінність між двома типами мов визначалася і на рівні *організації форми*. Ця проблема порушувалася, насамперед, у контексті музичної естетики, де наголошувалося на тому, що поєднання слова і музики є

процесом «руйнування» вербального тексту як цілісності. Тобто у процесі синтезу вербального і музичного з'являється нова якість художнього тексту, але це не процес деструкції, а взаємопроникнення слова і музики, що набуває нових вимірів позасинтаксичної взаємодії, вільної від синтаксичних зв'язків у вербальному тексті. У більшості досліджень наголошувалося і на тому, що музична форма, більш ніж вербальна, має укоріненість у самій матерії тексту, тобто вона передбачає повтор мелодичних зворотів «музичного висловлювання». Отже, музичне мовлення, на відміну від художнього вербального, утворює звуковий континуум, де музичний синтаксис щоразу долає квадратність періоду вербального тексту. На відміну від музичної, вербальна форма не вимагає буквальних повторів слів, хоча й може обмежуватися структурними аналогіями.

Іншим критерієм, відповідно до якого порівнювалися два типи художнього мовлення, був *ритм* з його повторюваністю елементів, розміреністю чергування, розмаїттям ритмічних співвідношень, що є основою як поетичного вірша [67, с. 16], так і музичного твору. Зокрема, порівнювалися одиниці виміру музичної форми (такт) та вербального мовлення (ритмічна група), що мають єдиний принцип функціонування (від сильної до слабкої долі) [89; 266]. Ще одним критерієм порівняння були *паузи*, що мають спільні джерела виникнення в обох типах художнього мовлення, а саме: емоції, мисленнєві зупинки у фонації або тимчасове мовчання, зумовлене логічними, психологічними, фізіологічними чинниками, тощо. Це дозволило розрізняти паузи різного типу (логічні, психологічні, синтаксичні тощо) як у музиці, так і у вербальному мовленні.

Значення критерію, відповідно до якого порівнювали обидва типи художнього мовлення, набув і *темп*. Зокрема, наголошувалося на тому, що темп виконує функцію розгортання процесу мовлення у часопросторі, проте у вербальному мовленні це зумовлено ступенем артикуляційної напруги та слухової виразності, а в музичному – залежить від кількості основних метричних складових на одиницю часу та є визначальною характеристикою

його жанрово-стильових особливостей, семантики сфери образності тощо. Виокремлювали й *темброві характеристики* як один із критеріїв порівняння вербального і музичного мовлення. Зокрема, увага була закцентована на характерному забарвленні звуку, що зумовлено резонаторними тонами, які накладаються на основний тон (або шум). Проте зазначалося, що музичний тембр як «звукове забарвлення» залежить від форми коливань джерела звуку та інтенсивності обертонів, які утворюють гармонічний ряд, завдяки чому розрізняються тони однакової висоти [252, с. 30–42]. Осмислення ролі просодичних засобів в актуалізації музичного і вербального мовлення дозволило виокремити їх спільні функції, серед яких: емоційно-експресивна, жанрово-ситуаційна, логічно-смислова, соціопрагматична тощо.

Отже, порівняння двох типів художнього мовлення відбувалося у широкому діапазоні, від різних перцептивних характеристик (мелодика, темпоритм, наголос, тембр, паузація) та загальних принципів сприйняття до механізмів кодування – декодування, що свідчить про глибокий взаємозв'язок між ними. Навіть досить стислий огляд теоретичних положень, що мають різний ступінь деталізації, де аналізуються споріднені та відмінні характеристики двох типів художнього мовлення, свідчить про актуальність проблематики, яка й досі рефлектує у різні виміри та набуває широкого міждисциплінарного рівня. Це обумовлено, насамперед, типологічною схожістю обох художніх систем, що має прояв на рівні універсальних особливостей сприйняття та репрезентації дійсності свідомістю.

У контексті виявлення спорідненості між двома типами художніх мов є сенс закцентувати увагу на аналізі їх знакового субстрату, що має принципові відмінності. На різному ступені знаковості двох типів художніх мов наголошував Ю. Степанов, вважаючи, що саме вербальне мовлення має найвищий ступінь знаковості. У контексті семіотичного означення знаки вербальної мови отримують денотативну співвіднесеність, семантичне означення яких приводить до їх актуалізації у процесі мовлення. Тобто означення вербальних знаків у тексті має свою специфіку, де окремі знаки

зберігають значення з тим, яке вони мають у системі мови, проте інші можуть набувати додаткових семантичних рівнів тільки після того, як стають складовою конкретного тексту. Отже, план вираження та план змісту вербальних знаків першого рівня сигніфікації стає планом вираження для одиниць наступних семіотичних рівнів, у результаті чого виникають знаки більш високого рівня узагальненості – естетичні знаки. Власне, останній спосіб денотації є характерним як для художнього вербального, так і для музичного мовлення, де зв'язок з денотатом опосередкований емотивно-оцінним компонентом, що передує денотації у процесі рецепції музичного тексту.

На відміну від вербального, для музичного мовлення характерне не пряме позначення денотата, а вказівка на ознаки, що об'єктивно йому притаманні, або вираження оцінного ставлення до денотата. Денотативний рівень знаків у музичному мовленні не може бути чітко означений, оскільки вони, на відміну від вербальних, тільки вказують на ознаки денотатів. Чим більш опосередкованим є зв'язок з денотатом, тим більшого значення набуває прагматичний вимір, у контексті якого відбувається структурування інформації. Тому відмінність між елементами двох художніх систем полягає у характері їх денотативної співвіднесеності. З таких позицій музичні знаки набувають додаткових семантичних рівнів тільки в контексті окремого твору, при цьому в музичних текстах, на відміну від вербальних, відсутній первинний рівень сигніфікації. Якщо у вербальній мові переважає спрямування від мови до тексту і до вторинних (естетичних) знаків, то у музичній відбуваються процеси зворотні – від тексту (мовлення) до мови, що свідчить про особливий тип взаємовідносин між парадигматичною та синтагматичною осями. Отже, різниця між двома типами художнього мовлення полягає у якості самого субстрату тексту (вербальний – музичний; зоровий – слуховий; дискретний – недискретний тощо) та різних способах і рівнях його структурування.

Попри те, що обидві художні системи є знаковими, семіотичний субстрат цих систем є різним: «…слово не створено спеціально для цілей

мистецтва як організований суцільно за художнім принципом абстрактний матеріал тонів, яким користується музика» [105, с. 169]. Тому зіставлення між ними можливе, але не на рівні знакових, а семіотичних систем художніх текстів, оскільки вони виникають унаслідок означення елементів у тексті, що і складає вторинну «мову творів» (або текстів). Висловлений тезис передбачає акцентуацію на дефінітивних межах таких понять, як «семіотичний» і «знаковий», та відповідних ним систем. У цьому ми апелюємо до думки Е. Бенвеніста [48], відповідно до якої система, де якість означення надається автором на основі різних відносин, є семіотичною, тоді як система, де процеси означення невіддільні від самих знаків, незалежно від зв'язків, у які вони вступають один з одним, є знаковою. Отже, *музичне мовлення мислиться як семіотичний простір*, у контексті якого функціонують різні типи знаків.

Експліцитне протиставлення мови та мовлення зазвичай пов'язують із працями лінгвіста Ф. де Соссюра, який розвинув свою концепцію ще за часів викладання в університеті. Поява семіології Ф. де Соссюра, знакові труди якого є унікальним джерелом нового прочитання та інтерпретації не тільки мови, але й історії культури загалом, дозволила виокремити новий дискурс, що продемонстрував концептуальні зміни у побудові картини світу, людини та мови на початку XX ст. Швейцарський вчений в основу дихотомії «*мова – мовлення»* поклав протиставлення узуального та індивідуального, психічного та фізичного, що було викладено у «Курсі загальної лінгвістики», де розрізняв:

– *мову (langue)*, соціальну за суттю й незалежну від індивіда форму;
– *мовлення (parole)* як субстанцію (звуки та їх значення);
– *мовленнєву діяльність (langage)*, під якою розумів усю сукупність мисленнєвих та мовленнєвих дій, які здійснюються за допомогою мови.

Дихотомія «*мова – мовлення*» мислилася вченим у таких бінарних опозиціях, як «соціальне – індивідуальне», «системне – несистемне», «пасивне – активне», «потенційне – реалізоване», «статичне – динамічне»,

«синхронічне – діахронічне» тощо. У класифікації Ф. де Соссюра мова протиставлена мовленню як соціальне індивідуальному, а характеристика мовленнєвої діяльності не має чіткого визначення та потрактовується і як «індивідуальний акт волі та розуміння» [367, с. 52], де розрізняються комбінації, за допомогою яких мовець користується мовним кодексом з метою вираження особистої думки, і як психофізичний механізм, за допомогою якого об'єктивуються ці комбінації. Проте у подальшому його теорія була піддана критиці.

На думку багатьох коментаторів ученого, мова соціальна за своїм функціональним призначенням, але індивідуальна за способом існування. Такий підхід привів до варіативності дефінітивного поля терміна та вилучення його з так званої тріади «*мова – мовлення – мовленнєва діяльність*» і спрямував у контекст дихотомії «*мова – мовлення*». Проте в самій теорії Ф. де Соссюра дихотомія «*мова – мовлення*» відсутня, на чому, до речі, наголошував А. Леонтьєв у фундаментальній праці «Мова, мовлення, мовленнєва діяльність». Вчений протиставляє мову (langue) як абстрактну надіндивідуальну систему і мовну здатність (faculte du langage) як функцію індивіда. Категорія langage (мовленнєва діяльність) протиставляється parole (мовленню), що мислиться як індивідуальний акт, який реалізує мовну здатність за посередництвом мови як соціальної системи. Отже, в концепції Ф. де Соссюра «мовна діяльність» протиставлена «мовленню» як «потенція – реалізації», що свідчить про наявність двох систем координат: *мови* (як абстрактної надіндивідуальної системи) і *мовної здатності*, а також *мовлення* (як явища соціального) і *мовленнєвої діяльності* (як здатності індивідуума).

Свого подальшого осмислення проблематика мовлення набула у працях лінгвістів празької школи, які прагнули розширити інтертекстуальне поле досліджень мови як соціального явища. Джерелом структуралізму празької школи, з його спрямованістю на включення у поле дослідження семіотичних проблем, були ідеї Ф. де Соссюра, функціональний підхід

Бодуена де Куртене та ідеї формальної школи Ф. Фортунатова. Зокрема, у працях Р. Якобсона[10] як одного з представників школи празьких структуралістів мова мислилася як відкрита для суб'єкта, мовлення та культури. При цьому смисл знаків він пояснював виходячи із самої системи мови, а зв'язок між знаками мови і культурою мислив як такий, що формує багаторівневе поле культури. Як ключові позиції він виокремлював поняття структури та функції, а мову визначав відповідно до цих позицій.

Структурний принцип, що лежав в основі праць учених празького гуртка, був протиставлений функціональному підходу, що мислився як виявлення значення елементів у системі мови, тобто відношення мовних структур до їх вживання. Запропонований празькими вченими структурний метод дослідження мови отримав більш широкий культурно-історичний контекст, що у поєднанні з семіотичним визначив подальше спрямування дослідження мови.

Зазначимо, що основні позиції представників празького напряму вперше були озвучені на першому конгресі славістів у Празі в 1929 р. та резюмовані у «Тезисах», де мову розглянуто як цілісний феномен у контексті зв'язків з іншими слов'янськими мовами. Дев'ять частин «Тезисів» були об'єднані проблемним полем пошуку, а основним завданням було визначено аналіз мови як функціональної системи з позицій синхронічного, діахронічного та порівняльного методів. Серед основних завдань було вивчення слов'янських мов та їх функцій, проблем фонетичної та фонологічної транскрипції в слов'янських мовах, дослідження проблем слов'янської лексикографії, розкриття значення функціональної лінгвістики для культури та критики слов'янських мов. Крім того, порушувалися проблеми методики аналізу мови у зв'язку з розумінням її як системи знаків,

[10] Р. Якобсон уперше познайомився з ідеями Ф. де Соссюра під час засідання діалектологічної комісії Академії наук навесні 1917 р., де С. Карцевським було зроблено доповідь по теорії мови Ф. Соссюра, що свідчить про відкритість наукових позицій. У 1923 р. С. Карцевський засновує ж/л «Русская школа за рубежом» та стає його редактором, а у 1925 р. переїздить у Женеву, де у 1940 р. стає засновником та віце-головою Женевського лінгвістичного товариства.

що заснована на понятті мовної функції: «Мовна дійсність є реалізацією системи знаків… [які] обов'язкові для певного колективу і впорядковані специфічними законами» [393, с. 156].

Перший тезис празьких науковців визначив подальший вектор наукового дослідження мови як системи засобів вираження, що слугує певній меті. Мова та процес мовлення мислилися як системи, укорінені у просторі культури, де мова визначалася як жива, культурно обумовлена система, а мовлення – енергія мови, жива тканина, розімкнена структура.

Функціональний підхід до аналізу різних мов дозволив не тільки порівнювати структури між собою, але й побудувати загальну систему культури на основі використання семіотичних систем. Зокрема, Р. Якобсон наголошував, що колектив, культура якого базується на семіотичній системі, є багатомовним, а система функцій, що обслуговується різними типами семіозису, є основою для зіставлення семіотичних систем у культурі. Тобто соціум може характеризуватися не тільки певним набором різних мов, текстів, але й їх відношенням до соціальних потреб.

У подальшому підхід празьких структуралістів набув значення загальнотеоретичного методу дослідження мови як «упорядкованої системи складових» [45, с. 23], від звуків до складних форм вираження, що складається з формальних елементів, які поєднані між собою у відповідності з принципами структури як типу відносин, «на основі яких співвідносяться одна з одною одиниці певного рівня» [45, с. 24]. Відповідно до цього принципу, мова мислилася як явище надіндивідуальне, як структура, що характеризується «…не стільки тим, що вона виражає, скільки тим, що вона розрізняє на всіх рівнях… надає складовим їх «смисл» або їх функцію» [45, с. 25]. Мовлення розуміли як реалізацію мовної системи, її втілення.

Однією з важливих характеристик процесу мовлення празькі дослідники вважали релятивність (потенційність), що дозволяє встановлювати «закономірності у, здавалося б, абсолютно вільному порядку слів» [223, с. 20]. У результаті було сформовано розуміння мови як

актуальної мовної реальності, а основним методом мовознавства, на відміну від порівняльно-історичного, став структурно-функціональний, предметом якого є структура мови як відношення між звуком та його значенням. Одиниці мови відносили як до парадигматичного рівня (набір вихідних форм, з яких у процесі створення тексту здійснюється вибір), так і синтагматичного (поєднання різнорідних елементів у процесі мовлення). Опис цих рівнів, що виявляє значущі елементи та їх взаємовідносини, і дозволив виявити формальну структуру мови як потенційні комбінації різних елементів. Кожна одиниця мовної системи характеризувалася як сукупність відносин з іншими одиницями та опозиціями, в які вона входить, а сама система мови мислилася як ієрархія одиниць. Тобто мова розглядалася як відкрита система, де значення мовного знака має вихід у світ культури.

Отже, завдяки науковим студіям празьких структуралістів було заявлено розуміння мови як співвіднесеності всіх елементів у їх функціональній єдності, в основі якої – принцип розмежування синхронного розуміння мови з діахронним (зміни структури у часі). Метод синхронного аналізу мови дозволяв отримати уявлення про тенденції розвитку та характер сучасної мови, а застосування діахронного методу – побачити його у процесі розвитку, й цим доповнювали один одного.

1.2 Музичне і вербальне мовлення: діалектика зв'язку

1.2.1 Музичне і вербальне як два типи художнього мовлення

Між музичним та вербальним художнім мовленням може бути виявлена спорідненість на рівні синкретизму (фольклор, богослужбовий спів, творчість менестрелів та менезінгерів тощо) та синтезу (об'єднання в єдиний цілісний феномен) як явищ існування культурних практик. При цьому в контексті синтезу можливе домінування одного з видів мистецтв (вокальне мистецтво Ренесансу та Нового часу, сучасні перекладення для голосу з уже

відомих інструментальних творів або накладання на вже існуючі музичні твори літературного тексту тощо); або їх рівноцінність при створенні єдиного художнього образу (мелодекламація); або повне їх взаємопроникнення на смисловому рівні тощо. Тобто характерна автономія різних видів мистецтва та позбавлення обов'язкової прикладної функції (опера, ораторія, кантата, романсова та пісенна творчість), що передбачає різний ступінь реалізації у життєвому середовищі (на зразок богослужбових мес композиторів Ренесансу та Нового часу, де канонічний текст озвучується музичними засобами).

Зокрема, про синтез музики і слова наголошувалося у контексті вокальних жанрів Ренесансу (меса, мотет, мадригал) та Нового часу (опера, ораторія, кантата, романс, пісня), де жанрові форми передбачають наявність тексту (віршована форма, богослужбовий текст, літературний текст тощо). На рівні синкретизму домінує принцип єдності усіх видів мистецтва, що приводить до утворення складних художніх образів як результату об'єднаного цілісного уявлення про нього, для якого характерна «особлива часова злитість ланок самого процесу» [207, с. 118]. Якщо в контексті синкретизму домінує принцип єдності створення – втілення – сприйняття мистецького твору, то для синтезу ці процеси можуть бути розведені у часі. Це обумовлено тим, що синкретизм об'єднує в собі як художні компоненти, так і сферу позахудожнього, оскільки за своєю природою є прикладним.

Яскравими прикладами таких жанрів, що реалізуються за допомогою вербально-мелодичних конструкцій, є епос, архаїчний фольклорний шар, рання літургічна монодія, ранньосередньовічні пісенні жанри тощо. На відміну від нього, синтез прагне до об'єднання самостійних видів мистецтва. Проте є так звані перехідні жанри, в яких діє синкретичний тип мислення (наприклад, пізньосередньовічні богослужбові жанри). Отже, якщо для синкретизму як найдавнішої форми існування мистецтва характерним є злиття вербального й музичного, що свідчить про особливий тип художнього мислення, взаємопроникнення художніх засобів втілення та одночасовість усіх компонентів художнього цілого, що слугує прикладним цілям, то для

синтезу ступінь такого злиття може бути різним. Це стосується різночасовості у виникненні вербального та музичного, їх поєднання у мистецькому феномені, який може існувати незалежно від прикладної функції.

Проте не тільки на рівні мистецького явища загалом, але й на рівні його структурних компонентів між вербальним і музичним є як спільні, так і відмінні характеристики, що можуть бути визначені за своїми кількісними та якісними показниками. Зокрема, різниця між музичними звуками та звуками вербального мовлення відчутна на рівні матеріалу, з якого складаються ці види мистецтва. На відміну від слів як стійких комбінацій фонем, музичний матеріал музики представлений особливими звуковими структурами (мелодичні поспівки, співзвуччя тощо). Звукова матерія може бути охарактеризована за допомогою її якостей, що підлягають вимірюванню та мають певні величини. Фізичними якостями звуку є висотний, ритмічний, динамічний, тембровий параметри (висота, довгота, гучність, тембр). На фонетичному рівні вербальне слово також оперує звуками, але вони мають акустичні та часові характеристики.

Характеристика вербального звуку відповідно до таких параметрів, як ритмічність та динамічність, дозволяє виокремити певну протяжність у часі та гучність. Щодо параметра тембрального, то виміряти його складно, а результат буде мати не кількісний, а якісний показник. Параметр висотності в аналізі вербального звуку дозволить виявити кількісні показники, а параметр гучності не піддається точній фіксації, оскільки немає дискретної, градуйованої шкали. Для вербального мовлення значимість ритмічного параметра не є домінуючою та залежить від специфіки мови. Звуки вербального мовлення також можна відрізнити за ступенем гучності, хоча це також не відіграє важливу роль в організації самого процесу мовлення.

На відміну від звуку вербального, якості музичного за тими ж параметрами дадуть більш фіксовані значення. Зокрема, висотний параметр аналізу музичних звуків дасть якісні результати, оскільки музичні звуки мають шкалу висоти, що дозволяє їх фіксувати (нотний запис).

На відміну від музичного, у вербальному мовленні поняття звуковисотності можна застосувати тільки до голосних звуків, які мають більш-менш виражену тонову характеристику, але нестабільну, нефіксовану та умовно диференційовану. Ритмічні та висотні параметри музичного звуку також підлягають фіксації, тоді як для мовленнєвих звуків вербального мовлення ці параметри не передбачені, оскільки одиниці вимірювання будуть умовні.

Динамічний параметр має найбільший спектр градацій вимірювання сили звучання музичного звуку, що має фіксовані позначки у нотах (на зразок pp, p, mp, f й т.д.), але відіграє похідну роль. У музиці тембр довгий час займав останнє місце в ієрархії засобів виразності, але музичне мистецтво XX ст. кардинально змінило його функцію, надавши тембру визначальних характеристик в організації музичного мовлення. Не останню роль у цьому процесі відіграє і так званий «фонетичний критерій» вербального мовлення, оскільки саме тембральні характеристики звуків мовлення дозволяють відрізняти різні за значимістю фонеми (сонорні, формантні, шумові й т.д.), збагачуючи їх новими смисловими контекстами.

Домінантні та похідні параметри музичного і вербального мовлення також мають суттєві відмінності. Якщо висотний та ритмічний параметри музичного звуку мають найбільш точні показники і виключне значення, то у вербальному мовленні ці параметри є приблизними. Динамічний параметр музичного звуку має приблизне значення та є похідним, на відміну від звуку вербального, в якому відіграє важливе, смислове значення. Тембровий параметр вербального звуку, на відміну від музичного, має виключне значення для процесу мовлення, оскільки впливає на процеси смислоутворення. Висотний та ритмічний параметри є визначальними для музичного звуку, тоді як динамічний і тембровий – для звуку вербального. Це свідчить про те, що музичні звуки мають більш точні та конкретні якісні показники, що піддаються вимірюванню, у той час як вербальні звуки у процесі мовлення змінюють свої якості та не мають домінуючого значення.

Для музичного мовлення характерна багаторівнева, звуковисотна організація, що реалізується за допомогою ладу, будови, звукоряду, ритму, гармонії тощо. На відміну від музичного, вербальний звук не передбачає впорядкованості за висотним та ритмічним параметрами, але тембровий параметр відіграє домінуючу роль у фонетичній будові мовлення.

Питому вагому в характеристиці музичного звуку відіграють ладова система, багатоголосся, функціональна ієрархія елементів музичної форми, суто специфічні музичні структури, що утворилися в різні історико-культурні періоди та набули значення своєрідних знакових функцій (ладомелодичні моделі григоріанського хоралу, імітаційні утворення мотетів, гармонічні звороти віденських класиків, дванадцятиступенева серія додекафонного письма тощо). Якщо порівнювати звуки вербального та музичного мовлення на лексичному (слово) та синтаксичному (речення) рівнях, то виявляються інші критерії у їх порівнянні та додаткові смислові аспекти.

Попри це, художнє мовлення має досить тісний зв’язок з музичним, оскільки вони оперують, крім звукових (висота, динаміка, тембр), часопросторовими параметрами, що реалізуються на рівні метроритмічної та звуковисотної організації. Зокрема, поетичне слово здатне озвучуватися, набувати якостей музичного, коли його тонова складова стає домінуючою. Такі зразки поетичного тексту стають матеріалом для озвучення, а в результаті народжується нова якість (різні жанри). Зворотний процес в окремих випадках спостерігається в музичному мовленні під час використання фонематичного матеріалу вербального мовлення (наприклад жанр вокалізу). Зокрема, музичне мистецтво ХХ ст. дало велику кількість прикладів застосування фонематичного матеріалу вербального мовлення, включаючи його як одиниці музичної тканини, де окремі елементи або навіть цілі фрагменти слів включені у партитуру музичного твору як «фонетичний матеріал».

Тісний зв’язок вербального та музичного мовлення має і зворотний вектор впливу, коли вербальні граматичні структури накладають свій

відбиток на формоутворення в музиці, яскравим прикладом чого може слугувати музична риторика XVIII ст., коли музична форма будувалася відповідно до правил риторичної диспозиції. У цьому контексті доречно згадати побудову музичного періоду за аналогією до вербального мовлення.

Попри суттєві відмінності, художнє вербальне мовлення пов'язане з музичним і має цілий спектр різних варіацій своєї реалізації, зокрема: озвучення слова (вокальні жанри, хорові, оперні тощо); своєрідні слова-вказівки (темпові, метроритмічні, смислові тощо); слова-назви музичних творів (програмне, жанрове, темпове, епіграф, авторський розгорнутий текст-програма, літературна програма до твору); символічні (знакові) тексти (віддзеркалені в музичних інтонаціях і мають конкретне смислове навантаження); лейттеми (носії вербального смислу) тощо. Вербальний і музичний звуки мають різні характеристики, але організованість звучання є тим параметром, що їх об'єднує.

Межа між художнім та музичним мовленням є умовною, мінливою, динамічною та гнучкою, що сприяє взаємозбагаченню їх характеристик. Проте між ними є суттєві відмінності, адже смислові концепти художнього мовлення мають понятійну природу та конкретне вербальне вираження, тоді як музичне мовлення оперує іншими категоріями, що не зводиться до конкретних понять. Вербальне художнє мовлення базується на понятійних смислах, що передаються за допомогою слів та є основою вербального висловлювання, наділеного певним смислом, тоді як у музичному мовленні домінують позапонятійні смислові категорії, тому і смислова природа у них принципово різна.

З часом було запропоновано різні методи аналізу музичної форми із врахуванням специфіки законів та принципів формоутворення, характерних для конкретної епохи, напрацьовано певний алгоритм аналізу конкретних жанрів, у контексті якого виявляли співвідношення вербального та музичного складових у музичному тексті. Такий ґрунтовний підхід до аналізу музично-поетичної та музично-прозової форм як двох різновидів музики з

текстом, кожна з яких має власні особливості та різні сфери застосування, було зумовлено жанровим розвитком музичного мистецтва. Поетичні тексти лежать в основі багатьох жанрів, від григоріанських хоралів, пісень (кансони, балади, віреле, рондо, фроттола тощо) до романсів, так само як і прозові тексти, на основі яких було створено найрізноманітніші жанрові варіанти, від ренесансних мотетів, піснеспівів ординарію (Глорія, Кредо, знаменний розспів, церковні жанри (стихири, гімни, тропарі, ірмоси)), мотетів XVI ст. на прозаїчні тексти, творів Палестрини (цикл Cantucum canticorum), Лассо (Pater noster, Miserere mei, Domini) до вокальних мініатюр XX ст. тощо.

Достатньо ґрунтовні аналітичні розвідки привели до виокремлення в контексті музично-поетичної форми її різновиду – тексто-музичної форми, аналіз якої здійснено у працях Ю. Холопова [414] на матеріалі великого шару музичних текстів різних епох, зокрема григоріанської монодії, мотетної форми XVI ст., вокально-хорової музики XVII ст. Так, дослідником було виокремлено такі характерні особливості рядкової форми, як структурний паралелізм, збіг музичного і вербального рядків та їх синхронне членування, можливість зміни музичного рядка вербальним зі збереженням їх самостійності та виникнення функціональних зв’язків між ними, як-от: рими між рядками, анафори, повтори рядків як рефрен, що не приводить до утворення більших структурних одиниць. Проте якщо виникає поєднання рядків музичного й вербального, то з’являється музична строфа як основа строфічної форми.

До речі, такий різновид музичної форми, як музична строфа, ґрунтовно проаналізовано у підручнику «Аналіз вокальних творів» за редакцією О. Ручьєвської, де розглянуто різновиди строфічних форм, зокрема куплетної, куплетно-варіаційної, куплетно-варіантної та наскрізної строфічної. Дослідниця визначає музичну строфічну форму як музику з текстом, в основі якої лежать поетичні строфи схожої структури, де одиницею форми є музична строфа, яка збігається у своїх межах із текстовою строфою, що можуть бути як однаковими, так і різними.

Відмінність рядкових форм від строфічних полягає у домінуванні тексту. Проте існують текстові форми, які взагалі не передбачають поділ на регулярні строфи, тобто поетична форма може складатися з нерівних за розміром груп або взагалі тривалість строф не закріплена (наприклад билини). Аналіз таких жанрів дозволив виокремити різні тексто-музичні форми, що представлені: рядковою формою (григоріанські піснеспіви ординарію, знаменний розспів, середньовічні пісні тощо); строфічною формою (григоріанські гімни, секвенції, середньовічні (канцона, балада) та ренесансні пісні (ода, віланелла тощо); формою з нерегулярним рядком тексту, зокрема середньовічні (мадригал, балата, віреле, ле) та ренесансні (сонет) пісні тощо; тексто-музичним типом форми, зокрема речитативи (як оперні, так і кантатно-ораторіальні), з характерною залежністю музичної структури від тексту, із залежною від наголошення у вербальному тексті ритмікою та відповідним до текстових фраз членуванням тощо.

Оскільки вербальний поетичний ритм та музична ритмічна організація суттєво відрізняються, то аналіз різних тексто-музичних форм передбачає виявлення ритмічної організації як тексту, так і окремо мелодики. В сучасному теоретичному музикознавстві вже напрацьовано різні підходи до аналізу тексто-музичних форм. Зокрема, одним із параметрів аналізу є ритмічний, що передбачає виявлення фіксованого або нефіксованого ритму на різних рівнях: мелодичному, текстовому (вербальному), музично-складовому тощо. Так, аналіз текстового ритму передбачає виявлення ритмічної організації літературного першоджерела (оригіналу), узятого окремо від музичного твору. Проте ритм вербального тексту може бути розглянутий і в межах музичної тканини окремого голосу.

Ю. Холоповим був запропонований аналіз «складового ритму», що передбачає виявлення співвіднесеності між тривалістю окремих звукоскладів та їх сумарною кількістю, оскільки склад вербального тексту може бути озвучений або одним звуком, або кількома. При цьому дослідник враховував і музичну ритміку. Якщо вона не фіксована, то ритм складів тісно пов’язаний

із текстовим, і навпаки: якщо фіксація наявна, то ритм звукоскладів є самостійним та відмінним від ритму вербального тексту. Мелодичний та складовий ритми можуть збігатися, коли на один склад припадає один звук, або не співпадати, як у мелімазматичних розспівах, де на великих тривалостях, що відповідають складу, виникає самостійний ритмічний візерунок. Тобто ритмічний аналіз враховує кількісний (виявлення довготи складів тексту під час усного та музичного озвучення) та якісний (виявлення акцентної структури тексту, тобто співвідношення наголошених складів з музичним ритмом) рівні. Окремі склади вербального тексту можуть подовжуватися за рахунок довших тривалостей, утворюючи або звукосклади, або мелодичні розспіви, що суттєво впливає на ритм музичної форми загалом (оперні арії у стилі bel canto, речитатив, secco, мелізматичні розспіви тощо).

У контексті такого аналізу виявляється співвіднесеність музичних тривалостей з текстовими наголосами, відповідність між наголошеними складами тексту та сильними долями у музиці, наявність розспівів тексту та їх відповідність ритмічній пульсації музичного матеріалу тощо. Якщо наголошений вербальний склад у музиці припадає на легку долю такту, то виявляється невідповідність між текстовим та музичним складами. У разі, якщо музично-складовий ритм досить слабо координується з текстовим, то має місце активне музично-ритмічне начало, що проявляється на рівні складного ритмічного малюнка нерегулярної структури музичного матеріалу. Якщо домінуючим є мелодичний ритм, що суттєво впливає на текстовий, то він може використовувати акцентну структуру вірша, що є основним фактором впливу на ритмічну структуру всього твору. У цьому процесі співвідношення різних ритмічних рівнів важливу роль відіграє музична просодія, що дозволяє узгодити різні музичні засоби (ритм, метр, мелодичний малюнок) з ритмом вербального тексту.

Особливість аналізу музично-складового ритму передбачає виявлення звукоскладів та орієнтується на силабічні відрізки мелодії, що можуть бути умовно тотожні текстовій одиниці – складу. Важливим у контексті такого

аналізу є виявлення кількості складів, що розспівуються. Порівняння тривалостей кожного склад-мотиву, що припадають як на наголошені, так і ненаголошені склади, дозволяє виявити ознаки наявності просодії як збігу наголосу з великими тривалостями або, навпаки, виявити невідповідності у разі озвучення менш короткими тривалостями наголошених складів.

Іншим важливим критерієм аналізу тексто-музичних форм є звуковисотний, завдяки якому виявляється віддзеркалення вербальної інтонації у музиці. Один з методів аналізу запропоновано В. Васіною-Гроссман [67], яка наголошує на тому, що мелодія може і не співпадати з акцентною структурою тексту, тому аналіз повинен передбачати її поділ на склад-мотиви та виявлення у межах кожного з них співвіднесеності звуків за їх висотою, які припадають на наголошені (або ненаголошені) склади. У контексті такого аналізу можна виявити різні мелодичні «вершини», в яких кульмінаційні моменти припадають на ключові слова вербального тексту, та порівняти їх між собою. При цьому важливо виявити перший та останній звуки музичної синтагми, що утворюють так звані точки мелодичного рельєфу, між якими і відбувається рух мелодії.

Ще один критерій аналізу був запропонований В. Бобровським [55], завдяки працям якого в контекст теоретичного музикознавства увійшов термін «ритм форми» як чергування різнофункціональних композиційних одиниць. Проте під це поняття підводять і часове співвідношення розділів форми, що розкривається крізь тривалість окремих розділів або всієї форми в цілому, співвідношення розділів між собою тощо.

Про специфіку музичних факторів та їх вплив на вербальний текст загалом наголошувалося ще у «Вченні про музичну композицію» А. Маркса, який на прикладі аналізу музичних творів В. Моцарта характеризував особливості оперних арій у різних музичних формах (пісенній, сонатній, формі рондо). У XX ст. на важливості ролі мелодичних та гармонічних факторів у тональній музиці з текстом як формоутворюючих елементів наголошував Ю. Холопов: «…ідеальна пропорційність співвідношення

частин більшою мірою базується на класичній музичній метриці» [410, с. 93]. Загалом, у працях багатьох лінгвістів наголошується на здатності музичної форми до «вирівнювання», що має прояв і на рівні віршованого рядка (нескладних синтагм), і на рівні строфи, і форми в цілому. Тобто якщо текстові строфи мають різну кількість рядків, то музика прагне їх «вирівняти» за рахунок дублювання більш коротких строф, або, навпаки, спостерігається уповільнення складових ритму чи повільне виконання складів.

У контексті аналізу зазвичай вираховується тривалість текстових рядків за кількістю в них складів і тривалість музичних побудов за кількістю таких одиниць, які можна обрати за силабічними фрагментами мелодії, що відповідає одному складу. Проте у деяких музичних творах неможливо встановити межі музичних побудов, які відповідають віршованим рядкам. У такому разі виокремлюють каденції, на які припадає найбільша кількість закінчень вербального тексту, що набувають значення рядкових каденцій та вираховують відстань між цими кадансуваннями.

Одним із композиційних прийомів стає повторюваність, що використовується у разі наявності повторень у вербальному тексті, яка щоразу віддзеркалює різні аспекти текстового повтору, що також мають безліч варіантів. Зокрема, такий прийом характерний для музики другої половини ХХ ст., де у вербальному тексті наявний повний повтор текстового оригіналу, який впливає на повтор музичної побудови та стає основним формоутворюючим принципом у різних рефренних формах. Іноді композиторами застосовується репризний принцип, тобто повтор із тексто-музичною репризою або тільки повторними закінченнями (рими), які спостерігаються як у вербальному, так і в музичному тексті, при цьому текстова і музична каденції співзвучні. Подекуди має місце і прийом озвучення ідентичними музичними структурами рядків вербального тексту з однаковою римою, що обумовлено поетичними особливостями тексту.

Композиційний задум музичного твору, його смисловий підтекст також може спричиняти текстові дублювання, коли окремі рядки текстової строфи

повторюються разом з музикою, тоді як текстова форма оригіналу цього не передбачає. У такому разі має місце і свідома зміна текстового оригіналу, що також може призвести до музичних повторів. Проте спостерігається і застосування принципу наскрізного оновлення як текстового, так і музичного матеріалу, де під час розгортання музичної думки вербальний текст озвучується новим тематичним елементом, що проводиться як імітація. При такому наскрізному оновленні структурна та смислова єдність форми досягається за рахунок цілісності саме вербального ряду.

Зазначимо, що у багатьох творах куплетної форми ще за часів пізнього Середньовіччя застосовувався принцип музичного повтору на оновлених вербальних текстах у рефрені (або репризі), а в самій строфі виникає повтор музичного матеріалу, не пов'язаний із текстовим рефреном. При цьому рефрен працює на рівні всієї поетичної форми, а музична реприза – тільки на рівні строфи, оскільки в цей час у самому тексті відбувається оновлення рими. Власне, такий прийом застосування тільки музичних рефренів характерний і для хорових композицій XVII ст., де музична повторюваність, що не підкріплена текстом, стає засобом об'єднання форми, а самі повтори у музиці сприяють більш чіткому розмежуванню за їх функціями.

Іншим співвідношенням тексту та музики є повторюваність тексту з одночасним оновленням музичного матеріалу, що було характерно для мадригалів XVI ст., де наявні римові повтори, проте музична строфа складалася з різних побудов, у яких рима не відображена наприкінці музичних рядків з різними каденціями. З часом такий прийом дублювання тексту з метою розгортання музичної думки став досить вживаним прийомом вокальної музики Нового часу, де розмір тексту невеликий. Отже, взаємодія вербального і музичного в контексті музичного твору набула безліч варіантів, серед яких: *тексто-музична реприза*, або повтор тексту, що приводить до повтору музики, і навпаки; *повтор музики*, що приводить до повтору тексту; *оновлення тексту і музики*, або оновлення тексту з музичним повтором; *оновлення музики з текстовим повторенням*, що характерно для

куплетної форми; *музична реприза*, де наявне текстове оновлення з рефреном або репризою у музиці; *дублювання тексту* з музичним оновленням тощо.

У музиці другої половини ХХ ст. такий класичний варіант, як куплетна форма, також набув оновлення, і це не пройшло повз увагу теоретичної думки музикознавства. Художня практика композиторів цього періоду відрізняється концептуальним підходом до втілення вербального слова в контексті музичної форми, що сприяло появі складних тексто-музичних форм, серед яких: *синтаксичний паралелізм*; *риторичні прийоми*; різні варіанти *акцентних схем*; *структурні зміни* у тексті (дублювання, вставки, повтори) з метою підкреслення смислового виміру музичного твору; *звукові зміни* (звуковисотна побудова голосів музичної тканини відповідно до вербального тексту та відображення акцентної структури тексту в мелодичній лінії тощо); *ритмічні зміни* (ритмічна побудова голосів, відображення акцентної структури тексту в музично-складовому ритмічному ряду тощо). Крім того, відбулися зміни і на рівні організації музичної форми загалом, що спричинило появу найрізноманітніших жанрів, зокрема: *фонетичної музики* (де замість тексту як музичний матеріал використовуються фонеми); *мело- та ритмодекламації* з характерним контрапунктом текстової і музичної форм та їх паралельним розгортанням; *різних типів озвучення* з частково фіксованою висотою звуку; *графічних партитур*, у контексті яких створюються алюзії до тих чи інших музичних структур; *лексимузики* (в термінології Ю. Холопова) тощо. Осмислення цих прийомів сприяло появі ґрунтовних аналітичних підходів, у контексті яких проблематика спорідненості музичного і вербального отримала новий вектор свого розвитку.

1.2.2 Взаємодія між двома типами художнього мовлення на рівні форми

Взаємодія між двома типами художнього мовлення – музичним та вербальним – визначається загальними тенденціями у їх розвитку, однак між

знаковою матерією музичного та вербального текстів існують принципові відмінності, тому їх зіставлення на формальному рівні є недоречними, адже їх семантика має суттєві розбіжності. Проте семіотичною моделлю для такого порівняння може слугувати форма музичного твору, що відрізняється експліцитною дією механізму породження естетичної інформації, але характеризується семіотичною гомогенністю, на відміну від вербального (художнього), в якому семантичний вимір більш виражений.

Інкрустація у вербальний (художній) текст музичної *форми як принципу*, як відносно стійкої моделі когнітивної організації свідчить про універсальність її застосування у контексті художньої комунікації загалом. При цьому *форма-модель* прочитується як макрознак із власним концептуальним змістом. Різні типи музичної форми, які використовуються у вербальних (художніх) текстах, являють собою свого роду епісистеми пізнання. Зокрема, семантику сонатної форми в такому контексті можна трактувати як реалізацію принципу боротьби протилежностей, а варіативність – як принцип втілення інваріантів синонімії тощо.

До речі, екстраполяція музичної термінології в лінгвістику тексту, на зразок «принцип сонатності», «варіаційний (поліфонічний) розвиток», «лейтмотив», «контрапункт», так само як і лінгвістичні поняття в контекст теоретичного музикознавства (синтаксис, семантика тощо), дозволяють вийти на рівень мета-аналізу художніх текстів, при цьому семантика цих термінів набуває нових змістовних рівнів. Так, у якості характерних особливостей сонатної форми може бути виокремлено тематичний розвиток (тезис – антитези – синтез), а в основі поліфонізму – сюжетне багатоголосся, розосередженість тематичного розвитку, переважання горизонтального типу зв’язку над вертикальним тощо. Особливостями варіаційного розвитку є наскрізні сюжетні мотиви, що пов’язують різні варіації між собою, лейттематизм, варіативність тематичних одиниць тощо. Тобто використання семантики музичної форми як композиційного прийому в літературному

тексті є доцільним, про що свідчить наявність побудов, здійснених за принципом сонатної форми, варіацій, фуги тощо.

Процес вербалізації музики, так само як і використання у вербальному тексті засобів музичної виразності, можливий завдяки спільним законам побудови форми мистецького твору і таким його характеристикам, як процесуальність, схожість відображення об'єктів зображення тощо. При цьому вербальний матеріал набуває ознак музичного, де використання прийомів особливої організації текстових одиниць за допомогою звукопису, алітерації, асонансів, звукоімітації, тембрального забарвлення, зміни інтенсивності звучання, імітаційних та динамічно-зображальних можливостей вербального слова сприяє виникненню нових прийомів звукопису. Відбувається процес своєрідної стилізації музичних ефектів у вербальному тексті, що свідчить про взаємопроникнення вербального і музичного мовлення. Відтак музичний текст, який не мав зовнішніх денотатів, переводиться на рівень тексту і відбувається процес вербалізації музики (або транспозиції асоціативно-образного змісту), що сприяє появі цілого спектру образів, органічно поєднаних та взаємообумовлених його внутрішньою динамікою. Своєрідний «переклад» однієї мови на іншу можливий як на рівні зовнішньої форми тексту, так і внутрішньої організації (у термінології О. Потебні), що притаманна як окремим елементам мови (слову, фразі), так і тексту в цілому. При цьому відбувається «трансформація» художнього тексту за допомогою знаків в іншу систему – семіотичну.

Отже, між двома типами художнього мовлення можливим є міжвидове перенесення (транспозиція) як на рівні *музичної вербалізації*, так і на рівні *структурно-композиційному,* тобто використання принципів композиції, які притаманні музичним творам у художніх текстах. При цьому вербалізація особливостей звукової тканини музичного твору, образних асоціацій, змістовних планів відбувається на рівні внутрішньої форми, а застосування музичної форми як композиційного прийому в художньому вербальному

тексті можливе як у художньо-процесуальному (часовому), так і структурно-композиційному (просторовому) планах. Важливу роль відіграють динамічна і драматургічна напруги, що мають прояв у кульмінаційні моменти як точки переходу від суб'єктивного до об'єктивного, від прямого до метафоричного, від внутрішнього до узагальненого.

Екстраполяція принципів побудови музичної форми у вербальні художні твори є явищем достатньо поширеним, про що свідчить ґрунтовний шар аналітичних праць, у контексті яких виявляється їх схожість із музичними на рівні композиційних принципів побудови форми [11]. Зокрема, рівень організації форми мислиться як принцип, як відносно стійка модель когнітивної організації, своєрідне узагальнення процесів, що відбуваються в контексті розгортання музичного тексту. Таке розуміння форми дозволяє інкрустувати принципи побудови форми, аналогічні музичним, у контекст вербального мовлення. При цьому музична форма набуває рівня макрознака у формуванні концептуального змісту художнього твору, в контексті якої важливу роль відіграє екстенсивна структура.

Одним із засобів втілення форми вербального тексту є контраст у викладенні сюжету з фабульністю, послідовністю подій, що характеризується динамічною та драматургічною напругою. У музичному тексті драматургічна напруга також має прояв, але на рівні ладотональної організації та заснована на системі взаємотяжінь між її елементами, стані нестійкої рівноваги і майже повному злитті музичної драматургії з композиційністю, що має процесуальний характер. При цьому рівні формоутворення мають різні засоби реалізації. Так, одним із них є наявність драматургічної напруги, що маніфестована характером кульмінації художнього тексту. Проте якщо у вербальному тексті кульмінація пов'язана із сюжетним розвитком, то в музичному реалізується відповідно до асаф'євської формули: initio (тематичний імпульс) – motus (ладовий розвиток) – terminus (утвердження

[11] Зокрема, це праці Еткінда (1973), Фейнберга (1973), Альшванга (1984), Jung (1969), де порівняння між літературним та музичним текстами здійснюється на рівні форми.

устою) [31] та впливає на формування симультанного образу, актуалізуючи різні рівні сприйняття.

Співвіднесеність кульмінаційних епізодів як у вербальних, так і музичних текстах відбувається за допомогою інтонацій (лейтмотивів), образних порівнянь та асоціативних зв'язків, що підсилюють динамічну напругу. Так, у вербальних текстах із домінуючим ліричним способом викладення драматургічна напруга посилюється динамікою, що також характерно і для текстів музичних. Проте зустрічаються твори, де сюжетно-драматургічна кульмінація, навпаки, виявляється розосередженою, чому сприяє застосування своєрідного контрапункту в розгортанні сюжету (наприклад, поєднання кількох різночасових планів оповіді).

У кульмінаційних епізодах може відбуватися перехід від однієї форми викладу до іншої та переключення на іншу сюжетну лінію, тому драматургічна напруга повністю не знімається, а стає основою для нового емоційного підйому. Як у музичному, так і вербальному тексті може бути кілька кульмінаційних моментів, де кожен новий щабель розгортання драматургії тільки підсилює появу самої кульмінації, що в музиці отримало назву хвильової драматургії. До речі, на цьому наголошував у своїх дослідженнях Є. Назайкінський, вважаючи, що такий процес має певну послідовність: «дія (предметна) – переживання (оцінка предметної дії) – роздум» [254, с. 284], що притаманно і текстам вербальним. Така схожість побудов художніх текстів обумовлена основними закономірностями їх структурування.

Художній текст може бути побудований і за зразком імітаційної поліфонії, багатоголосся, що має прояв на рівні кількаразового проведення кількох тем у різних голосах (на зразок фуги в музичному творі). Безумовно, такі аналогії побудови вербального художнього твору з принципами побудови музичної поліфонії є умовними, проте наявність самого принципу поліфонічного розвитку цілком імовірна. У вербальному художньому творі з такою композиційною будовою наявне проведення одного важливого мотиву

у кількох персонажів, який є вагомим за змістом, але осмислений з різних позицій. Такий своєрідний тематичний паралелізм може приводити до багаторазової варіації одних і тих самих елементів, що відповідає основним принципам поліфонічного розвитку музичної тканини (імітація на основі повторення тематичного зерна іншими голосами).

Зіставлення звучання різних голосів може призводити до розосередженості тематичного матеріалу, проте сама тема набуває багатоаспектності, семантичної глибини. Тобто один тематичний елемент під час варіацій набуває різної значимості у залежності від того, частиною якої структури він є.

Одним із засобів організації розвитку художнього матеріалу, що характерний для музичних творів, є *принцип наскрізної дії*, який у вербальних текстах отримав назву *симфонізму художньої прози*. Загалом, симфонізм як складна діалектична форма розвитку художнього образу в процесуальних видах мистецтва отримав розробку в працях А. Альшванга, який пов'язував його з поглибленою суб'єктивністю [19, с. 77]. Музичний симфонізм характерний не тільки для жанрів сонатної форми, симфонії тощо, а починаючи з кінця XIX ст. охоплює майже всі види мистецтва та мислиться як органічна взаємодія художніх образів у їх динамічному становленні. Симфонізм як принцип побудови наскрізної дії характерний для обох типів художніх систем та має прояв не тільки на рівні окремого елементу, але й на рівні драматургічного розвитку мистецького твору загалом.

У порівнянні двох типів художнього мовлення важливу роль відіграє *принцип формоутворення*. Найбільш поширеними жанрами, які втілюють головні музичні принципи структурування форми в літературних текстах, є поліфонія (принцип поліфонізму), сонатна форма (принцип конфліктної драматургії), жанр варіацій (принцип повторення) тощо. Побудова літературного твору за зразком музичного багатоголосся (імітаційної поліфонії) є умовною, проте організація літературного тексту за принципом поліфонічного розвитку, що характеризується багатократним проведенням

кількох тем у різних голосах, цілком імовірна. У творі такої композиційної побудови наявне проведення одного важливого мотиву кількома персонажами, але з різних позицій. Такий своєрідний тематичний паралелізм приводить до багаторазової варіації одного й того самого елементу, на зразок поліфонічного розвитку музичної тканини (імітація на основі повторення тематичного зерна іншими голосами). Зіставлення звучання різних голосів надає тематичному матеріалу розосередженості, але сама тема набуває багатоаспектності і глибини. Під час проведення тематичного матеріалу крізь різні голоси відбувається насичення та поглиблення її семантики.

Поліфонічний тип викладу в літературному тексті характеризується пануванням лінійного типу зв'язку різних смислових елементів. При цьому тематичний розвиток не співпадає із сюжетним та одиницями синтаксичного поділу самого тексту, але набуває сюжетної динаміки (переключення з однієї сюжетної канви на іншу, нашарування різних тематичних елементів та їх варіації тощо). Сюжетна дискретність компенсується тематичним динамізмом, що має прояв на рівні синтаксису. Плинність та неперервність розгортання тексту взаємообумовлені поєднанням синтаксичних одиниць, збільшенням ритмічного дихання, інтонаційним напруженням, злитістю форми тощо. Проте це тільки зовнішні ознаки прояву принципу поліфонізму в літературному тексті, що в кожному окремому творі набувають своїх особливостей.

Безумовно, імітація багатоголосся в літературному тексті на зразок музичної фуги є надто складним технічним завданням, проте існують різні засоби реалізації самого принципу формоутворення, зокрема: використання мотиву, що поєднує теми різних персонажів; прийом синхронізації дій персонажів, аналогічний музичному контрапункту, де незавершена дія одного персонажа утворює передумови для включення в дію інших, тощо. «Звучання» різних голосів персонажів може характеризуватися взаємодоповнюючою ритмікою або зупинкою руху самої дії, що приводить до розширення сюжету, в контекст якого можуть вплітатися дії інших

персонажів, різні події, чим призупиняють попередню дію, яка ніби розширюється у часі. В основі поліфонізму лежить сюжетне багатоголосся, розосередженість сюжетного і тематичного розвитку, наявність непоступового сюжетного руху (контрапункт), переважання горизонтального типу зв'язку над вертикальним тощо. Такий умовний поліфонізм у літературних текстах не є розповсюдженим прийомом, проте його застосування свідчить як про майстерність автора, так і про глибоку спорідненість двох типів художнього мовлення.

Застосування в літературних текстах типу викладу з контрастним розвитком тематичних елементів може бути порівняний з розробкою сонатної форми в музичному творі. Загалом, *принцип сонатності* характерний ще для античної риторики. Зіставлення тематичних елементів у вербальному тексті є хоча й умовним, але нагадує принцип побудови експозиції в музичному тексті. При цьому аналогії можуть бути проведені як на рівні сюжету (основні події, теми, що містять різні мотиви як формоутворюючі одиниці тощо), так і на рівні образності (характеристика персонажів тощо).

В літературному тексті також відбувається розвиток образу персонажів, де внутрішній світ та зовнішні фактори відіграють роль головної та побічної тем, контраст яких є принципом драматургічного розвитку, а узагальнюючий характер розвитку основної теми може бути осмислений як заключний епізод експозиції. При цьому відносна незавершеність у розвитку образу асоціюється з імпульсом для його подальшої розробки, що набуває нових семантичних нашарувань. Взаємодію між елементами теми в літературному творі також може бути осмислено з позицій відносин рельєфу і фона в музичній розробці, що має прояв в експліцитності вираження рельєфу за допомогою різних лейтмотивів головних персонажів та розосередженості фона. Тематичний розвиток літературного тексту, так само як і в музичному творі, може відтворювати рух від тези до антитези, завершуючись розв'язанням суперечності. При цьому тематичний розвиток

може набувати складного вектора, де антитеза по відношенню до попереднього розвитку трансформується у тезу по відношенню до наступного. Саме у розробці створюються передумови для розвитку як внутрішнього, так і зовнішнього конфлікту, вводиться новий тематичний матеріал, що набуває свого завершення у коді твору.

Особливості вирішення внутрішнього конфлікту героя також можуть вибудовуватися відповідно до принципів сонатної форми, де поряд із розв'язанням суперечності відбувається повернення до мотивів цього конфлікту, що суголосне репризі в музичному творі. На важливості репризи для набуття нових смислових рівнів у контексті сонатної форми наголошувала більшість дослідників [401].

Додаткових семантичних рівнів набувають лейтмотиви, завдяки яким вирішується «внутрішній конфлікт» там, де була видимість невирішеного «зовнішнього». Такий прийом у літературних текстах суголосний принципу розвитку сонатної форми, де контраст між основною та побічною темами в репризі набуває кульмінації, а побічна тема проводиться не в тональності експозиції, а в тональності головної теми, набуваючи нового семантичного навантаження, що свідчить про їх внутрішню спорідненість. Репризна розробка у такому разі прочитується не як новий матеріал, а як повернення до вже того, що звучало раніше, але набуло нового осмислення та із «зовнішнього» трансформувалося у «внутрішнє». Пошук вирішення конфлікту, прагнення осмислити актуальні теми, але з нових позицій, є характерною особливістю принципу конфліктної драматургії у вербальних художніх текстах, де різні дослідники виокремлюють тематичний розвиток на зразок теза – антитеза – синтез.

Однією з форм побудови вербального тексту суголосного принципу музичного формоутворення є *варіаційна*, що органічно поєднує елементи повтору. Організація літературного тексту за принципом варіаційності носить неформальний характер та має прояв на мовленнєвому рівні, де більшість висловлювань подібні, а подекуди тотожні одне одному.

Найбільш характерними особливостями варіаційної форми в обох видах художнього мовлення є розкриття основної теми та виокремлення її особливостей. Суть принципу варіаційності полягає у розкритті теми під різними кутами зору, з різних позицій та різними персонажами, що висвітлюють різні психологічні стани.

Якщо вектор розвитку музичної теми спрямований від загального до конкретного і має прояв у варіаційності як принципі висвітлення різних складових єдиного цілого, то в літературному тексті він зміщується на кінець твору та є своєрідним результатом його осягнення. Принцип варіаційності може бути виражений опосередковано, конституюючи схожість сюжетних мотивів (лейттем), при цьому кожна варіація може набувати різно емоційної характеристики (романтичної, драматичної, лірико-філософської тощо), але загальна цілісність твору при цьому не втрачається. Особливостями варіаційного розвитку є наскрізні сюжетні мотиви (лейттематизм), що пов’язують між собою різні варіації. Використання композиційної форми варіацій, а також принципів їх побудови (поєднання прямого і переносного значення, наявність метонімії, синонімії тощо) свідчить не лише про можливість перенесення засобів формоутворення одного виду мовлення на інший, а й схожість відображення ними об’єктів зображення.

Отже, звернення до семантики музичної форми як композиційного прийому та його застосування у художньому тексті є доцільним, про що свідчить наявність побудов за принципом сонатної форми, варіацій, фуги тощо. Зокрема, у якості характерних особливостей сонатної форми використовують тематичний розвиток (тезис – антитези – синтез). В основі поліфонізму лежить сюжетне багатоголосся, розосередженість тематичного розвитку, наявність непоступового сюжетного руху (контрапункт), переважання горизонтального типу зв’язку над вертикальним тощо, які також використовують як композиційний прийом у художніх текстах. Можливе звернення і до особливостей варіаційного розвитку музичної форми, елементами якої є наскрізні сюжетні мотиви, що пов’язують різні

варіації між собою, лейттематизм, варіативність одних тематичних одиниць тощо. Різні музичні форми є свого роду універсальними моделями, але звернення до них вимагає від митця глибокого переосмислення форми, вміння інтерпретації різних денотативних рівнів, що свідчить про відкритість сучасного музичного дискурсу.

1.2.3 Взаємозв'язок музичного і вербального мовлення на рівні внутрішньої структури художніх текстів

Взаємозв'язок між музичним та вербальним мовленням може виявлятися і в контексті внутрішньої структури художніх текстів, що має прояв на рівні інтонаційних модусів. Розпізнання таких семантично змістовних інтонаційних структур спирається не тільки на інтонаційно-мовленнєвий досвід, але й на великий «слуховий багаж», оскільки вони в основі своїй спираються на інтонаційні інваріанти та набувають рівня знаків (символів). Такі інтонаційні структури не мають однозначного смислу, а є мерехтінням смислів, оскільки народжуються в контексті певної культури, але з часом набувають додаткових семантичних вимірів. Такі семантично змістовні структури набувають рівня знака, а інкрустовані в різні музичні тексти здатні набувати деталізації на рівні звукової фіксації, що дозволяє отримати більш детальну характеристику про музичний текст, смисловий вимір якого поглиблюється, поєднуючи в собі як вербальні, так і невербальні коди, формуючи емоційний модус музичного мовлення певного соціокультурного континууму.

Яскравим прикладом такої семантично насиченої інтонаційної структури є *інтонема кохання*, яка своїм корінням сягає мовленнєвого інтонування романтичної епохи. Саме у поетичній вербальній мові романтичного героя вперше були озвучені глибокі почуття, з характерною метроритмічною розмаїтістю, яскравою лексикою, варіативним синтаксисом, здатні висловити цілий спектр емоцій.

Поетичне слово у поєднанні з музичним сприяло виникненню жанру мелодекламації в його найрізноманітніших емоційних втіленнях. Особливого характеру набував ліричний жанр як втілення емоційного модусу кохання, спектр якого в поезії має діапазон від схвильованого почуття до піднесеного дифірамбу, а в музиці – від мініатюрних жанрів до симфонічних поем, інструментальних концертів, оперних та балетних інтродукцій тощо.

Змістовно насичена інтонаційно-мовленнєва формула запитання вплинула на формування семантично варіативної *інтонеми запитання*, яка також отримала безліч смислових нюансів. Можна навести значну кількість різних прикладів акордових структур, які набули достатньо широкого поля значень. Зокрема, таким є домінантовий зменшений септакорд, який у залежності від контексту (жанру, мелодичного звороту, фактури тощо) набуває різних семантичних відтінків. Так, в інструментальних творах домінантовий зменшений септакорд може набувати знакових характеристик образу долі, що знайшло втілення у більшості опер починаючи з XVIII ст. Проте, крім фатуму (акорду-долі), цей септакорд досить часто зустрічається у модусі лірики кохання, про що свідчить велика кількість прикладів романтичної музики. При цьому складний за своєю чуттєвою природою музичний текст у процесі інтерпретації може набувати символічного значення навіть на рівні окремого звуку.

Найбільш характерною для музики другої половини XX ст. стала *фольклорна інтонема*, що поряд із досить виразною типізацією набула своєрідного, неповторного та яскравого втілення. При цьому ладо-інтонаційний стрижень, втілений у своєрідній ладовій формулі мінору, набув рівня знака, а його психологічна багатовимірність отримала безліч інтерпретацій, з яких постали найрізноманітніші семантичні структури, що закріплювалися у слуховій пам’яті людства. Інтонаційно-мовленнєва сутність музики отримала своє втілення і в контексті суміжних видів мистецтва. Зокрема театрального, для якого найбільш важливим було вираження емоцій за допомогою інтонації та жестів, що мали достатньо умовні, але водночас деталізовані градації.

Такий яскравий засіб виразності вербального мовлення, як емфаза, вимагав від актора емоційної напруги під час гри. Емфаза як прояв експресії вербального мовлення передбачав найрізноманітніші варіації логічного виокремлення важливих для змісту слів. Проте у музиці емфаза як прояв «інтонаційної експресії» суттєво відрізняється від вербального у слові. В музичному мовленні такий експресивний акцент набув свого вираження за допомогою *фігури «затримання»,* що дозволяв відчути психічну напругу зростання афекту і досягався за допомогою висотного рельєфу, темпу, пауз тощо.

Фігура «затримання» стала найбільшим досягненням саме барокової музики та віддзеркалювала рівень експресії у так званих «формулах страждання», на чому наголошувала більшість дослідників [440]. Вокальні жанри, музика до театральних вистав, які складали основу тогочасної культури побутового музикування, були для композиторів матеріалом для відтворення інтонації декламування поетичного тексту, що дозволило усвідомити музичну інтонацію з її спектром емоційного модусу.

Інтонація поетичного вербального мовлення не має жорсткого зв’язку зі значенням, проте вона здатна виражати емоційний модус у контексті висловлювання. Інтонаційний спектр вимовленого слова має безліч емоційних модусів, тому може набувати різних мелодичних втілень, так само як ідентичні інтонаційні формули можуть озвучувати різні мовленнєві висловлювання. Силаботонічна ритміка віршованої поезії, з її регульованим наголошеним та ненаголошеним складом, дозволила відчути акцентну ритміку вірша та реалізувати її у вокальних жанрах. Інтонування віршованих текстів спричинило появу різних емоційних відгуків і реакцій та сприяло формуванню найрізноманітніших семантично насичених інтонаційно-мовленнєвих структур. У музичному мистецтві такі семантично змістовні мовленнєві структури набули прояву на рівні різних інтонаційних фігур. Однією з найбільш експресивних фігур музично-мовленнєвої інтонації, що була виокремлена з метою віддзеркалення інтонаційного багатства музичного мовлення і дала імпульс для появи цілого спектру афектів, від гніву до піднесеного молитовного почуття,

стала фігура «затримання». Півтонові «затримання», або незбігання мелодії з акордом, набули своєї семантичної значущості ще у XVIII ст., так звані фігури «duriusculus». Такий характерний низхідний секундовий тон (VI–V) набув значення «мотиву страждання», а вже за декілька століть такі «затримання» почали використовувати зі стрибками на різні інтервали.

Образну сферу скорботи композитори виражали за допомогою різних послідовних півтонових ходів. Зокрема, такими є три напівтони у мінорі (між VII–I, II–III, V–VI щаблями), що можуть мати вигляд як низхідного, так і висхідного затримання. Проте всі вони є варіантами вербальної формули скорботи, яка має такий самий інтонаційний модус. Із них висхідний напівтон затримання є виразом експресивної емфази чуттєвої експресії, що може виражати біль, глибоку скорботу. Саме в такому значенні він зустрічається у багатьох як інструментальних, так і оперних творах барокового мистецтва. На відміну від нього, низхідний півтон як семантично насичений конструкт також несе у собі вираз страждання, проте він має відтінок відчаю та своїм інтонаційним корінням сягає мовленнєвого висловлювання, оскільки зниження інтонації у вербальному висловлюванні відбувається на видиху та веде до зниження напруги.

Попри те, що це різні варіанти фігури «затримання», виражають різну ступінь афекту, незалежно від того, чи це низхідний, висхідний або поступеневий рухи, їх семантика в цілому віддзеркалює закономірності саме вербальної інтонаційності. При цьому висхідний півтон виражає насичений, підвищено емфатичний акцент, тоді як низхідний свідчить про зниження емоційної напруги. Головною особливістю таких фігур є затримання тону мелодичного голосу від акордової функції, що в залежності від контексту може набувати різного ступеня напруження.

Різні види фігури «затримання» з часом змінювалися, зокрема у ранньобароковому мистецтві найчастіше зустрічаються утримання, в яких варіюється різна кількість звуків за рахунок рецитацій на одному звучанні, тоді як у пізньобароковому мистецтві з’являються затримання прохідні.

Фігура «затримання» використовувалася композиторами у модусі скорботи та попри стійки інваріанти набувала найрізноманітніших варіантів з безліччю контекстних нюансів. Наприклад, це можуть бути гармонічні звороти зі зменшеними септакордами; висхідні мелодичні ходи (на терцію) до тону із затриманням; метроритмічні і тембральні структури у складі фактурного вирішення тощо. Проте такий семантично насичений зворот вживався у композиторській практиці не тільки в контексті «модусу скорботи», але й у сфері лірики кохання та мав цілий спектр семантичних варіантів – від ліричної сповідальності до екстатичного піднесення.

Семантика фігури «затримання», крім суто іманентних музичних характеристик (ладових, гармонічних, метроритмічних тощо), має змістовні елементи невербальних культурних кодів, що набувають значення символу, уособлюючи емоційний модус скорботи у його різних варіантах, образно-інтонаційна близькість яких відчувається на слух. Символічним значенням просякнуті знаки, які є семантично насиченими та існують у культурній свідомості певного часу, мають цілий спектр асоціацій, звернені до образного механізму пам'яті людства, щоразу набуваючи додаткових емоційних модусів.

Семантичну змістовність фігури «затримання» відрізняє модальність благання, що характеризується доволі широким спектром емоційного модусу та різними технічними прийомами втілення. При цьому основним інтонаційним зерном, з якого утворюється безліч семантично тотожних варіантів, є *інтонема благання*, для якої незалежно від емоційної модальності характерна внутрішня експресія та варіативність інтонаційного втілення, зокрема: VI щабель мінору з його тяжінням до V; «ковзання» від VI до VII щаблю; емоційна експресивність напівтонів VII–I та II–III до ладового устою як перенесення інтонації з увідного тону до тоніки; мінорна терція, що утворює специфічне тяжіння скорботного трагізму через увідний тон II щаблю до тоніки; низхідні хроматизовані фігури із затриманням терції до II щаблю основного тону тощо. Усі різновиди тонально-гармонічних співвідношень основного зерна-інваріанта мають спільну семантику, ладове інтонування, внутрішню експресію та психологічний підтекст,

проте їх інтерпретація може набувати безкінечне поле смислів. Вагомого значення набуває саме ладо-інтонаційний мінорний модус інтонеми, що мислиться як своєрідна модель функціонування певної інтонаційно-образної ідеї. В інструментальній музиці такі інтонеми набули значення самостійних семантичних структур і складають специфіку музичної лексики. Опис усіх можливих варіантів цієї інтонеми здійснити нелегко, адже вони мають безліч емоційних відтінків – від ледь помітного смутку до скорботної туги. До того ж таке завдання і не ставиться, але виявлення найбільш стійких мотивів, що є типовими, – справа реальна. Усі ці образні варіації в основі своїй спираються саме на вербальну інтонацію з усім спектром її мовленнєвих фігур, емоційних відтінків та символічних глибин. При цьому інваріантом є тональний модус, тобто ладо-інтонаційна система мінору як співвідношення тонів, де лад мислиться як система відносин між звуками.

На семантику інтонаційно-ладового модусу інваріанта впливають різні фактори, серед яких метроритм, що спрямовує функцію ладо-тонального тяжіння, гармонічна вертикаль, тембровий колорит, артикуляція тощо. Зокрема, характерна напружена артикуляція різних інструментів низьких регістрів створює образи страждання, тоді як легато теплих тембрів інструментів надає цим образам відтінку жалю; проспівані мелодії хореїчного складу трансформуються в образи сліз і туги тощо. Загалом багатоваріантність фігури «затримання» утворювалася за рахунок самостійності неакордового звуку та позбавлення необхідності приготування основного тону. Саме тон затримання, узятий як додатковий, та його оспівування, що здійснюється завдяки різним стрибкам, приводив до набуття фігурою найрізноманітніших відтінків експресії.

Фігури «затримання» з додатковим оспівуючим, або прохідним, затриманням у тональності мажору використовувалися в контексті інтонаційного модусу кохання. Найбільш поширеною у фігурі «затримання» є саме тонічна секста, завдяки якій утворюється безліч мотивів з тотожною семантикою. До речі, якщо в першій половині XIX ст. тон сексти на тонічному тризвуку звучав як м’який дисонанс, то наприкінці століття стає звичайним акордовим тоном,

особливо на початку мелодії. Така фігура набула яскравого рельєфу інтонаційної модальності та, водночас, суттєво збагатила музичну лексику. У подальшому в теоретичному музикознавстві затримання на VI щаблі будуть віднесені до акордових звуків, проте їх граматична характеристика є невичерпною, адже у кожному новому контексті вони отримують додаткове семантичне значення.

З часом класична та романтична музика використовувала фігуру «затримання» як вираз експресії у модусі лірики кохання, що виражалася за допомогою різних стрибків, яскравих акордів з побічними тонами. Найбільш виразними фігурами в романтичній мелодекламації були експресивні стрибкоподібні затримання, де важливу роль відігравали гармонічні звороти, метроритмічний малюнок, лад, які разом з емфазою виокремлювали найбільш експресивно забарвлені інтонеми. Характерним було застосування композиторами неприготованого затримання, узятого стрибком з яскраво вираженим відтінком романтичного почуття, що надавав музичному тексту глибокий семантичний підтекст. Композитори зверталися до семантики фігури «затримання» досить довгий час і навіть після «звільнення» від ладотональності, використовуючи у різних звукокомплексах, прагнучи в такий спосіб виразити найрізноманітніший спектр афективних почуттів: від страждання та невимовного горя до ефектного стану піднесення, що також свідчить про їх вербально-мовленнєве походження.

У другій половині XX ст. в умовах нової звуковисотної системи такі інтонеми набули автономності. Проте навіть руйнування ладотональності дозволило «упізнати» вже сталі структури, серед яких ладова основа, напівтонові кроки, що мають хореїчний ритмічний малюнок, остинатний бас та інші, які набули знакових характеристик, завдяки чому стало можливим осягнення їх семантичної ємкості та символічного значення. Це стало своєрідним кроком сходження до минулого, в якому віддзеркалено смислові рівні музичної культури.

Висновки до першого розділу

Аналіз наукових праць, що виявилися наріжним каменем у дослідженні заявленої проблематики та сприяли її подальшому розвитку, дозволив дійти певних висновків. Зокрема, поняття «музичне мовлення» в аспекті понятійної опозиції «мова – мовлення» з метафоричного уявлення набуло зримих абрисів категоріального поняття, апелюючи до нових засобів конструювання музичної реальності, та цілого спектру різних дефініцій, зокрема: «потік мовлення» в контексті часопросторового континууму [472], утвореного перетином та взаємонакладанням різного поля мовної активності індивідів; вид діяльності, «складної сукупності процесів, об'єднаних загальною спрямованістю на досягнення певного результату» [183]; аспект мовної діяльності людини, обумовлений художніми потребами особистості та соціуму, що використовує спеціально упорядковані (симетризовані) і системно пов'язані художні знаки-символи звукової природи [446], тощо. Попри різні підходи, більшість із них визнають музичне мовлення фактором розвитку музичної мови як функціональної системи, одиниці й елементи якої формуються на різних етапах розвитку та являють собою актуалізований континуум з виробництва смислів, віддзеркалюючи генезис духовного досвіду людства.

Порівняння двох типів художнього мовлення дозволило виявити споріднені і відмінні риси між ними. Зокрема, споріднені характеристики виявлено на рівні *синтактики* (артикуляційна дискретність, масштабність побудов), *семантики* (інтонаційність, тембральні, темпові та ритмічні характеристики, звуковисотність, інваріантність (варіативність) елементів мовних систем) та *прагматики* (функціональність). Відмінні характеристики виявлено на рівні: *походження* (вербальне мовлення є більш стабільним, системним, на відміну від мінливого та рухливого музичного мовлення); *сприйняття* (у процесі вербального мовлення відбувається безпосередній вплив на свідомість суб'єкта, хоча структурні компоненти цього процесу, що

мають матеріальне вираження у вигляді тексту, є скритими, на відміну від музичного тексту, де структурні компоненти представлені безпосередньо у вигляді нотного тексту, проте смисл розкривається опосередковано); *графічного відтворення* (у вербальному тексті наявне розмежування між текстом як матеріальним носієм та його смислом, на відміну від музичного, де такий зв'язок нерозривний, оскільки нотний текст не тільки фіксує структуру, але й виконує її); на *структурно-композиційном*у (у вербальному художньому мовленні більш виражений сюжетно-тематичний рівень, тоді як у музичному мовленні домінуючим є структурно-композиційний, усі елементи якого знаходяться між собою у певних відношеннях); *текстовому*, (субстрат самого тексту є різним: вербальний – музичний; зоровий – слуховий; дискретний – недискретний, що має різні способи та рівні структурування); фіксації висотності; тривалості звучання та наявності суто музичних факторів (лад, гармонія), що впливають на звуковисотний рівень музичного мовлення. Отже, музичний текст, на відміну від вербального, є своєрідною архітектонічною конструкцією музичного мовлення, що відіграє важливу роль у формуванні семантизації музичної мови, а його матеріальне вираження (нотний текст) є «жорсткою організованістю на рівні структури тексту», «смислова аура» якого має «практично безмежні виміри» [20, с. 10].

Зазначено, що, попри суттєві різниці, обидва типи художнього мовлення є вторинними моделюючими системами, зіставлення між якими можливе на рівні мовлення як семіотичної системи художніх текстів. Відповідно, відмінність між двома типами художнього мовлення виявляється за допомогою такого критерію, як дискретність, що є ознакою семіотичних рівнів тексту. Якщо вербальні тексти характеризуються дискретністю, де «текст є вторинним по відношенню до знака» [202], то музичний текст в основі своїй є недискретним утворенням. Проте недискретність музичних текстів може бути виявлена за допомогою дискретної художньої форми, і навпаки, за допомогою дискретної форми може бути виражена змістовна, глибока семантика цілого.

У процесі інтерпретації музичного тексту потенційні музичні денотати можуть бути декодовані, а музичний текст набути конкретних дейктичних координат під час взаємодії з когнітивною системою інтерпретатора, виконавця, слухача. При цьому номінативна функція в музичному тексті виходить за межі комунікації, а домінуюча роль закріплена за функцією предикації. Крім того, у вербальному мовленні думка розгортається «горизонтально», тоді як у музичному мовленні вона багатовимірна та поєднує різні музичні рівні, де «дане і нове можуть поєднуватися в одночасовості. Строга варіація і похідний контраст є прикладами такого поєднання» [230, с. 163].

Аналіз різних підходів у виявленні взаємодії музичного і вербального мовлення на рівні форми дозволив дійти висновку, що вони можуть відбуватися на кількох рівнях, зокрема: транспозиції, або міжвидового перенесення, асоціативно-образного змісту, що приводить до побудови цілої системи образів; структурно-композиційному, як використання принципів композиції, притаманних музичним творам у художніх текстах. Такий своєрідний «переклад» однієї мови на іншу можливий як на рівні зовнішньої форми тексту, так і його внутрішньої організації.

Розглянуто різні засоби організації розвитку художнього матеріалу, що характерні для музичних творів, зокрема: принцип наскрізної дії (або принцип симфонізму художньої прози); принцип контрастності; принцип варіаційності тощо. Зазначено, що процес вербалізації музики, так само як і використання у вербальному тексті засобів музичної виразності, пояснюється спільними законами побудови форми, процесуальністю, схожістю відображення об’єктів зображення.

Виявлено механізм взаємодії між двома типами художнього мовлення на рівні віддзеркалення мовленнєвих інтонаційних модусів. Зазначено, що смисловий вимір музичного мовлення має глибокий підтекст, де поєднуються як вербальні, так і невербальні коди, які нашаровуються на семантеми, утворюючи культурний тезаурус різних смислів. Проаналізовано семантику різних інтонем,

які своїм корінням сягають вербального мовлення, та виявлено модуси їх значень у контексті різних музичних текстів.

Доведено, що музичне мовлення – це семіотична система, в якій реалізуються смислові рівні музичного тексту. З таких позицій застосування до аналізу музичного мовлення семіотичного підходу набуває значення аналітичного інструментарію з метою виявлення знакової природи музичного мистецтва, а музичний знак мислиться не як онтологічна даність, а як операціональне поняття. Такий підхід дозволяє включати музичне мовлення у більш широку систему соціокультурних явищ.

РОЗДІЛ 2 СЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ

2.1 Музичний семіозис як процес смислоутворення

2.2.1 Генеза розвитку теоретичних концепцій семіозису

Концептуальне дослідження семіозису як процесу інтерпретації знаків почалося у другій половині XIX – на початку XX ст., але ще задовго до цього перші імпульси свого осмислення він набув в античній теорії етосів. Сам термін «семіозис» сягає своїм корінням давньогрецької історії, під яким розуміли те, що виступає як знак, або те, на що вказує знак або до чого він відсилає, або вплив, відповідно до якого даний предмет виявляється для інтерпретатора знаком, тощо. З метою розрізнення знаків (об'єктів вивчення) давні греки використовували суфікси τ+ικ і в такий спосіб уточнювали термінологію.

Найдавніше застосування терміна «семіотика» у розумінні «знак» (або «сигнал») знаходимо у творах Гомера, де корінь sēm є спільнокореневим до санскритського dhyāma («думка»). Власне, від двох давньогрецьких лексичних одиниць і було утворено давньогрецький термін «семіотика» в його первісному значенні як «вчення про ознаки». Найбільш раннім є використання терміна «*семіотика*» філософом-неоплатоніком Порфирієм з Тиру (Porphyrius Tyrius) (232–301/304 рр.) у трактаті «Про утримання від вживання в їжу живих істот», де згадується про «справжнього семіотичного філософа», уважного до природи, яка вказує йому на певні «знаки». Згадки про семіотику знаходимо у творах грецьких стоїків. Зокрема, у творі Секста Емпірика «Проти логіків» (II, 11) є опис знакового відношення між двома видами знаків: «один – допоміжний, який є корисним насамперед у тих умовах незрозумілих речей для відомої ситуації; інший – показовий, який треба приймати в умовах речей, незрозумілих по природі» [345, с. 179].

Отже, з точки зору античного мислителя, знаковими є відношення між предметами, один з яких виступає як знак для іншого.

Проте найбільш розповсюдженим було застосування терміна в галузі медичної симптоматики, але його розуміння належало світу природи, а не культури, що підкреслюється у багатьох студіях з історії семіотичних досліджень. У процесі використання знаки розділяли на анемнестику (визначення передумов виникнення захворювання), діагностику (дослідження поточного стану) та прогностику (прогнозування процесу одужання).

У подальшому термін «семіотика» набув суттєвих трансформацій у контексті середньовічної духовної практики, де застосовувався задля проведення аналогій між музичними звуками та відповідним духовним станом, що стало основою середньовічних трактатів з музики. Зокрема, така думка висловлена у праці Гвідо Аретинського, де октави звукової системи порівнюються ним зі сповіддю та покаянням. Тобто між звуковою формою та позамузичним змістом встановлювалися взаємозалежності за суміжністю, музика мислилася як віддзеркалення Буття, звуками мислили, передавали різні емоції, що було першими ознаками надання музиці знакової функції. В сучасному розумінні семіотика є наукою про знаки та знакові системи або символічні засоби, завдяки яким у процесі пізнавальної діяльності відбувається моделювання світу. У такому контексті «семіозис» (від грецького σημείωσις – позначення, σημεῖον – знак, ознака) означає процес інтерпретації знака, або процес породження значення.

Дослідження семіозису як процесу знакоутворення своїм корінням сягає європейського лінгвістичного напряму, започаткованого Ф. де Соссюром[12], та американського логіко-філософського напряму,

[12] Ф де Соссюр (1857–1913) розробив двосторонню модель знака, який ним мислився як психічна сутність, поєднання акустичного образу та поняття, що існує виключно в системі знаків та набуває своєї значущості, займає певне місце в системі протиставлень. Відповідно до теорії Ф. де Соссюра, знак є конвенціональним та немотивованим. Дослідник увів розрізнення двох станів знакової системи: синхронії (формальної за фіксованості системи в конкретному моменті) та діахронії (історичного розвитку самої системи). Крім того, саме Ф. де Соссюр розмежував поняття «мова» (як система потенційних можливостей) та «мовлення» (як діяльність із реалізації цієї системи).

представленого теорією Ч. Пірса[13] та його послідовників. Зокрема, Ч. Пірс розглядав знак як об'єкт, що репрезентує «щось» у процесі діяльності людини. Вчений звернувся до семіотики завдяки теоретичній логіці та граматиці середньовічних філософів, які прагнули виявити універсальні категорії мислення. Сам термін «семіозис» був запозичений Ч. Пірсом із трактату філософа-епікурейця Філодема, що ним мислився як дія будь-якого роду знаків. Описуючи процес семіозису, Ч. Пірс спирався на античне його визначення як тріадичної схеми: «об'єкт – знак – інтерпретанта». При цьому термін «інтерпретанта» мислив як спосіб вживання знака або дію, яку знак «вчиняє на людину», що мислилася ним як своєрідний «переклад» (інтерпретація, концептуалізація) відносин між знаком та об'єктом знака. На думку вченого, саме правила інтерпретації та їх розуміння інтерпретаторами дозволяють говорити про функціонування семіозису, а знак інтерпретується іншим та породжує нову інтерпретанту. У такому розумінні об'єкт (реальність) представлений не безпосередньо, а прихований за сукупністю знакових перетворень.

Отже, семіотика Ч. Пірса робить акцент на *семіозисі як процесі означення*, сполученні об'єкта і деякого уявлення, основою якого є вчення про три універсальні категорії: якості (первинності), відношення (вторинності) і репрезентації (третинності). Семіозис мислиться вченим як динамічний процес, у контексті якого виникає пошук «нульових значень», що дозволяє моделювати семіотичний процес, який теоретично і практично обмежений.

Ч. Морріс[14] розвинув семіотичну теорію Ч. Пірса та запропонував власне розуміння семіозису. В одному з підрозділів праці «Основи теорії знака» вчений наголошував: «Процес, у якому щось функціонує як знак,

---

[13] Чарльз Сандерс Пірс (1837–1914) – засновник класифікації знаків, утвореної на способі їх співвіднесення із референтом, який описав знакові системи за допомогою методів логічного аналізу.

[14] Чарльз Вільям Морріс (1901–1978) – засновник теорії семіозису як простору знаків, де кожен знак посилається на інші знаки та описується за їх допомогою, що набувають значення як знака, так і метазнака. Саме Ч. Моррісом було розроблено та описано виміри семіозису: семантика (як відношення знаків до їх об'єктів), синтактика (як відношення знаків один до одного), прагматика (як відношення знаків до їх інтерпретаторів).

можна назвати семіозисом… [що] … містить три (або чотири) чинники: те, що постає як знак; те, на що вказує знак; вплив, через який відповідна річ виявляється для інтерпретатора знаком. Ці три компоненти семіозису можуть бути названі знаковим засобом (або знаконосієм) (sign vehicle), десигнатом (designatum) та інтерпретантою (interpretant), а як четвертий чинник може бути уведений інтерпретатор (interpreter)» [241, с. 47].

У концепції Ч. Морріса обґрунтовується ідея семіозису як відношення у формах естетичної *семантики* (відношення знаків до їх об'єктів), *синтактики* (відношення знаків один до одного) та *прагматики* (відношення знаків до інтерпретатора), що відтворюють семіотичні відношення як між самими знаками, так і між знаками, об'єктами та інтерпретаторами. Основною відмінністю теорії Ч. Морріса від інших є наявність суб'єкта, завдяки чому об'єктивність набуває форми інтерсуб'єктивності. Вчений визнає, що на практиці осягнення значення знака складає певні труднощі, а різниця у вживанні знаків навіть членами однієї спільноти є достатньо великою. З таких позицій мова – це інтерсуб'єктна сукупність знакових засобів, вживання яких визначено синтаксичними, семантичними і прагматичними правилами. Тобто у процесі семіозису функціонують канали трансляції знаків, де синтактика структурує образний вимір, семантика вибудовує механізм його осягнення, а прагматика транслює його, забезпечуючи збереження мистецтва як надбання інтелектуальної історії людства. У цьому процесі Homo significans (за висловленням Р. Барта) утворюються нові смисли, що формують та актуалізують сучасний образ культури, обираючи з великої кількості запропонованих значень (інтерпретант) семантично значущі.

У контексті різних семіотичних теорій виокремлюють їх основні значущі одиниці – «символ» і «знак». Важливою характеристикою знака є здатність позначати (заміщувати) не одиничний об'єкт, а цілу множинність об'єктів (явищ). У зв'язку з цим Ч. Пірсом було введено поняття «об'єм знака». Відношення між знаком, його смислом та явищем, яке він позначає,

складають основу знакової системи, інформаційні можливості якої потенційні.

Смисл будь-якого повідомлення залежить не тільки від наявності у ньому того чи іншого знака, але й від того, яку комбінацію вони утворюють (складний знак) у знаковій системі. При цьому матеріальне «тіло знака» (означуване) співвідноситься у свідомості з предметом зовнішньої дійсності (означником), що є процесом сигніфікації (означення), де означуване мислиться як план вираження, а закріплений у свідомості носіїв мови зв'язок між ними є значенням самого знака (план змісту). Відповідно до теорії Ч. Пірса, саме людина створює значення, що актуалізуються в контексті комунікації, ознаками якої стають динаміка та когерентність впливу. З точки зору Ч. Пірса, *семіозис – це процес створення значення,* в якому знак є метафізичною реальністю, функціональним продовженням об'єкта, а символ – втіленням «розуму», що йде від об'єкта. Тобто знакова теорія Ч. Пірса є негенетичною, а сам знак вчений мислить як онтологічну сутність.

На думку Ч. Пірса, пізнання світу можливе тільки за допомогою знаків, що є процесом «набуття дійсності». Кожна знакова система має базові інструменти (знаки, субзнаки, знакові комбінації тощо), за посередництвом яких і відбувається процес відображення та пізнання світу. На його думку, знак сам по собі не передбачає жодних відносин із зовнішнім світом, проте вони відбуваються за допомогою об'єкта та можуть фіксуватися за допомогою знака (безпосередній об'єкт) або привести до появи нового знака (динамічний об'єкт).

Попри те, що Ч. Пірс дає велику кількість визначень знака, усі вони зазначають його тріадичну сутність, тобто включають усі три кореляти знака та мисляться у широкому значенні. З точки зору вченого, інтерпретанта може сприйматися як знак (безпосередня інтерпретанта), або впливати на розуміння знака (динамічна інтерпретанта), або визначати інтерпретацію знака в залежності від певних правил (фінальна). У фінальній інтерпретанті фіксуються конкретні установки, які Ч. Пірс називає «силою звички», що дає

можливість зрозуміти процес семіозису. Проте фінальна інтерпретанта не константна структура, оскільки у процесі семіозису відбувається процес корекції вихідних положень, що впливає та модернізує «силу звички». Це свідчить про умовність знання, адже те, що сьогодні є очевидним, завтра може стати незрозумілим. Саме ці характеристики семіозису вказують на таку характеристику знака, як його динамічність (змінність, мінливість). При цьому сам процес семіозису може бути представлений як цикл, елементи якого (знак, об'єкт та інтерпретанта) обумовлюють один одного.

З точки зору Ч. Пірса, знак є феноменом третинності, оскільки пов'язує три кореляти у тріадичному відношенні, а саме: знак у його вузькому значенні (репрезентамен), об'єкт (до якого знак відсилає) та інтерпретанту. Проте поняттям «інтерпретанти» Ч. Пірс замінив класичне поняття «значення». Отже, знак ним мислиться як тріадичне співвідношення репрезентамена, об'єкта та інтерпретанти, відповідно, знакова ситуація має три типи функціональних відношень (по відношенню до себе, до об'єкта і до інтерпретанти). Оскільки кожен знак проводить інтерпретанту, що є репрезентаменом наступного знака, тому процес семіозису виявляється послідовним рядом інтерпретант.

У нескінченному процесі семіозису, як зазначає Ч. Пірс, немає «першого» і «останнього» знака. Проте думка про «нескінченний семіозис» не означає відсутності семіотичних орієнтирів: «…мислення завжди здійснюється у формі діалогу… між різними фазами «я», отже, мислення, оскільки воно діалогічне, по суті складається зі знаків» [270, с. 48].

Зазначимо, що Ч. Пірсом було запропоновано класифікацію знаків, які він поділяв на іконічні, індексальні та символи, але при цьому іконічні знаки дослідник виокремлював відповідно до ознаки, за якою можна розпізнати означуване, що спирається на закони дії тієї перцептивної системи, на яку орієнтований конкретний тип знаків. У цьому процесі важливим є спосіб визначення того чи іншого об'єкта, що вказує на предмет, завдяки чому можна пов'язати в єдине ціле знак та дві його суміжні складові, оскільки за

однією можна розпізнати іншу. Нагадаємо, що в основі типології знаків Ч. Пірса лежать три трихотомії знака, відповідно до якої він представлений як: знак сам по собі (або знак як монада, поза відносинами з іншими знаками, що визначає «знак як якість» (первинність)); знак у відношенні до об'єкта (діадична сутність знака), що визначає знак як щось справді існуюче (вторинність); знак як закон (тобто відносини репрезентанта об'єкта в інтерпретанті (третинність)).

Загалом, у класифікації Ч. Пірса виокремлено дев'ять підкласів знаків, що сформовані на основі трьох трихотомій та їх зв'язків з категоріями первинності (можливості), вторинності (існування) і третинності (закон). Відповідно, у першій трихотомії представлено знаки як репрезентамени, серед яких розрізняються якісний, одиничний та загальний; у другій трихотомії представлено знаки по відношенню до об'єкта (ікон, індекс і символ); у третій трихотомії виокремлювалися знаки по відношенню до інтерпретанти (рема, судження та умовиводи).

Ч. Пірсом було виокремлено три види відносин між засобами вираження знака та його референтом: символічні, іконічні та індексні. На його думку, під час визначення іконічних та індексних знаків одним з аспектів є необов'язковість у визначенні певних правил поєднання окремих складових в єдине ціле, оскільки синтактика побудови іконічних знаків уже передбачена межами тієї перцептивної системи, в якій вони визначені. Дещо складніше з символічними знаками, де правила відповідності означуваного елементу означника є умовними та спираються на асоціативні зв'язки, усталені в конкретному соціумі норми (правила, канони), завдяки чому ці зв'язки встановлюються. Складовими тріадичної знакової системи Ч. Пірса є репрезентамен, інтерпретанта та об'єкт, що нагадують відомий трикутник Огдена-Річардса, в основі якого лежить символ (репрезентамен), що співвідноситься з об'єктом, а вершиною є інтерпретанта (референт), або значення.

У теорії Ч. Пірса знак характеризується як «репрезентема», яка заміщує «щось» у тому чи іншому відношенні. На його думку, встановити інтерпретанту будь-якого знака можна, якщо вказати на цей знак за допомогою іншого знака, інтрепретантою якого буде наступний знак. Тільки завдяки відношенням між знаком та його об'єктом можна дізнатися про те, що знаходиться за межами знакових систем. Тобто семіотика Ч. Пірса мислила знак з позицій гносеології та спиралася на філософію, логіку і теорію пізнання, на відміну від лінгвістично зорієнтованого вчення Ф. де Соссюра. Якщо в концепції Ч. Пірса знак експліцитно характеризує референт (те, на що вказує знак), то, відповідно до теорії Ф. де Соссюра, знак є нерозривною єдністю означуваного (образ речі, ментальний концепт) з означником (образ звуків, з яких складається назва самої речі).

З точки зору Ф. де Соссюра, знак є двосторонньою психічною сутністю, що складається з поняття (означуване) та його акустичного образу (означник) і набуває своєї знакової характеристики за умов, коли отримує значимість (valeur) у системі протиставлень. Соссюрівська модель знака є структурною та не передбачає прямої вказівки на конкретний об'єкт. Відповідно до цієї моделі, мова мислиться як система, «усі частини якої можна та необхідно розглядати в їх синхронному взаємозв'язку» [367, с. 73]. Модель знака Ф. де Соссюра є найбільш вживаною у сучасній лінгвістиці, проте вона не демонструє спосіб відображення реальності та ступінь його істинності.

Ф. де Соссюр ввів у семіологію розрізнення мови (як системи) та мовленнєвої діяльності (синхронії та діахронії). Оскільки Ф. де Соссюр аналізував вербальні знаки та їх зміни в лінгвістичній системі, це дозволило йому виокремити прагматичний вимір зміни слова, що мислився як актуалізація потенційних можливостей знака в конкретній комунікативній ситуації. Аналізуючи знаки вербальної мови, Ф. де Соссюр наголошував на таких характеристиках, як матеріальність та єдність плану вираження з планом змісту.

Зазначимо, що терміни «план вираження» та «план змісту» були введені у науковий обіг Л. Єльмслевим, проте у вченні Ф. де Соссюра вони були замінені на «означуване» та «означник». У теорії Ф. де Соссюра є визначення знака як «матеріалізованого значення», тобто такого, що має матеріальну (акустичну, візуальну тощо) форму, яка посилається на об'єкт або ідею і сприймається з урахуванням цього посилання. Вчений пропонує схему взаємодії знака та його змісту, представлену великим трикутником, у якому поєднано два менших. У першому трикутнику кути позначені як референт – знак – понятійні категорії (окремої особистості), а в другому – знак – понятійні категорії – надбання усіх. Під поняттям «надбання усіх» розуміється сприйняття тих речей, які не зустрічаються в реальному світі (міфи, легенди, вірування тощо).

Ф. де Соссюр наголошував на довільності знака як його суттєвій характеристиці. Цю точку зору на природу знака розділяв і Р. Барт, проте розумів її як подвійну (соціальну та природну) мотивацію, як «фактор десигніфікації», виокремлюючи різні фактори такої мотивації, одним з яких є аналогія у найрізноманітніших варіаціях, від копії до абстракції [36]. У такий спосіб Р. Барт «матеріалізував» концепцію Ф. де Соссюра, відповідно до якої мовний знак пов'язує поняття та акустичний образ, але не саму річ та її назву.

До речі, у статті «Віддзеркалення знака» Ф. де Соссюр виголошує думку, відповідно до якої синтагматичні уявлення як відносини, що поєднують знаки між собою на рівні мовлення, є більш зрозумілі у порівнянні з парадигматичними та символічними, що «лежать на поверхні». Вчений доходить висновку, що, на відміну від символічного та парадигматичного, синтагматичні уявлення (рівень свідомості) можуть обходитися без означуваного. Посилаючись на тезис Е. Бенвеніста, вчений наголошував не на довільному, а немотивованому зв'язку між означуваним та означником. Тобто якщо означуване має природну (або раціональну) співвіднесеність з означником, то знак стає мотивованим, і після

встановлення цих зв’язків той, хто звертається до знакової системи, повинен їх враховувати.

На відміну від нього, Р. Барт розглядав знаки з позицій їх глибинного рівня, задля чого ним було виокремлено конотаційні (асоціативні) відношення як парадигму. Вчений надбудовує вторинну семіологічну систему над тією послідовністю знаків, що існували до неї. Різні явища культури дослідник мислив як матеріальні носії символічної структури, що є базовими у системі символізації (знакові засоби), які спираються на первинну семіотичну систему, утворюючи вторинну. Р. Барт стверджував, що вертикальність зв’язку в символічній свідомості привела до відмови від форми, тому «глибина» має розглядатися як зміст, а не форма. У такому розумінні доцільним є аналіз саме парадигматичних відносин, де форми символів як знаків розглядаються у порівнянні з іншими знаками, оскільки саме під час такого аналізу можна виявити різні значення символу, де означуване втрачає ізольовані відносини з означником, детермінуючи його. Тобто парадигматичний підхід дозволяє зрозуміти смисл не як відношення між означуваним і означником, а як «модуляцію співіснування» (у термінології Мерло-Понті).

Отже, у своєму визначенні знака Р. Барт суголосний з позицією Ф. де Соссюра, проте наголошує на тому, що означуване та означник пов’язані між собою в «контексті процесуальності». Відповідно, «значення» є динамічним утворенням, що з часом може змінюватися. На думку Р. Барта, знак може впливати на уявлення, у зв’язку з чим ним використовується термін «уявлення знака». Тобто якщо знак сприймати не як реальний предмет, а як «відчутну ідею», це дозволить вільно оперувати знаками. Ця позиція Р. Барта протилежна розумінню знака Ф. де Соссюром, який мислив знак як діадичну сутність, ідеальний статичний конструкт. З погляду Р. Барта, у процесі сприйняття знаків відбувається процес «народження усіх можливих смислів», а отже, процес означення, завдяки чому ці смисли актуалізуються і стають складовою сучасних комунікаційних процесів. При

цьому «значення», на думку вченого, – це не форма або зміст, а процес, що їх пов’язує. Саме тому означуване, у понятійному апараті Р. Барта, – це не дійсність, виражена в образах, а самі художні образи з їх самодетермінацією.

На думку Р. Барта, між знаком та його референтом виникають відносини денотації та конотації, де денотація є буквальним значенням знака, а конотація – вказує на його соціокультурні асоціації. З точки зору вченого, існують різні рівні значення (сигніфікації), де перший – рівень денотації, а другий – рівень конотації, що використовує перший знак як означуване та додає до нього свій означник. Тобто конотація виводиться не з самого знака, а зі способу, за допомогою якого у певному соціумі надається значення як означуваному, так і означнику. Попри те, що матеріалом для аналізу в контексті згаданих семіотичних теорій були вербальні знаки, аналогічні процеси відбуваються у будь-якій знаковій системі. Поза системою про знак можна говорити тільки в контексті зв’язків з означуваним або його впливу на людину, тоді як у контексті знакової системи можна виокремити різні зв’язки між ними. Тобто будь-який знак, включений в семіотичну систему, має як зовнішньосистемний, так і внутрішньосистемний смисли.

Інша класифікація представлена в теорії Ч. Морріса, де виокремлено п’ять типів знаків, зокрема: ідентифікатори, знаки-десигнатори, оцінні, прескриптивні, знаки систематизації. Вчений розрізняв знаки як за способом позначення, так і за способом їх використання, виокремлюючи інформаційний, ціннісний, стимулюючий та систематизуючий контексти. Він наголошував, що внутрішньосистемні знаки – це такі, що не мають аналогів поза системою та характерні для образних систем, на відміну від вербальної мови, що складається виключно зі знаків, референтами яких є реальні речі. Це свідчить про те, що в залежності від абстрактного потенціалу знака його можна сприймати як знак системи, в яку він входить. Відповідно до концепції Ч. Морріса, знак «викликає передумови до дії» у того, хто його сприймає.

Зазначимо, що вчений не вживає стосовно характеристики знака такі поняття, як «відсилає» або «заміщує», проте це закладено у його дефініції знака, що мислиться як предмет, який вказує на інший предмет за допомогою передумов до дії. При цьому сама передумова виступає як смислове значення знака. У теорії Ч. Морріса велику роль відіграє вплив знака на поведінку людини, що розглядається з позицій біхевіоризму, на відміну від теорій Ч. Пірса – Ф. де Соссюра, які розглядали знак як «заміщення предмета» (або явища дійсності) з позицій його функціонального значення. Визначення знака Ч. Моррісом не суперечить класичній дефініції знака, але вносить додатковий аспект, зміст якого полягає у «спонуканні до дії».

Вивчення знака в умовах семіогенезу було заявлено в концепції Е. Кассірера, у працях якого акцентувалася увага на деонтологізації знака. Вчений мислив знак як засіб, завдяки якому буття відкривається людській уяві. Тобто знак є функцією суб'єкта, формою його діяльності, однією з форм культурогенезу поряд з міфом, мистецтвом, релігією, наукою, але більш досконалою та завершеною в порівнянні з іншими, де співіснують суб'єктивне з об'єктивним. Філософський аналіз знака дослідник переносить у площину суб'єкт-об'єктної діалектики, мотивуючи це тим, що у процесі еволюції культурних форм відбувається взаємопроникнення суб'єктивного та об'єктивного факторів. Задля об'єднання усіх культурних форм у контексті культурогенезу Е. Кассірер апелює до категорії «символ» та порушує проблематику співвідношення між знаком та символом.

Зазначимо: якщо в теорії Ч. Пірса знак є первинним, а символ – вторинним (окремий прояв знака) або як один зі щаблів його еволюції, то, з точки зору Е. Кассірера, знак є окремим проявом символу, один зі способів вираження символічної функції свідомості. На прикладі мови та інших символічних форм Е. Кассірер наголошував, що знак є результатом історичної еволюції символічної функції свідомості. На відміну від нього, Ч. Пірс виходив з онтологічної сутності знака по відношенню до символу,

вважаючи його похідним. Отже, теорія знака Е. Кассірера в основі своїй не семіотична, а категорія «знак» у ній не центральна.

Інший аспект дослідження знака представлений у працях автора «Теорії семіотики» У. Еко, де наголошувалося, що знак «замінює (significantly substituting) щось ще». Він продовжив напрям вивчення знаків, започаткований Ч. Моррісом, та наголошував на тому, що семіотика надає методологію та дозволяє побудувати певну «модель» як свого роду схему «спрощених операцій», що дозволяє розглядати явище з однієї точки зору. Базовими поняттями семіотики вчений визначав такі поняття, як: «знак», «комунікативний акт», «референція», «синтактика», «процес означення». Відповідно до концепції У. Еко, іконічний знак є конвенціональним і немотивованим і не має зі своїм об'єктом спільних якостей. Тобто іконічні знаки відтворюють загальні умови сприйняття за допомогою звичайних кодів, при цьому відбирають лише ті, які здатні сформувати певну структуру сприйняття, що має таке саме значення, як і сам об'єкт іконічного зображення.

Суголосним є визначення знака у працях Ю. Лотмана, який мислив знак як «мовну форму в її широкому значенні». При цьому планом змісту знака, на його думку, є предмет або явище навколишнього світу. Вчений увів термін *семіосфера*, під яким розумів семіотичний простір, або сукупність знакових систем, які використовує людина (від мови і текстів до культури загалом). На його думку, усі знакові системи діалогічні за своєю природою і можуть між собою взаємодіяти у часі та просторі. Семіосферу Ю. Лотман мислив як «концентричну систему», у центрі якої знаходяться найбільш послідовні структури, завдяки яким світ видається впорядкованим та наділеним вищим смислом. Ядро цієї структури (або «механізм міфоутворення») репрезентує семіотичну систему зі структурами усіх рівнів, тоді як рух до її периферії робить актуальним поняття «межі», біля якої і відбувається прискорення семіотичних процесів.

Тобто закладені в культурі альтернативні коди перетворюють семіотичний простір у діалогічний, де всі рівні семіосфери стають своєрідним простором діалогу. Культура у такому розумінні сприймається як складний текст, що має свою ієрархію «текстів у тексті», між якими вибудовуються складні взаємини.

Іншим категоріальним поняттям семіотичної теорії є «символ», що також сягає своїм корінням античної філософії. Зокрема, у працях Прокла висловлювалася думка, що за допомогою міфологічних символів людині передається божественний дух, якому притаманна таємничість та загадковість, оскільки він виражає сакральну істину. Символам почали надавати особливу значущість, а символічну поезію визнавали найвищим мистецтвом. У подальшому символізм був сприйнятий християнським мистецтвом і став засобом осягнення світу. Наголошувалося, що смисл символічних образів не піддається прямому розшифруванню, але його можна емоційно пережити, відчути, розпізнати.

У XX ст. символ набув свого теоретичного обґрунтування у працях Г. Гадамера [72], С. Гайдеггера [405], Е. Кассірера [133], К. Леві-Стросса [178], О. Лосєва [190], П. Флоренського [400], К. Юнга [462] та багатьох інших. Широкий спектр наукового осмислення знакової проблематики охоплював різні сфери, від мисленнєвих і психічних до комунікативних процесів, набувши форм як наукових теорій, так і свого роду інструментарію у вирішенні різних питань.

Особливістю будь-якої знакової теорії є її інтеграційна сутність, на чому неодноразово наголошував Г. Щедровицький, тому розробка знакової теорії у будь-якій сфері опосередковано апелювала до споріднених наук, що свідчить про закладену в ній знакову сутність явищ. Попри те, що застосування семіотичних методів аналізу в різних галузях наук подекуди хибують їх механічним перенесенням з однієї в іншу без врахування особливостей знакових утворень, але їх роль як універсального методологічного інструментарію важко переоцінити.

Уже на початку XX ст. символізм стає предметом дослідження філософської думки. Зокрема, у працях Е. Сепіра розрізнялися «конденсаційні» (тобто ті, що значать більше, ніж означають) та «референційні» (емоційно нейтральні та логічно обґрунтовані) символи, які сягають своїм корінням до-письмової епохи і представлені архаїчними текстами, що мають глибокий сакральний зміст. Тобто символ є соціокультурним знаком, зміст якого представлений ідеєю, що може бути зрозуміла, але не завжди адекватно виражена за допомогою вербальних засобів. У символі закріплена міфологічна свідомість, уявлення про походження та будову всесвіту, виражена тотожність природного, предметного та знакового світів. Відтак символ – це знак, але який передбачає використання свого первісного значення у формі більш абстрактного змісту. При цьому вторинне значення, що позначає поняття, поєднується з первинним під загальним означуваним. На цьому наголошував Ю. Лотман, який пов'язував символ «з ідеєю певного змісту», що слугує «планом вираження» для іншого змісту.

Категорія «символу» в термінологічному вимірі загальногуманітарного знання має широкий спектр значень. Зокрема, Л. Вітгенштейн наголошував на тому, що символ – це знак, але такий, що має смисл та перспективу. Зокрема, у дев'ятому томі «Словника української мови» поняття «символ» має багато визначень: і як умовне позначення якогось предмета, поняття або явища; і як художній образ, що умовно відбиває певну думку, ідею, почуття тощо; і як умовне позначення будь-якої величини, поняття тощо [359, с. 174–175]. Майже суголосним є визначення символу в мистецтві як характеристики художнього образу в аспекті вираження ним певної художньої ідеї. Смисл символу невіддільний від образної структури, тому йому властива невичерпна багатозначність змісту.

У літературному енциклопедичному словнику символ характеризується як «універсальна естетична категорія, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями – образу художнього, з одного боку, знака та алегорії

– з іншого. У широкому значенні символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості» [186]. З таких позицій «символ» – це двостороння сутність, що має предметний образ та глибинний смисл, що між собою тісно пов'язані, хоча й суттєво різняться. У процесі переходу образу в символ крізь нього починає «мерехтіти» його смисловий вимір. Смислова структура символу багатошарова та розкривається в контексті інших символічних зв'язків, у динаміці його пізнання, адже смисл не даний, але потенційний. Отже, символ – це знак, що наділений усією невичерпною багатозначністю образу.

Ґрунтовне визначення символу в мистецтві як «художнього образу з точки зору його значення» дає С. Безклубенко [42, с. 140]. Майже суголосним йому є розуміння символу вітчизняним філософом С. Кримським, з точки зору якого символ – це «особливий випадок знакового заміщення речей і подій» [162, с. 24]. Символ, на відміну від знака, на його думку, не тільки «іменує речі», але й «передбачає їх смисловий образ» [162, с. 24]. Тобто символ – це не тільки «значення», але й «можливість нескінченно значимого» (у термінології О. Потебні), особливістю якого є здатність повідомляти про потенційне у процесі пізнання, про дискурсивно безмежну сферу інтуїтивного.

Глибоке вивчення символу в українській теоретичній думці сягає своїм корінням праць Ф. Колесси, М. Костомарова, М. Максимовича, О. Потебні, Г. Сковороди, І. Срезнєвського, П. Чубинського та багатьох інших. З часом розробка цієї проблематики набула міждисциплінарного вектора та знайшла своє втілення у працях М. Вовка, С. Кримського, З. Марчук, Я. Музиченко, А. Сокульського, О. Таланчук, О. Шалак та багатьох інших. Тематика символізму розроблялася і на матеріалі української фольклорної традиції, де опрацьовано символіку окремих жанрів мистецтва. Попри доволі широкий спектр дослідження символу і знака, й до сьогодні проблематика залишається актуальною, оскільки й досі у стані розробки знаходяться такі її аспекти, як виокремлення механізму його функціонування та інструментарію, що дозволяє осягнути їх змістовні рівні.

Серед основних характеристик символу більшість дослідників виокремлюють образність (іконічність), адже джерелом символу в його прямому значенні є чуттєвий образ як відображення предметів та явищ реального світу. На цій характеристиці зупинимось окремо. З семіотичної точки зору, означуване та означник у символі тотожні одне одному, нероздільні як явище та сутність, тобто чуттєве сприйняття змінюється уявленням (згадкою) про чуттєвий образ («образ-схема»). Осягнення внутрішньої форми образу, його диференційованої сутності дозволяє говорити про нього як про знак, адже образ мислиться відсторонено від матерії. При цьому якщо розділити референт та його умовне позначення, то образ набуває характеристик знака-символу. Образ, що лежить в основі символу, є одиницею мови міфу, тобто художнього образу (ікон), для якого характерна взаємодія планів змісту та вираження. В екстраполяції на музичне мистецтво різні музичні образи також символічні та мають абстрактний зміст, що експлікується контекстом, оскільки його буквальне розуміння неможливе. До речі, розуміння символу за допомогою поняття «образ» має певний досвід у науковій літературі, де вихідними постулатами є «предметний образ» та «глибинний смисл» як два полюси його структури.

Крім того, серед характеристик символу виокремлюють: мотивованість (або зв'язок між значенням та його вираженням, що у символі взаємообумовлені, на відміну від знака); багатозначність (або наявність у нього смислової перспективи); комплексність змісту та рівноправність значень символу, що виходить з етимології самого поняття[15], як рівності його ціннісних значень; універсальність; архетипічність (або відображення образів, значну частину яких складають архетипи як давні образи, що мають прояв у мистецтві) тощо. На останній зупинимося більш детально. Етимологічно «архетип» – це вихідна мовна форма (праформа), що реконструюється на основі закономірних відповідностей у мові.

[15] Термін «символ» від грец. дієслова «symballein» (складати) та іменника «symbolon» (половина монети, яку ділили навпіл у разі, якщо дві сторони укладали згоду). Зазначимо, що у символі поєднується рівновага між «внутрішнім» та «зовнішнім», ідеєю та образом, «ідеальним» та «реальним», на чому наголошував у своїх дослідженнях А. Лосєв.

У контексті сучасних досліджень виокремлюють різні класифікації архетипів, відповідно до галузі знань, де він досліджується, зокрема: психоаналітична (гіпотетична модель К. Юнга), міфологічна (Н. Фрай), філологічна, номінативна (М. Мюллер) тощо. Отже, символ – це складний знак, що у плані змісту утворений поєднанням рівноправних значень (прямого і переносного), де образ (уявлення, або поняття) та ідея (абстрактне поняття) поєднані символічним зв'язком та виражають одне одного.

На сьогодні існують різні точки зору, відповідно до яких одні вчені відносять символ до рівня мови (код), інші – до рівня мовлення (дискурс). Відповідно до першої, символ – це структурна одиниця безсвідомого, що накладається на свідоме, або універсальний набір правил, завдяки чому формується свідоме мовлення. Відповідно до іншої точки зору, символ є складовою процесу мовлення, свого роду феноменологічний вираз мовної полісемії, але за умови, що, потрапляючи у новий контекст, він реалізує свою універсальність, створюючи взаємодію між кількома сигніфікаціями. Розвиваючи цю тезу, більшість вчених-структуралістів (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Дерріда, Ю. Крістева та ін.) мислили символ як сукупність усіх контекстів, у яких є означуване, що підкорює собі означник. У такий спосіб вони довели, що означуване може «вибудовувати» смислові виміри символу.

Отже, знак пов'язаний зі значенням, тоді як символ – зі смислом. В екстраполяції на музичний текст вектор аналізу може бути спрямований як на рівень знаків (значень), так і на рівні смислів (символів). Проте маємо наголосити, що будь-яких особливих смислів не існує, проте є «універсальний смисл Буття» [142], що віддзеркалюється у різних формах творчої діяльності. Музичний смисл є особистісним та, водночас, універсальним, що реалізується в актуалізованому просторі його Буття, у той час як *музичний зміст* обумовлений історико-культурним полем значень та має прояв на рівні семантичної локалізації.

Зміст апелює до знаково-семантичного рівня, а смисл – до художньо-символічного, які діалектично співіснують. З таких позицій семіозис є

процесом смислоутворення, що розгортається в актуалізованому часопросторі.

Знакові системи є засобом збереження та передачі культури, основним завданням яких, на думку Ю. Лотмана, є структурна організація навколишнього світу, де первинні та вторинні моделюючі системи співіснують, а навички його мисленнєвого структурування закріплюються у процесі мовлення [141]. Кожна культура як знакова система створює власну модель, у якій закріплюється система цінностей (норм, правил). Відповідно, мова культури є сукупністю усіх знакових способів вербальної та невербальної комунікації, за допомогою яких відбувається трансляція інформації.

Отже, існуючі дослідження знака та символу можна згрупувати за кількома напрямами:

- філософсько-психологічний, представлений працями Г. Фреге і Е. Гуссерля, що знайшли своє продовження у праці Е. Бюлера «Теорія мови»;
- формальний, підготовлений працями Б. Рассела, А. Уайтхеда, Л. Вітгенштейна, що у подальшому отримали свою розробку у працях представників Віденської та Варшавської наукових шкіл;
- логіко-психологічний, що набув свого висвітлення у контексті знакової теорії Ч. Морріса;
- логіко-філософський, представлений працями Дж. Мура та сучасним напрямом лінгвістичного аналізу;
- психологічний, представлений працями С. Виготського, де знак розглядається як засіб впливу на поведінку особистості;
- структурно-лінгвістичний, започаткований у працях Ф. де Соссюра та продовжений Л. Єльмслевим;
- значеннєвий, започаткований у контексті лінгвістичного напряму та представлений працями В. Порцига, Л. Вайсгербера та інших.

У контексті цих напрямів представлено різні концепції семіозису, серед яких найбільш відомі:

- концепція зовнішнього і внутрішнього світів різних біологічних організмів Я. Екскюля;
- концепція «глобальної семіотики» Т. Себеока, в основі якої лежить поняття «знак-симптом»;
- концепція «семіотичної тварини», що виголошена у працях Дж. Ділі та його послідовників М. Фіша, М. Крампен, С. Петріллі, А. Понціо, Й. Йогансена та інших.

Попри різні підходи та розробки, усі вони характеризують *семіозис як знакову діяльність* або моделювання певних процесів за допомогою знаків. У більшості цих концепцій використовується біном Ф. де Соссюра або тріада Ч. Пірса, знакові компоненти яких утворюють нерозривну єдність, а носій знака референціально пов'язаний із референтом. У такому контексті розуміння знака дозволяє вирішувати питання, які пов'язані зі встановленням різних відносин із знаковими системами, що є важливим для розуміння самого терміна «знак».

У контексті даного дослідження виходимо з онтологічної сутності знака по відношенню до символу та генетичної першості символу по відношенню до знака. Для семіозису як процесу смислоутворення знак є сутнісною основою символу, а символ – знаком, що представлений у всій сукупності його змістовних якостей. Тобто символ – це знак, але за своїми змістовними якостями є більшим, ніж позначення «чогось», оскільки відкриває увесь комплекс мотиваційних якостей знака. Принцип онтологічного зв'язку символу зі знаком дозволяє розглядати ці категорії в їх діалектичній єдності як семіотичну дійсність, де співіснують сутнісна (знакова) та буттєва (символічна) форми існування як дві сторони одного явища.

2.1.2 Музичний семіозис: виміри та смислові рівні

Дослідження музики, з погляду семіотики, полягає у вивченні способів означення та інтерпретації музичних знаків у межах конкретної історико-культурної системи. Для цього є всі підстави, оскільки музичне мистецтво має необхідні формальні аспекти: план вираження (музична фонетика, морфологія, синтаксис) і план змісту (виражений до деякої міри опосередковано). Складність із визначенням плану змісту полягає у тому, що музичне мистецтво визначається як часове, просторовий аспект якого враховується не завжди, що не дозволяє говорити про існування у музичних знаках їх позамовних предметних референтів (за винятком програмної музики, де такий «умовний» референт існує).

Музика як спосіб абстрактно-чуттєвого структурування світу відображає великий діапазон психологічних станів, які можна вважати референтом відображення. Загалом, такий підхід до розуміння музичного мистецтва сягає своїм корінням трактатів епохи античності, коли музичну форму співвідносили з «гармонією космосу». Вважалося, що музика і всесвіт засновані на принципі пропорції, а «musica mundana» (у термінології Піфагора) може бути інструментом для вивчення та осягнення всесвіту. Так, у вченні Піфагора музичний звукоряд іконічно відтворює «звучання планет» та водночас символізує незмінний порядок і «пропорції космосу». Проте ступінь варіативності інтерпретацій у музичному мистецтві є значно більшим за інші види мистецтва, хоча й він має певні обмеження, які коригуються конвенціями стильового та історико-культурного часу, виконавською практикою, парадигмою композиторського стилю тощо. Саме у контексті інтерпретації музики виникає наступний етап її пізнання, що може бути виражений різними знаками, завдяки чому утворюється вторинна (похідна) гносеологічна реальність по відношенню до її онтологічного виміру. Власне, ця «нова реальність» і дозволяє осягнути суть явищ, які пізнаються.

У процесі інтерпретації відбувається передача інформації за допомогою своєрідного коду (набору знаків), завдяки чому можна скласти «музичне повідомлення», що буде зрозумілим конкретному середовищу. При цьому код повинен бути відомий слухачу, а значення доступним його сприйняттю. З таких позицій музичне мовлення стає окремим випадком денотації, а музична мова відіграє роль своєрідного «коду», що реалізується за допомогою знаків у музичних текстах. У процесі означення в музичному просторі культури відбувається народження особистісних смислів, що і є процесом смислоутворення, або *семіозисом*.

Будь-які знакові системи характеризуються структурованістю та мають гносеологічний рівень, тому сенс їх існування полягає у тому, щоб перевести явище онтологічної дійсності у терміни іншої системи, де можна оперувати знаками. Застосування семіотичного підходу до музичного мистецтва полягає у тому, щоби його зміст виразити у знаках більшого ступеня абстрактності з іншими логічними зв'язками між елементами, що дозволить виокремити концептуальну базу предметної галузі та перевести її в знакову «систему координат».

У сучасному теоретичному музикознавстві підґрунтя семіотичного напряму дослідження музики було закладено в інтонаційній теорії Б. Асаф'єва, який визначив інтервали як інтонаційно сприйняті співвідношення між звуками, а основною значущою одиницею музичної мови назвав інтонацію як структуру із закріпленим значенням, форму виявлення інтелектуальної та «емоційно насиченої думки» [31, с. 5]. У контексті семіотичної теорії інтонація має смислове навантаження, але не має конкретного референціального аспекту у своєму змісті. Проте саме інтонації притаманні змістовні нашарування у контексті конкретної музичної культури, що визначаються інтенцією композитора. Як приклад, у віденських класиків посилено аспект співвіднесення знака зі структурою парадигми текстів, тоді як для музики композиторів-романтиків характерний індексально-іконічний спосіб відображення референта, що дозволяє передати

за допомогою звуку найтонші градації емоційних станів. Тобто змістовну складову музичного знака можна розглядати з позицій співвіднесення знака з його референтом. Якщо програмна музика демонструє наявність індексально-іконічних знаків і дозволяє виокремити референти зовнішнього світу за допомогою відображення характерних якостей, то у непрограмній музиці таких явних аналогій немає.

У подальшому застосування семіотичного підходу в контексті музикознавства набуло іншого вектору та було зміщено у галузь лінгвістики. Одним з перших, хто спробував поширити лінгвістичний погляд на музику, був засновник структуралістської антропології К. Леві-Стросс, який у роботі «Міфологіки» визначив структуру тексту як систему «чистых значимостей». На його думку, споріднення музики і мови найбільше виявляється в їхній внутрішній будові. Лінгво-семіотичні методи у музиці набули свого втілення й у творчості композитора і диригента, теоретика музики П. Булєза, який розробив цілу науку перетворення ритмів, винайшовши техніки сегментації, метричного паліндрому, ритмічного пропорціоналізму, «техніку складки». Музична семіотика П. Булєза, що побудована на ґрунті додекафонічно-серіального методу алеаторики і пуантилізму, заклала основи семіотичного підходу до музики, її структури та засобів вираження.

Інший представник музичної семіотики, канадський дослідник французького походження Ж.-Ж. Натьє, запропонував тривимірну концепцію музичної семіотики, що охоплює процеси створення – виконання – сприйняття музики. У своїй теорії він апелював до праць Ж. Моліно, на думку якого, феномен музики може бути коректно визначено й описано тільки за умов урахування всіх можливих рівнів його існування. При цьому перший рівень він визначав як генетичний, що охоплює усе те, що веде від задуму до реалізації музичного твору; другий рівень – текстуальний, де музичний твір сприймається незалежно від умов його створення і сприйняття; третій рівень – перцептивний, який охоплює все, що пов’язане зі

сприйняттям твору: «насолода, споглядання або читання твору, а також наукові та аналітичні підходи до музики» [525, с. 176–179].

У вітчизняному музикознавстві застосування лінгво-семіотичного підходу не набуло метанаукового осмислення, проте його представлено змістовними та оригінальними музикознавчими дослідженнями М. Арановського, Б. Асаф'єва, О. Берегової, Л. Березовчук, І. Бєленкової, Р. Болховського, М. Бонфельда, О. Бурліної, І. Волкової, Б. Гаспарова, В. Гошовського, І. Земцовського, Д. Кірнарської, Ю. Кона, М. Ланглебен, В. Москаленка, Є. Назайкінського, О. Нікітенко, Г. Орлова, І. Пясковського, О. Сохора, Г. Тараєвої, В. Холопової, Т. Чередниченко, С. Шипа, Б. Яворського та інших. Крім того, до розвитку семіотичного підходу долучилися дослідження з національної фольклорної мови і музичних діалектів С. Грици, А. Іваницького, І. Клименка, О. Мурзіної та інших; національної професійно-композиторської мови Н. Герасимової-Персидської, О. Зінькевич, В. Іванова, О. Козаренка, М. Копиці, О. Маркової, В. Москаленка, І. Пясковського, О. Самойленко, Ю. Чекана, Л. Черкашиної, Ю. Ясиновського та багатьох інших. Філософський аспект дослідження заявленої проблематики дозволив виокремити ще один аспект – семантичний, що знайшов своє втілення у працях О. Капічіної, О. Рябініної, В. Суханцевої, Т. Чередниченко та інших. Проте заявлена проблематика хоча і має достатньо ґрунтовне осмислення, де у працях різного наукового спрямування акцентується увага на смислових домінантах мистецьких творів, проте не акцентується увага на *семіозисі як процесі смислоутворення*.

Семіозис має трирівневий вимір естетичного відношення, що своє теоретичне підґрунтя отримало у працях багатьох теоретиків західноєвропейської музичної семіотики[16]. Досить стисло закцентуємо увагу на трьох рівнях музичного семіозису: синтаксичному, семантичному, прагматичному.

[16] Зокрема, у працях вчених: Н. Бріндуш, М. Грабоц, К. Леві-Стросс, Ж.-Ж. Натьєз, Ш. Ніколеску, Р. Монелле, Д. Стефані, Ч. Розен, Д. Рінк, А. Вієру, Н. Рюве, Р. Хеттен, Г.-П. Шпрінгер та ін.

Синтактика (за Ч. Моррісом) вивчає знакові внутрішньосистемні відносини, де сама система і є цими відносинами, знаки якої між собою пов'язані. Музичний текст являє собою багаторівневу структуру, де співіснують горизонтальний (система відносин між знаками одного рівня системи) та вертикальний (відносини між елементами різних рівнів, або ієрархічний) рівні. Відтак функція синтактики полягає в організації композиції тексту на всіх рівнях, завдяки чому в єдності мовної раціональності та безпосередньої емоційності розкриваються буттєві смисли. Синтаксичні зв'язки функціонують у межах конкретного музичного тексту та обмежені певною знаковою системою. У разі, якщо текст відсилає до іншого тексту, то відносини переходять на рівень семантики, що має конкретний характер. Якщо у знаковій системі виникає символ, то він пов'язується з усією множинністю відповідних символів, що існують у різних текстах, та вибудовується композиційно. При цьому, ідентифікуючи будь-який знак у музичному тексті як символ, його пов'язують із певною традицією, а це вже звернення до коду.

Загалом, проблема музичного синтаксису в контексті співвідношення граматико-синтаксичної залежності була заявлена німецькими теоретиками вже у другій половині XVIII ст., що сприяло формуванню класичного музичного синтаксису і знайшло свій прояв у суворих та стрункіх мотивно-фразових конструкціях, у структурі «метричного періоду» тощо. Загалом усе XVIII ст. пройшло під гаслом «звуко-мовлення», прикладом чого є виникнення знаків пунктуації у музичному мистецтві. У подальшому проблематика музичного синтаксису набула свого розвитку в теоретичних працях епохи Просвітництва. Проте вже у XX ст. композитори, звернувшись до сонорики, виявили зникнення синтаксичних структур у потоці звукової фарби, що могло спричинити «перетворення музики із самостійної у декоративно-прикладну» [521]. Одним із перших, хто зрозумів усю складність моменту, був В. Лютославський, який повернув у музичну

тканину власних творів мотив з його синтаксисом як найменшу тематичну одиницю, а свої спостереження виклав у розвідках.

Семантика – вчення про взаємини знаків і дійсності, завдяки чому встановлюються відношення між музичним змістом та позамузичною реальністю. Семантика має справу з «відношенням знаків до їхніх десигнатів і, тим самим, до об'єктів, які вони позначають (денотують) або можуть позначати (денотувати)» [241, с. 63]. Вчений наголошував, що існує чиста і дискриптивна семантики, що вивчають різні вимірювання семіозису. Перша розробляє термінологію, а друга вивчає реальні прояви цього вимірювання. Зазначимо, що на залежності семантики від синтактики наголошував у своїх працях Ч. Морріс: «…для того, щоб можна було говорити про відношення знаків до об'єктів, які вони позначають, потрібно мати можливість якось вказати і на знаки, і на об'єкти, тобто необхідно мати мову синтактики й так звану «мову речей» (мову семантики)» [241, с. 63].

Акцентуючи увагу на проблемі означення як десигнації, Ч. Морріс формулює «семантичне правило», що вказує, за яких умов знак застосовується до об'єкта, та встановлює відповідність між ним і об'єктом. На думку вченого, знак може позначати все те, що відповідає умовам, сформульованим у «семантичному правилі», тоді як правило констатує умови означення (десигнації) і тим самим визначає десигнат (клас або рід денотатів). Семантика знакової системи дозволяє встановити зв'язок із зовнішнім світом, але при цьому знак не пов'язаний безпосередньо з предметом, оскільки навколишній світ ми сприймаємо опосередковано. Відтак завдання музичної семантики полягає у тому, щоб визначити якість і специфіку значень текстових структур. Музичний твір завжди співіснує з іншими творами, що дозволяє йому вийти на рівень тексту, семантичні відносини якого є інтертекстуальними. Тобто семантичний аналіз дозволяє осягнути смислові структури музичного твору, що мислиться як система значеннєвих вібрацій. У такому контексті проблематика змісту, значення та смислу постає як ключовий чинник музичного семіозису в його семантичному вимірі.

У теоретичному музикознавстві семантичний вимір музики в контексті аналізу музичного змісту був предметом дослідження М. Арановського [29], М. Бонфельда [56; 57], Є. Назайкінського [253; 255], А. Сохора [368], І. Стогній [372], В. Холопової [420], Л. Шаймухаметової [440; 441] та інших. Зокрема, М. Арановський вбачав завдання семантики у тому, щоб визначити якість і специфіку значень текстових структур. Оскільки текст розгортається у часі, тому можливо простежити відношення між структурами та їх значеннями. Вчений розрізняв два шари музичної семантики – інтрамузичний та екстрамузичний, які у подальшому набули значення методу аналізу музичної семантики: «Під інтрамузичною семантикою ми розуміємо ті значення, які утворюються у тексті під час взаємодії системи музичної мови і контексту. Тим самим інтрамузична семантика постає як первинний, базовий семантичний шар музики, без якого не може бути ніяких інших видів значень. Під екстрамузичною семантикою тут маємо на увазі… область конотацій, що виникає внаслідок виходу за межі суто інтрамузичної семантики» [29, с. 318].

Дослідження семантики, на думку М. Арановського, найбільше відповідає текстуальному підходу, оскільки структура, по суті, завжди семантична. З таких позицій музична семантика передбачає аналіз усіх рівнів музичного тексту, від найнижчого, утвореного психологічним переживанням, до найвищого, що включає соціокультурний вимір як організовану інтелектуальну діяльність. При цьому завдання семантичного аналізу – реконструювати залежність між центром звукової атмосфери та об’єктивним світом, основним критерієм аналізу якого є категорія «художньої дійсності» як одна з універсальних у мистецтві загалом. Музичний твір як елемент художньої культури може бути об’єктом відбиття в інших творах мистецтва, відтак – «художньою дійсністю», що віддзеркалюється на всіх рівнях музичної структури, пов’язуючи в єдине ціле музичний та позамузичний простір. Саме у просторі художньої дійсності реалізується семантичний вимір музичного семіозису. Музична семантика спирається на об’єктивні зв’язки з реальним світом, які співвідносяться з такими категоріями, як «традиція», «жанр», «художня дійсність» тощо. Якщо розглядати їх в

історичній перспективі, можна виявити механізми породження семантичного значення у музиці.

На цьому наголошував у своїх працях М. Бонфельд, вважаючи «жанр» сконцентрованим сполученням окремих прикмет художньої дійсності, що закріпилися в історико-культурному часопросторі. Тобто у процесі осягнення художньої дійсності відбувається процес семантизації різних значень.

Прагматика (від давньогрецького «pragmatos» – дія) – розділ семіотики, що вивчає співвідношення знаків і тих, хто ними користується у конкретній мовленнєвій ситуації. Якщо визначити співвідношення прагматики із семантикою (сфера відношення між знаками й тим, що вони позначають) і синтактикою (сфера внутрішніх відносин між знаками), то очевидним стає зв'язок семіотичних рівнів із середньовічним тривіумом (граматика, логіка (або діалектика) і риторика), де прагматика співвідносна із логікою. Загалом, прагматичні відносини вибудовуються між знаковою системою та суб'єктом, відтак прагматика – це семантика і синтактика в дії. Прагматичний рівень семіозису завжди спрямований на комунікацію та є процесом передачі інформації, що може бути умовно представлений як вектор: код – повідомлення – контекст – адресат.

Термін «прагматика» вперше був використаний у працях Ч. Пірса, проте його основні характеристики сформульовані Ч. Моррісом у 20-х рр. XX ст. Власне, саме Ч. Моррісу належить класифікація знаків за способом сигніфікації (означення), де виокремлювалися різні типи знаків, зокрема: десигнатори (характеристики, якості); оцінні знаки (appraisors, або якісні оцінки об'єкта чи ситуації); розпорядчі (prescriptors); ідентифікуючі (identifiers); формативи (formators). На думку Ч. Морріса, одні й ті самі слова можуть бути знаками різного виду в залежності від контексту та умов знакової ситуації. У подальшому, під впливом теорії мовленнєвих актів Дж. Остіна та Дж. Р. Серля, теорії П. Грайса, теорії дискурсу З. Харріса, Т. Ван Дейка та ін., прагматика була спрямована на вивчення мовленнєвого потенціалу, набувши напряму прагмалінгвістики.

Основи прагматики пов’язані із суб’єктивністю мови, залежністю смислу від інтенції мовця та контексту. Проте ці характеристики можуть бути екстрапольовані і на прагматичний рівень музичної семіотики, оскільки будь-який музичний твір є суб’єктивним «музичним висловлюванням», у якому віддзеркалено внутрішній світ митця (композитора, виконавця).

Прагматичний рівень музичного семіозису розгортається у двох напрямах, а саме: від світу творця до знака-твору (вивчається естетикою, психологією творчості, аксіологією, семіотикою тощо); від твору-знака до соціуму (вивчається соціологією мистецтва, психологією сприйняття тощо). Відтак прагматичний рівень музичного семіозису передбачає не тільки відносини між автором (композитором) і слухачем (виконавцем, інтерпретатором), але й певну реакцію (почуття, характеру, поведінки) на інформацію, що закладена в музичному тексті, ступінь її впливу та значення на особистість. З таких позицій прагматичний вимір музичного семіозису, в якому виокремлюємо інформативний і модальний (конотативний) аспекти, безпосередньо пов’язаний із проблемою оцінки – цінності. При цьому в музичному тексті план вираження (форма) представлено конкретними звукоформами, тоді як план змісту (змістовний рівень) характеризується індивідуально-конкретною семантикою, суб’єктивною модальністю, що обумовлений певними соціокультурними реаліями.

Семантичний та прагматичний (або конотативно-модальний) аспекти завжди представлені у контексті музичного семіозису як єдине ціле, хоча виражені за допомогою різних засобів. При цьому образна семантика (екстраверсивний рівень) реалізується на рівні сюжетності (драматургії), виявляється за допомогою інтонаційно-тематичного шару, де наявні асоціації з іншими видами мистецтва, що дозволяють глибше розкрити смисловий вимір музичного твору. Інтроверсивний рівень розкривається за допомогою музичної граматики та формоутворення, що має прояв у логіці розвитку ідеї музичного твору та його окремих елементів, що не мають зв’язків із позамузичною сферою.

Занурені у багатовимірний шар дискурсивних практик процеси смислоутворення неодноразово піддавалися аналітичному осмисленню, проте й до сьогодні змістовний рівень самого поняття «смисл» так і не набув свого остаточного визначення. Доволі строкате дефініційне поле терміна і досі не має чітких меж, а велика кількість тлумачень між собою подекуди не співвідносяться. Це і зрозуміло, адже «смисл» багатогранний, динамічний, змінний та не фіксований. Зазначимо, що категорія «смисл» розглядалася у контексті вітчизняної психології та в контексті опозиції «смисл – значення» і набула свого осмислення у сьомому розділі праці Л. Виготського«Мислення і мовлення». З часом у контексті психології проблематика смислових рівнів суттєво змінила акценти, а термін «смисл» був десемантизований. Семантику було винесено за межі мовленнєвого мислення у площину життєдіяльності.

Ґрунтовне осмислення праць Л. Виготського здійснено Л. Леонтьєвим, який розкрив феномен впливу різних смислів та закцентував увагу на «відносній незалежності смислу від слова» [70, с. 306]. Д. Леонтьєвим було здійснено одне з найбільш фундаментальних теоретичних досліджень проблематики смислу та смислової регуляції. Психолог розробив трирівневу схему функціонування взаємозалежності смислових структур, які визначав як «перетворені форми життєвих відносин суб'єкта» [183]. До першого (найнижчого) рівня вчений відносив особистісний смисл та смислові установки, що породжуються структурами другого рівня – мотивацією цієї діяльності, стійкими смисловими конструктами та смисловими диспозиціями особистості. Третій, найвищий, рівень системи смислової регуляції представлений особистісними цінностями, що виконують смислоутворюючу функцію до попередніх структур. У такому контексті процес смислоутворення являє собою трансляцію смислу від домінантних до периферичних структур у межах конкретної діяльності. При цьому особистісний смисл, смислова установка та мотив функціонують у межах діяльності окремої особистості, тоді як смислова диспозиція, смисловий конструкт та особистісна цінність є константними утвореннями.

Д. Леонтьєвим було запропоновано дефініції смислових структур кожного рівня, де «особистісний смисл» мислився як складова образів сприйняття дійсності, що віддзеркалюють життєвий смисл для суб'єкта і презентують їх за посередництвом емоційних образів та їх трансформацій. Тобто особистісний смисл складається із взаємозв'язку таких складових, як: мотиву (формуюча смислова структури, що визначає систему смислової регуляції діяльності суб'єкта), смислових конструктів (як стійкої категоріальної шкали, що представлена на рівні глибинних структур образу світу, виражає значущість певних характеристик явищ дійсності та виконує функцію диференціації й оцінки явищ, результатом чого є надання їм відповідного життєвого смислу) та смислових диспозицій (як відношення до об'єктів та явищ дійсності, що мають для суб'єкта стійкий життєвий смисл (установки, традиції) та мають прояв на рівні особистісно-смислової регуляції, що не пов'язана з мотивом актуальної діяльності). Відтак смислова установка є складовою механізму діяльності, що відображає життєвий смисл об'єктів та явищ дійсності, на які ця діяльність спрямована, та має прояв на рівні різних форм впливу на неї.

Інший вектор дефініційного пошуку терміна «смисл» був спрямований в глиб проблеми, що сприяв розумінню його як результату складних мисленнєвих процесів, де відбувається формування репрезентанта експлікації психічного образу як феномену культури. При цьому «смисл» набув рис інтегрального поняття та вийшов за окреслені для нього межі. Проте, попри достатньо ґрунтовні праці в галузі психології та когнітології, і до сьогодні немає чіткого визначення терміна «смисл». Навпаки, превалюють абсолютно різні дефініції, подекуди між собою не пов'язані, що приводить до його трактування як евристичної метафори. Відповідно до одних теорій, «смисл» потрактовується як «вершинне утворення», свого роду орієнтир людської поведінки (В. Франкл, А. Адлер, Е.-Г. Юнг); в інших «смисл» визначається як «елементарний універсальний механізм», що функціонує на

різних рівнях пізнавальної діяльності людини (А. Леонтьєв, Дж. Келлі та ін.). Зокрема, в теорії В. Франкла «смисл» визначається як регуляційний критерій.

На відміну від нього, в теорії А. Леонтьєва категорія «смислу» вводиться з метою опису механізму регуляції, що притаманний тільки людині. При цьому, відповідно до першого розуміння, смисл виступає як «критерій регуляції», а в іншому – як «механізм управління». На думку А. Леонтьєва, якщо змінити критерій, то вся система почне «рухатися в іншому напрямі», проте на «попередній основі», але якщо змінити механізм управління, то зміниться вся система. Тобто смисл, з точки зору Д. Леонтьєва, – це регуляторний принцип життєдіяльності.

Умовою існування музичного континууму є процеси смислоутворення, в якому віддзеркалюються ментальні виміри, діапазон яких доволі широкий: від особистісно-суб'єктної рефлексії до об'єктивного узагальнення. Художні практики існують у площині *значень*, що задаються культурою у вигляді *смислів*. Відтак нашому сприйняттю відкриваються не значення, а «відчуття смислу» (в термінології Ю. Гендліна), де зосереджено весь можливий спектр значень, з якого наша свідомість обирає найбільш співзвучні її психосфері. В такому розумінні «смисл» мислиться як дискретне психічне утворення, трансляція якого в конкретний культурний простір відбувається за допомогою знаків (кодів). Смислові рівні художньої культури є своєрідною експлікацією психічного образу у вигляді знакових структур, що мають прояв на рівні художніх практик, які існують у вимірі смислів, що і скеровують життєвий вектор.

Експлікат психічного образу має бінарну природу, а саме: предметну (артефакт) та абстрактну (знак, код), є неподільним та водночас дискретним, завдяки чому і відбувається передача інформації про нього. Процес експлікації психічного образу приводить до появи смислу, що стає потенційним «ядром», у результаті «розщеплення» якого вивільнюється енергія культурогенезу, в якому процес семіозису є одним із його аспектів.

Цей процес визначає спрямованість смислоутворення, що зі сфери психічної переходить на рівень кодифікації і транслюється у різні види діяльності особистості, формуючи нову якість, у якій «звучить культура». При цьому якщо смислове поле не змінюється, то, потрапляючи у новий контекст, смислові рівні набувають додаткових якісних характеристик, процес осягнення яких залежить від рецепції свідомості, де навколо семантичного ядра смислу утворюється цілий спектр додаткових аспектів. За таких умов можливою є модифікація смислової домінанти, яка приводить до реінтрансляції, що і є процесом «продукування різних знаків» (у термінології Ч. Пірса), тобто процесом смислоутворення.

Смисловий вимір художніх процесів є більшим, ніж його кореляція з цим явищем, про що свідчить наявність у ньому семантичного та прагматичного рівнів, завдяки яким актуалізуються конотативні аспекти. При цьому в смислових структурах потенційно вміщено цілий спектр міжсмислових відносин, що реалізуються в контексті певного культурного континууму, набуваючи знакових форм. Смислові структури, як імпліцитно-ментальні, так і предметні, пов'язують психічні процеси з макропроцесами в культурі, де відбувається інтерпретація та ретрансляція смислів, які реалізуються в локусі культурного простору та здатні продукувати безкінечну множинність смислових рівнів, де код експлікується у семантичну формулу. В такому розумінні смисл стає універсальним медіатором, що виконує функцію розвитку культурного континууму, де відбувається еволюція смислових форм медіації особистості зі світом.

Інший ракурс осягнення поняття «смисл» прослідковуємо в контексті логіки як основи сучасної теорії моделей, що вперше набуло свого осмислення наприкінці XIX ст. у праці Готтлоба Фреге «Смисл і значення» («Sinn und Bedeutung»)[17] [402]. «Смисл» було розглянуто як спосіб представлення інформації в контексті знака, де значення виводилося за межі

[17] Зазначимо, що праця Фреге Г. «Sinn und Bedeutung» у російському перекладі була названа «Смысл и денотат», де терміну «значення» (Bedeutung) було протиставлено термін «денотат».

мови у зовнішній світ і ототожнювалося з денотатом. При цьому вчений мислив знак не тільки у зв'язку з його денотатом, але й смислом знака, заклавши цим основи смислу як інтерсуб'єктивного феномену, не пов'язаного із суб'єктом, який його інтерпретує. Денотат знака Г. Фреге мислив як «конкретну річ» у найширшому смислі, а не як поняття чи відносини. На думку вченого, взаємообумовленість між знаком, смислом і денотатом будується на основі механізму, відповідно до якого будь-якому знаку відповідає певний смисл, а смислу – конкретний денотат, якому може відповідати не один смисл, а кілька. Тобто один і той самий смисл може бути виражений різними знаками у межах однієї системи мови та залежно від контексту може змінюватися. Такими «знаками знаків» є слова у вербальній прямій мові, що на письмі позначаються лапками. Тобто «чужі слова» можуть мати денотат, тоді як їх «озвучення» (виголошення) не мають денотата, оскільки цим «зображенням слів, узятим в лапки» (у термінології Г. Фреге), не властивий денотат відповідного слова. Ця теза Г. Фреге є методологічно важливою, адже ідентичні процеси відбуваються в музичному мистецтві, де музичні знаки не мають конкретних денотатів, проте стають своєрідними «знаками знаків».

Г. Фреге наголошував, що «смисл» і «денотат» знака необхідно відрізняти від «уявлення», адже денотат знака – це річ, що дана у відчуттях, тоді як «уявлення про цю річ» є внутрішнім образом, що виникає в уяві в результаті мисленнєвої діяльності. Отже, «уявлення» як внутрішній образ є особистісно-суб'єктивними навіть тоді, коли пов'язані з одним і тим самим смислом. При цьому «смисл» знаходиться між «денотатом» і «уявленням», адже він не стільки суб'єктивний, як уявлення, але й не збігається з денотатом. На думку Г. Фреге, денотат можна визначити, якщо зрозуміти смисл. Ідентичні процеси відбуваються з музичними знаками, де уявлення можуть бути різноманітними та багатоаспектними в залежності від контексту (час, стиль, епоха, інтерпретації тощо), а денотатом музичних знаків можуть бути їх значення. Тобто знак має денотат (або «номінтум»), що позначається

іменем, яке утворює значення мовного вираження та смисл, завдяки чому ім’я вказує на цей предмет.

Під смислом Г. Фреге розумів те, що віддзеркалює спосіб представлення змісту. На його думку, знаки, які мають один і той самий денотат, можуть отримувати різні смисли в залежності від контексту. При цьому знак (вербальний), його значення (денотат) та смисл утворюють концептуальний трикутник. Позиція Г. Фреге свідчить про те, що вчений вийшов за межі суто лінгвістичного аналізу смислу, врахувавши психологічний аспект механізму словоутворення. Важливим у цьому контексті стало розуміння того, що об’єктивність існує тільки тією мірою, в якій вона представлена у психіці за допомогою суб’єктивних образів.

Подальше своє осмислення проблематика «смислу» набула у працях багатьох вчених, де висловлювалася інша, подекуди протилежна, точка зору. Зокрема, у працях логіків С. Кріпке, Р. Павільоніс, Я. Хінтікка та інших смисл мовного виразу ототожнювався з його денотатами. Саме в контексті цього напряму було визначено подальшу перспективу дослідження феномену «смислу», що пов’язували з інформацією, поділяючи її на глибинну та поверхневу. Зокрема, на думку Р. Павільоніса [264], смисл є складовою індивідуальної концептуальної системи людини як його системи знань про світ, що носить до-мовний та позамовний характер і віддзеркалює пізнавальний досвід. Тобто смисл (або концепт) мислиться ним як інформація «відносно актуального або можливого стану речей у світі» [264, с. 102]. У своїх наступних працях дослідник мислив «смисл» як складову «семантики мови» та відносив його до «індивідуальних концептуальних систем» [264, с. 240], що віддзеркалюють як вербальний, так і невербальний досвід індивіда.

Інша точка зору представлена в концепції Д. Девідсона [102], де смисл пов’язується з умовами його істинності. Аналізуючи поняття «смисл», дослідник апелює до теоретичного положення семантики «можливих світів», відносно яких смисл є істинним. Цей напрям дослідження смислу, на думку

багатьох лінгвістів, узагалі не адаптований до мовних реалій, проте має неабияку цінність з точки зору філософії, оскільки вибудовує загальну теорію значення. Інша точка зору представлена в контексті теорії смислу як інформації, що розроблена у працях М. Данн та Г. Пріста, в основі якої лежить міжособистісна комунікація, що враховує реалії вербальної мови. В контексті цього напряму сформульовано більш загальне розуміння смислу, що враховує констативи і перформативи.

Отже, дослідженню поняття «смисл» присвячено великий корпус праць, серед яких: одні акцентують увагу на семіотичному аспекті проблематики; інші наближаються до розуміння смислу в контексті логічних теорій; треті спираються на когнітивний аспект смислу, встановлюючи кореляцію з концептуальними системами; деякі апелюють до законів лінгвістики, прагнучи розкрити характеристики смислу в контексті дихотомії «мова – мовлення», тощо.

Смисловими рівнями семіозису є денотативний, що існує у понятійно-смисловому вимірі, та конотативний, що пов’язаний із внутрішніми, глибинними проявами і розкривається контекстуально. Виявлення конотатів у музичному тексті є найбільш складним, адже конотат музичного знака досить складно піддається виокремленню, знаходиться поза структурою самого музичного твору, хоча й визначає смислові домінанти твору в цілому. Конотації є своєрідним підтекстом (імплікативом), де зосереджено смисловий потенціал музичного твору, що отримує безкінечні можливості у процесі його прочитання.

Загалом, на смисловій багатошаровості художнього тексту наголошували у своїх наукових студіях В. Адмоні, Л. Акопян, Р. Барт, У. Еко, Д. Женетт, І. Стогній, В. Суханцева та інші. Попри те, що конотативні рівні отримували різні назви (глибинна або прихована структури, конотації тощо), усі вони характеризували смисловий вимір художнього тексту. Сам термін «конотація» був уведений в науковий обіг Луї Єльмслевим та у подальшому розвинений французькими семіотиками Ж. Женетт і М. Дюфренн.

Концепція конотативного рівня семіозису була сформульована Р. Бартом у праці «S/Z», де наголошувалося, що він утворюється завдяки асоціаціям та метафоричним значенням. Досліджуючи природу конотацій, Р. Барт дійшов висновку, що їх основною функцією є породження «подвійного смислу». Конотати він мислив як «свідомо утворений шум», як «контркомунікацію», що вводиться у текст навмисно і дозволяє йому функціонувати за ігровими правилами, де «кожна з систем відсилає до іншої» [38].

З точки зору Р. Барта, денотати мають предметне значення, на відміну від додаткових конотативних смислів, які можуть встановлювати відносини між різними фрагментами художнього тексту, що сприяє «нарощуванню» смислів. Зокрема, з денотацією пов'язаний перший рівень значення, відповідно до якого знак складається з означуваного та означника. Конотація виникає на другому рівні, де денотат цілком стає означуваним та належить до додатково введеного означуваного. У такому розумінні денотат мислиться як первинне (базове) значення. Якщо у ранніх працях Р. Барта співвідношення конотації і денотації в контексті знака мислиться як відношення різних рівнів значення знакової репрезентації, то вже у його пізніх працях пріоритет віддано конотаціям, а різниця між означуваним та означником у контексті знака «розмивається» та залежить від рівня аналізу. Відповідно, і знак мислиться як багаторівнева структура, що може мати конкретне значення та, водночас, містити у собі різну кількість смислів. При цьому зміна форми означника (план вираження) при збереженні означуваного (план змісту) також породжує різні конотації.

На думку Р. Барта, денотація є «останньою з конотацій», а «перевтілення» конотата в денотат може відігравати суттєву драматургічну роль у художньому творі. Отже, якщо у розумінні Ф. де Соссюра конотація належить до сфери парадигмального (асоціативного) і потрактовується з позицій синхронії, то з точки зору Р. Барта походження конотацій пов'язано виключно зі знаковою системою мови, в якій соціокультурний фактор є визначальним та впливає на зміну конотацій.

В екстраполяції на музичне мистецтво конотації – це смислові виміри, що мають прояв на різних рівнях музичного тексту та можуть бути втілені за допомогою таких його структурних елементів, як драматургічний прийом, гармонічний комплекс, ритмо-інтонаційна і тембральна характеристика тощо. Конотати – це смислові конструкти, утворенню яких сприяють стильовий та жанровий синтез, процеси формоутворення різного рівня, цитації, стилізації, інтонаційні знаки та інші засоби виразності, що мають змістовне семантичне навантаження. Зокрема, завдяки жанровому синтезу з'являються нові «зрізи виразності», що посилюють композиційно-драматургічний розвиток музичного твору, набуваючи додаткових смислових рівнів. Саме завдяки конотаціям занурення у смислову багатошарову палітру музичного твору дозволяє осягнути оригінальність та неповторність його драматургічного рішення. При цьому будь-які структурні елементи музичної тканини, від інтонації до композиції, можуть набувати рівня конотативних структур, що безпосередньо або опосередковано розкривають смисловий вимір музичного твору.

У теоретичному музикознавстві теорія конотацій знайшла своє осмислення в контексті музичної семантики, а конотативні значення набули найрізноманітніших дефініцій, зокрема: «форма другого плану» (В. Протопопов), «інтертекстуальність», «тонфабула» (Р. Берберов), «прихований смисл» (І. Стогній), «глибинна структура» (Л. Акопян), «емоційний план», «образне значення» тощо. Виявлення в контексті аналізу музичних текстів конотативного і денотативного рівнів дозволяє осягнути його смисловий вимір, виявити різні мелодичні та метроритмічні структури, які композитор свідомо застосовує задля передачі конкретного художнього задуму.

Важливим методологічним підґрунтям багатьох досліджень семантичного спрямування стали праці М. Арановського, який наголошував, що сфера семантики виникає у процесі інтерпретації музичного твору: «…аксіоматика музичної логіки потенційно семантична, і саме вона формує тип змісту» [26, с. 337]. Вчений наголошував на важливості реляційної

семантики, оскільки музичне мислення працює саме з «відношеннями звуків», що видозмінюються під впливом контексту, і є тим семантичним полем, з яким і працює музичне мислення. Тобто смисл народжується у процесі зіставлень різних значень. У цій тезі М. Арановський апелює до праць Ю. Лотмана, який наголошував, що для музики як виду мистецтва характерна саме реляційна семантика, або «семантика відносин».

Конотативний рівень лексичного значення музичного тексту, на думку І. Стогній [372], може утворюватися як у сфері «інтроверсивної», так і «екстраверсивної» семантики. При цьому в контексті інтроверсивної семантики відбувається процес накопичення характерної «енергії», що призводить до «прориву» з «тіньової» у «поверхневу структуру». Водночас на рівні екстраверсивної семантики ці процеси можуть здійснювати або перехід у денотативну структуру і набувати рівня смислової ідеї твору, або залишатися на рівні «глибинного символу» і не переходити у «зовнішню структуру», де конотати зберігають свій «образ прихованого смислу», втілюючись у так званих «концептах тиші», інтонаціях «молитовного мовчання» тощо.

І. Стогній відносить музичні конотації до елементів смислоутворення та наголошує на тому, що вони можуть бути як «реально існуючі у текстових формах», так і засновані на асоціаціях. На її думку, якщо денотати мають атрибутивне значення (жанрово-стильові, тематичні, структурні виміри), то конотати характеризують або сам об’єкт, тобто існують безпосередньо в тексті, або привнесені авторським сприйняттям та пов’язані зі смисловим полем музичного тексту, що має прояв на рівні «імпульсів». Розширюючи смислову структуру музичного твору, конотації активізують його сюжетно-композиційні елементи на всіх рівнях, від структурно-композиційного до виконавського, і пов’язані з трансляцією «прихованих смислів». Отже, безліч способів організації музичного тексту обумовлює множинність різновидів та ступінь вираженості конотатів, а різні «локальні смислові поля» слугують для формування цілісного художнього задуму твору.

Утворення конотацій, на думку І. Стогній, відбувається під впливом різних факторів, у залежності від чого вони можуть набувати як «конкретного», так і «прихованого» смислів, знаходитися як у музичному тексті, так і поза ним, встановлюючи між ними «невидимі зв'язки». Конотації дозволяють пов'язати всі елементи музичного тексту в єдине ціле завдяки «механізмам», які дослідниця називає «принципом опозиції» та «принципом взаємодії», що мають прояв на мовно-музичному, жанрово-стильовому та лексичному рівнях. Завдяки дії «принципу опозиції» конотативний план може виступати по відношенню до денотативного «прихованою опозицією», що дозволяє осягнути смисловий вимір музичного твору більш глибоко. На відміну від нього, «принцип взаємодії» має прояв у контексті взаємовпливу різних видів мистецтв, стилів (інтертекстуальність), жанрів (жанрові алюзії), синтезу форм, лексико-семантичних рівнів організації музичного матеріалу. Конотативний і денотативний плани взаємообумовлюють один одного, проте значення конотацій залежить від контексту.

Якщо конотативний рівень музичного тексту підлягає аналізу, то виявлення та характеристика денотатів і до сьогодні залишається полемічним питанням. Денотат музичного знака не може бути ні уявленням про звукове явище, ні його «ментальним образом», оскільки усвідомлюється на рівні музичного тексту в цілому. Якщо музичний знак і його денотат належать до системи музичної мови, то референт – до ментальних образів, що існують у нашій уяві, відтворюючи образи тих явищ (речей), до яких і відбувається референція. Отже, референт – це ментальний конструкт, що є відображенням реальних явищ дійсності в образах різного ступеня абстрактності. Відповідно, референція – процес співвідношення музичного мовлення із зовнішнім світом, де відбувається зв'язок музичного знака з його референтом за посередництвом денотатів.

Музичне мистецтво другої половини XX ст. звернулося до найрізноманітніших джерел образності, глибоко психологічних тем, взаємодії різних стилів та жанрів, завдяки чому виникла строката

багатошаровість смислових рівнів музичних творів, що мають прояв як на рівні загальної драматургії, так й інших рівнях формотворення (тонального плану, графічного малюнка матеріалу тощо). Для музичних текстів зазначеного періоду характерним є різний ступінь вторинної номінації, де конотативний аспект набуває домінуючого значення, утворюючи складну «смислову партитуру». Музичний твір починає функціонувати в контексті музичного дискурсу, отримуючи різні виконавські, аналітичні, літературні, візуальні, пластичні інтерпретації, що сприяє набуття ним рівня структурно організованого тексту, який має глибокий смисловий вимір.

Попри те, що відбуваються суттєві трансформації музичної мови, роль інтонації як смислової одиниці залишилася незмінною. На важливості інтонації як елементу «музичного змісту» наголошувала Л. Казанцева, проте «мелодію» дослідниця відносить до системи засобів музичної виразності [92]. На її думку, якщо «мелодія» розкриває свій потенціал в «енергії руху» і має прояв у зміні ладових, метроритмічних, ладо-гармонічних та інших функцій, що робить її «індивідуально-неповторною», то для «інтонації» важливими є «смислові узагальнення й абстрагування», що характеризують її як «інверсальну» по відношенню до її звукового оформлення. «Мелодію» дослідниця визнає одним з варіантів «уречевлення» інтонації. Попри те, що мелодія та інтонація є носіями «смислового начала», проте вони не взаємозамінні. Спектр засобів музичної виразності впливає на мелодію, тоді як смислове навантаження музичного твору розкривається завдяки інтонації, що існує у варіативному розмаїтті її звукових форм. У звуковому відношенні інтонація, на відміну від мелодії, є варіативно-інтегративною та лаконічно-формульною структурою.

Завершений музичний твір набуває нової «форми існування», що реалізується в контексті інтерпретацій, глибина та розмаїтість яких формують його текстовий вимір. Різні інтерпретаційні рівні конкретного музичного твору іноді можуть кардинально змінити його образний та смисловий вимір або, навпаки, утворити єдиний текстовий простір, де

важливу роль відіграють конотації, які «прочитуються» на граматико-синтаксичному, семантичному та прагматичному рівнях.

На рівні синтаксису конотації дозволяють осягнути смислові виміри музичного твору, що мають прояв у різних елементах структури і форми. На рівні семантики образний шар музичного твору розкривається за допомогою різних сюжетних конструкцій (тонфабули, жанрового та вставного сюжетів тощо), фрагментів музичного тексту (цитат, метафор, алюзій тощо), що загалом впливають на концептуалізацію його розгортання. На рівні прагматики конотації розкриваються у процесі їх інтерпретації, як авторської, так і виконавської. Проте наявність у музичному тексті інтроверсивного та екстраверсивного рівнів семантики дозволяє говорити про її різні типи та необхідність застосування різних методів дослідження.

2.1.3 Музичне мовлення як семіотичний простір смислоутворення

Музичне мовлення як семіотичний простір має власну внутрішню парадигматику (відносини між елементами всередині самого музичного тексту), різні параметри взаємозв'язку (просторові та часові) і форми (згорнута (внутрішня) – розгорнута (зовнішня)), у контексті якого функціонують різні типи знаків. Аналітичні підходи до внутрішньої (симультанний образ) та зовнішньої (актуалізований задум) форм музичного мовлення в теоретичному музикознавстві мають достатньо ґрунтовні підвалини, в контексті яких виокремлено поверхневі (денотативний рівень музичних знаків) та глибинні (конотативний рівень) структури.

Між структурними одиницями в контексті семіотичної системи існують парадигматичні відносини, що характеризують одиниці системи поза текстом, та синтагматичні, що характеризують відносини між одиницями дискурсу і визначають, в якій функції у межах цілого виступає кожна з її складових. Синтагматичні відносини характерні для розгорнутої (зовнішньої) форми, в якій парадигматичні відносини існують у вигляді коду.

Декодування внутрішньої форми музичного тексту та його взаємодія з іншими механізмами його функціонування (асоціативним, граматичним тощо) відбувається у процесі музичного мовлення. З таких позицій семіотичний підхід набуває значення аналітичного інструментарію, а музичний знак розглядається не як онтологічна даність, а як операціональне поняття.

У контексті семіотичного підходу необхідним виявляється окреслення дефінітивних меж таких понять, як «семіотичний» і «знаковий», та відповідних їм систем. У цьому тезисі ми апелюємо до думки Е. Бенвеніста, відповідно до якої система, де якість означення відбувається на основі різних відносин, є *семіотичною*, тоді як система, де процеси означення невіддільні від самих знаків, незалежно від зв'язків, у які вони вступають один з одним, – *знаковою*. В екстраполяції на музичне мистецтво маємо схожі процеси, де семантичне означення приводить до актуалізації знаків, які набувають додаткових семантичних рівнів у залежності від контексту.

Дефініції таких понять, як «музичне мовлення» і «музичний текст», також підлягають осмисленню. Проте в контексті даного дослідження вони не протиставляються на зразок дихотомії «система – реалізація», а мисляться в таких категоріальних поняттях, як «код – повідомлення». З семіотичної точки зору, «текст» – категорія апріорна і функціональна. «Текст» може виступати як окремим твором, так і його складовою. До речі, на цьому наголошував Ю. Лотман у праці «Культура і вибух», де поділяв тексти за їх функціональною ознакою: «текст-письмо» (що повідомляє про інформацію) і «текст – вузол на пам'ять» (нагадує про інформацію, що відома з минулого досвіду). Ідентичні функції – інформативна та мнемонічна – характерні для музичних текстів, з тією різницею, що в різні історико-культурні часи превалювала одна з них.

Музичний текст має високий ступінь гетерогенності, оскільки у його формуванні відіграють важливу роль як мовний, так і мовленнєвий рівні.

Мова музичного тексту (*знаковий рівень*) піддається декодуванню, в результаті чого відбувається процес породження значення (семіотичний рівень).

Знакові одиниці у процесі музичного мовлення породжують музичні тексти, які, своєю чергою, утворюють вторинні знаки, що мають як високий, так і умовний ступінь індивідуальності. Семантика музичного мовлення має два рівні: *реляційний* (відносний) як об'єктивну співвіднесеність із дійсністю та *предикаційний*, що відображає його суб'єктивний характер. На реляційному рівні музично-мовна свідомість композитора звертається до глибинних інтонаційних архетипів («протоінтонацій» у термінології В. Медушевського) як стійких інтонаційних комплексів, де віддзеркалено психосемантику певного історико-культурного часу, тоді як на рівні предикаційному – до знаково-символічного шару як віддзеркалення соціокультурного та водночас індивідуального рівнів музичної культури. Саме в таких «протоінтонаціях» у сконденсованому вигляді зберігаються соціокультурні коди, які «зчитуються» свідомістю композитора, набуваючи знаково-символічних форм. При цьому відбувається не пряме запозичення, а процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (образ-знак), що реалізується на рівні музичного мовлення композитора, де співіснують універсальні та індивідуальні, домінантні та додаткові смисли, які включаються в інтертекстуальний культурний простір.

Застосування терміна «інтонаційні архетипи» в контексті теоретичного музикознавства має певний досвід та є виправданим, оскільки в контексті музичного мовлення відбувається їх подальша інтонаційна ідентичність. Сам термін «архетип», у широкому розумінні «прообраз», зустрічається ще у Філона Олександрійського, який у своєму вченні спирався на ідеї Платона. З часом термін «архетип» використовувався «для позначення найбільш загальних, фундаментальних і загальнолюдських уявлень, що лежать в основі будь-яких художніх, зокрема і міфологічних, структур» [9, с. 110–111]. Тобто музичні архетипи – це своєрідні «першообрази» (за К. Юнгом) колективного несвідомого, «протоінтонації» (за В. Медушевським) або «комунікативні

архетипи музики» (за Д. Кірнарською), що сягають своїм корінням глибокої давнини, мають узагальнені смисли, засновані на фундаментальних психологічних кодах, та слугують «ключем» до розуміння смислового виміру музичного тексту.

Загалом, теорія архетипів була розроблена К. Юнгом, який, посилаючись на тези блж. А. Августина, поєднав різні образи та узагальнив їх на рівні «першообразів». Саме в теорії К. Юнга архетипи мисляться як «безпосередні даності», що існують у людській психіці. Акцентуючи увагу тільки на «несвідомих архетипах», вчений виокремлює їх відповідно до критерію «міфологічної основи» та мислить як такі, що притаманні не окремій особистості, а певній спільноті з власною історією. На думку вченого, «архетипи» – це системи установок у вигляді образів, емоцій, що існують на рівні підсвідомості та є своєрідним психічним аспектом діяльності мозку. До структурних складових архетипів К. Юнг відносив міфологію як проекцію колективного несвідомого, що має прояв на рівні релігійних, наукових, філософських, моральних понять, які актуалізуються на рівні свідомості та дозволяють перевести внутрішні, глибинні уявлення у зовнішні образи. З точки зору К. Юнга, архетипи є своєрідними духовними константами, що генерують образи культури відповідно до її «викликів». Попри те, що архетипи зберігають структурно-символічну будову первообразу, з яким асоціюються, вони є динамічними конструктами, що здатні змінюватися.

Надзвичайно глибоке розуміння архетипу як «найглибшого рівня духовності» висловлено у працях вітчизняного філософа С. Кримського. Вчений наголошував на важливості виокремлення етнокультурних архетипів як свого роду констант національної духовності, де закріплено домінантні властивості етносу, в образній формі втілено різні образи, що характеризують особливість світобачення і світорозуміння особистості та національний характер народу. Важливою характеристикою таких архетипічних образів, на його думку, є збереження їх у наступних історико-

культурних контекстах, адже «культура кожного разу включає їх в інший історичний контекст, пов'язуючи досвід минулого з «проектом бажаного майбутнього» [161, с. 118], і цим забезпечує збереження самобутності культури загалом. Важливим у цій тезі є розуміння архетипів не на рівні «духовних ген», а пресупозицій, тобто тенденцій, що знаходять свій прояв у вигляді різних образів, які відрізняються засобами вираження та можуть утворювати певні прототипи. Вони у вигляді символів закарбовуються в культурну пам'ять та набувають значення «культури попереду нас». Реконструкція таких архетипічних символів, на думку вченого, дозволить оцінити ті чи інші культурні процеси як «національні феномени» [161, с. 306].

Попри достатньо різні дефініції поняття «архетип», усі вони акцентують увагу на його смислових вимірах як важливих базисних елементах культури, що формуються у процесі образної репрезентації культурного досвіду та у вигляді інваріантних структур транслюються в духовний вимір культури. Архетипи як складові універсальних структур свідомості та «ціннісно-смислового універсуму» (в термінології С. Кримського) включають усі підсистеми культури, зокрема «природу в ракурсі її інформаційних можливостей, виражених у ноосфері; цивілізацію в ракурсі її культурних потенцій і практичних реалізацій; монадне буття у ракурсі ціннісно-смислової діяльності індивідуального соціуму (етносу або особистості)» [164, с. 28]. Отже, архетипи – це абсолютні цінності, що здатні набувати нових аспектів інваріантного змісту конкретного історико-культурного часу, при цьому актуалізація такої «інваріантності» свідчить про взаємозбагачення різних типів культур, у порівнянні яких «вилучається стале, те, що не підпадає під владу плинності» [163, с. 70].

Одним із глибоких спостережень С. Кримського є здатність національних культур протистояти вже сталим архетипічним конструктам задля власної ідентифікації, самовизначення та розвитку. Ця напрочуд змістовна думка характеризує бурхливі часи розвитку української культури другої половини XX ст., коли загострилися питання збереження власної

ідентичності, що в контексті музичного мистецтва вийшли на рівень метафоричного озвучення важливих смислових орієнтирів.

Звернення до таких інтонаційних конструктів визначило появу неостильових тенденцій, завдяки яким музично-мовна свідомість композитора поринала у світ «смислових констант», що існують поза-часом та над-простором, пов'язуючи минуле з майбутнім та формуючи сьогодення. У цьому має свій прояв метадіалог, або міжкультурний дискурс, у якому символічні образи минулого розчиняються у сьогоденні, формуючи майбутнє. В екстраполяції на музичне мистецтво домінантним у зверненні до таких архетипів є насамперед їх психічний підтекст, що і знаходить свій прояв у музично-мовленнєвій свідомості композитора.

Проблематика дослідження архетипів у контексті теоретичного музикознавства також має достатньо ґрунтовні підвалини. Зокрема, у працях Д. Кірнарської аналізуються «архетипічні символи» заклику, прохання, гри та медитації. Зазначимо, що цей перелік може бути доповнений, оскільки в архетипічних інтонаціях віддзеркалюються афективні переживання, що закріплюються в універсаліях музичної мови, спектр яких доволі широкий. Зокрема, такими архетипічними інтонаціями є ранньофольклорний гліссандуючий мелос, ладові поспівки, знаменний розспів та інші, на основі яких утворюються знаково-символічні структури, що і реалізуються у процесі музичного мовлення. На цю особливість звертали увагу В. Медушевський, наголошуючи на тому, що такі «протоінтонації» функціонують як «над текстом», так і «під текстом» музичної процесуальності, та М. Арановський, який називав їх «лініями опорних звуків, але не опор». Наприклад, мелізматика може бути потрактована як «індивідуальна стилістика особистості», адже саме за лінією орнаментики в мелодії, на думку М. Арановського, закріплено певний ступінь свободи вираження смислу.

Архетипічні інтонації формуються на рівні експресивно-афективної сигніфікації (шар психосемантики), де у сконденсованому вигляді

зберігаються соціокультурні коди, будується смисловий вимір музичного мовлення композитора. Звернення до таких архетипічних інтонаційних структур у контексті художньої практики сприяє формуванню індивідуального стилю інтонування. При цьому відбувається не пряме запозичення, а трансформація узагальненого в індивідуально-особистісне, узуального у знаково-символічне, що мають прояв на рівні інтонаційних структур, у яких віддзеркалюються як смислова, так і чуттєва складові музично-мовної свідомості композитора. Осмислення цих інтонаційних структур дозволить зробити певні висновки про музичний дискурс конкретного історико-культурного часу, реконструювати інтонаційно-мовленнєвий компонент музичного континууму, визначити пріоритетні напрями у його розвитку. Такий суб'єктивний образ об'єктивної реальності, у формуванні якого беруть участь різні типи мислення (зокрема й невербальні), отримує свою реалізацію в індивідуальній картині музичного мовлення, одиницями якої є семантично змістовні структури, завдяки яким і відбувається експлікація особистісних смислів, оформлених у звукоформи.

Репрезентоване інтонаційним мисленням музичне мовлення композитора реалізується у жанрових, ладових, ритмо-інтонаційних, тембрових та інших семантично змістовних структурах, де відбувається поєднання суб'єктивного досвіду з диференційованими елементами музичної культури, де в кожному реальному акті музичного сприйняття наявний момент засвоєння соціокультурних смислів. З таких позицій застосування семіотичного підходу до аналізу інтонаційних структур є методологічно виправданим, у контексті якого поряд з граматичним (синтактика) та когнітивним (семантика) рівнями виокремлюємо дискурсивний (прагматика), що характеризує музичний дискурс певного історико-культурного часу. Усі три рівні аналізу мають функціональну співвіднесеність елементів, де семантика і синтактика віддзеркалюють граматичний контекст конкретної музичної культури, а прагматика є контекстом музичного висловлювання, відіграючи важливу роль у процесі формування музичних смислів та їх трансляції у

соціокультурний вимір. З таких позицій музичне мовлення – це багаторівнева семіотична система, що умовно може бути представлена як трирівнева модель, яка включає граматичний (синтактика), когнітивний, або ціннісно-смисловий (семантика), та дискурсивний (прагматика) рівні.

Творчість композиторів другої половини XX ст. являє собою яскравий взірець дискурсивної практики, в контексті якої музично-мовленнєва свідомість митця актуалізує найрізноманітніші жанрово-стильові спрямування, що знайшли своє втілення на рівні музичних текстів. Власне, тому звернімося до категорії «музичний текст», що є виправданим, оскільки в ньому знаходить свій прояв музичне мовлення композитора.

У контексті даного дослідження апелюємо до поняття музичного тексту не як «жорсткої організації на рівні структури тексту» (в термінології М. Арановського), представленої у вигляді сукупності графічних знаків (ключів, знаків алітерації, вказівок гучності, темпу й т.д.) та правил їх поєднання (нотний текст), а як структурованого поля сенсу, актуалізованого в акті звучання, де наявна певна «смислова аура».

Загалом, категорія «текст» входить до термінологічного тезаурусу багатьох галузей знань, під яким розуміють об'єднану смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, характер і якості яких залежать від галузі, в якій функціонує сам текст. Термін «текст» набув своєї розробки саме в контексті лінгвістичних студій, де виокремилися різні підходи у його дослідженні. Вперше термін «текст» було заявлено у дослідженні Р. Барта «S/Z», де наголошувалося на тому, що між «текстом» і «твором» не можна провести чітких меж. З часом один із ракурсів дослідження тексту був спрямований у контекст дихотомії «дискурс – текст», термінологічний вимір якого також виявився полярним: від повного ототожнення або розмежування понять відповідно до різних параметрів до його включення у ширшу категорію «дискурсу». Більшість дефініцій поняття «дискурс» у сучасній лінгвістиці дається за допомогою поняття «текст», а самі категорії аналізуються відповідно до таких бінарних опозицій, як функціональність –

структурність, динаміка – статика, що дозволяє їх розглядати в контексті дихотомії «процес» (дискурс) – «продукт» (текст).

Оскільки поняття «текст» і «дискурс» набули своєї розробки в контексті лінгвістики, досить коротко окреслимо ті позиції, які визначили їх застосування у галузь музичного мистецтва. Розмежування понять «текст» і «дискурс» у лінгвістиці вперше було здійснено Т. ван Дейком, який термін «текст» вжив для позначення «абстрактного теоретичного конструкта», що реалізується у «дискурсі». Згодом у спільній праці Т. ван Дейка з В. Кінчем «Стратегія розуміння зв'язного тексту» термін «discourse» було вжито у значенні «тексту, що орієнтований на певний зміст» (або конкретну аудиторію) і водночас для позначення процесу мовлення («talk», «speech», «conversation»). Вже наприкінці 70-х рр. XX ст. відбувається диференціація цих понять, де під «текстом» розуміють «абстрактну, формальну конструкцію», а під «дискурсом» – різні види його актуалізації, що розглядаються у зв'язку з екстралінгвістичними факторами. Отже, «текст» мислився як логічно побудована система пропозицій, що має такі характеристики, як статичність, абстрактність, перлокутивність, комунікативність, та є базовим компонентом дискурсу як мовленнєвого вираження суспільної практики в її різних комунікативних сферах.

Попри те, що поняття «текст» набуло свого дослідження в контексті лінгвістичних студій, у теоретичному музикознавстві його термінологічний вимір також отримав ґрунтовне осмислення у працях Л. Акопяна, М. Арановського, М. Бонфельда, Н. Гуляницької, В. Медушевського, В. Москаленка, Є. Назайкінського, Ж. Натьє, Н. Рюве, І. Стогній, В. Суханцевої, Е. Тарасті, В. Холопової та багатьох інших, де виокремлено основні його характеристики та визначено методи дослідження. Звернення до поняття «музичний текст» у контексті даного дослідження має на меті розглянути ті його аспекти, що пов'язані з реалізацією музичного мовлення як дискурсивної практики.

Музичне мовлення передує мові як системі правил, але знаходить свою реалізацію у музичному тексті. У такому розумінні «музичний текст» є продуктом музично-мовленнєвої діяльності композитора та може бути представлений як окремим музичним твором, так і множинністю різних аспектів функціонування мистецьких творів, які в сукупності утворюють єдиний культурний текст, що виконує функцію «колективної культурної пам'яті» [199, с. 131]. Різні елементи музичного тексту знаходяться між собою у складних взаємозв'язках, проте сам текст функціонує як «лінійна» і водночас «нелінійна» структура (у термінології І. Стогній). Тому узагальнення на текстовому рівні дозволяють робити висновки про особливість системи музичної мови загалом.

У теоретичному музикознавстві своє ґрунтовне осмислення поняття «текст» отримало в контексті досліджень М. Арановського, яке мислилося як «історичний різновид музичної мови», що несе інтуїтивно усвідомлений зміст; як своєрідна «звукова послідовність», що піддається інтерпретації, тощо. Аналізуючи співвідношення понять «музичний текст» і «музичний твір», М. Арановський акцентує увагу на їх взаємоперехідності, але не взаємозамінності, а під «текстом» розуміє «не весь твір, а тільки його якість, аспект, ракурс його буття» [26, с. 33], що залежить від «кута зору» дослідника, де «спостережуване з'явиться нам як здійснене» або «…як те, що має здійснитися, і тоді воно виявиться таким, що розгортається у часі, текстом» [26, с. 27]. Отже, «музичний твір», з точки зору М. Арановського, завжди результат, тоді як «музичний текст» – явище процесуальне. Проте в одних випадках музичний текст виступає як «породжуюча система» (аналогічно мові вербальній), а в інших – як цілісний результат процесу. Такий підхід дозволив М. Арановському осмислити розвиток західноєвропейської музики з позицій «культури текстів» і «культури творів». При цьому музику другої половини XX ст. дослідник характеризує як «культуру текстів», що є альтернативою попередній «культурі творів» [26, с. 27].

Музичний текст, на думку М. Арановського, є полісемантичною структурою, в якій наявна «ціла система фільтрів», серед яких: тип музичної мови, музичний стиль, жанр, форма, стереотипи музичного мовлення тощо, які закладені в самій його структурі та «спрямовують сприйняття у необхідне русло… що звужує коло семантичних кваліфікацій – аж до моменту, коли включаються фактори індивідуалізації змісту» [26, с. 10]. На відміну від вербального, музичний текст має особливий тип семантичної конвенціональності, адже «музична семантика історична, вона формується довготривало… займаючи те чи інше місце у колективному музичному тезаурусі» [26, с. 11]. Отже, музичний текст, з погляду М. Арановського, є носієм музичної думки, що реалізується в матеріальній структурі за допомогою нотного запису, і саме так виникає «єдність… ментальної сфери, музичної структури та іконічного (за своєю суттю) запису… яке утворює музичний текст. Це може мати або креативний, або перцептивний аспект, але в обох випадках схема залишається вертикальною… думка – структура – запис» [26, с. 12]. Тобто під текстом вчений розуміє «форму-процес» (загальне, об'єктивне), а музичний твір мислить як його результат, як «форму-кристал», що є носієм «індивідуального начала». При цьому наголошує на взаємообумовленості цих категорій, оскільки в залежності від контексту музичний твір може розглядатися як текст, і навпаки. Одиницею тексту можуть бути окремі інтонації, мотиви, тони, акорди, ритми, які «беруть на себе у певний момент деяку семантичну функцію» [26, с. 81].

На думку вченого, додатково ускладнює семантизацію музичного тексту наявність його «акустичного буття», тому нотний запис мислиться знаком по відношенню до нього. Тобто існування музичного тексту передбачає взаємно репрезентативні відносини між «акустичним буттям» і його структурами, зафіксованими у запису, що позначають одне одного. Саме на рівні відносин між елементами структури і вибудовуються різні рівні музичної семантики, аналіз якої виходить на новий екстрамузичний (зовнішньотекстовий) рівень.

З таких позицій музичний текст характеризується знаковою варіативністю, здатністю до породження смислу, високим ступенем варіабельності, наявністю складних перехресних багаторівневих відносин між графічною схемою, структурно-граматичною формою та змістовним рівнем.

Термін «музичний твір» піддавався аналізу в контексті дослідження змісту і форми у працях В. Холопової, яка наголошувала на його зв'язку з письмовою традицією як однією з форм точної фіксації створеного музичного опусу, а термін «діяльність» – із культурою усної традиції, що заснована на імпровізаційному варіантному відтворенні зразків. Зауважимо, що подібне розділення музики було заявлено ще у трактаті Н. Лістеніуса «Musika» (1537), де з поняття «musika practika» (музична діяльність) було виокремлено поняття «musica poetika» як «робота, яка і після смерті автора являє собою здійснене, що знаходиться у собі самому, твір, opus perfectum et absolutum» [431, с. 142]. Тобто термін «опус» мислився як письмово оформлений, повністю завершений твір, тоді як музичний твір розуміли як інтонаційно-драматургічний цілісний продукт, що несе образно-змістовну інформацію, обов'язковою умовою існування якого є виконавська (зокрема і слухацька) інтерпретація.

З іншої точки зору, «текст» є «відкритим у безкінечність» [37, с. 425], що поєднує різні трактування одного сюжету не тільки у межах одного виду мистецтва, але й суміжних, що разом утворюють «єдиний текст». Елементами такого «тексту» можуть бути різні художні твори, фрагменти яких (мотивні ремінісценції, лейттеми тощо) стають матеріалом для тематизму нового твору. У такому розумінні *музичний текст є відкритою системою*, в основі якої лежить єдина ідея (тема, художній прийом, єдиний сюжет тощо), завдяки чому актуалізується його «переклад» з мови одного виду мистецтва на інший. Це своєрідний неструктурований простір для нових музичних ідей, що реалізуються у контексті різних виконавських інтерпретацій.

Кардинальні зміни, що відбулися у звукоорганізації музичного мистецтва XX ст., привели до індивідуалізації мелодії, гармонії, ритму, тембру, динаміки, фактури та сприяли появі необмежених можливостей вибору коду. Якщо класична музика базувалася на тональному мисленні та існувала у світі, організованому за законами впорядкованості, то сучасна музика нагадує «невпинно розширюючий Всесвіт» (у термінології П. Булєза), що містить у собі історично сформовані коди, які породжують нові форми передачі змісту. При цьому високий ступінь індивідуалізації музичного мовлення зумовив виникнення багаторівневої музичної архітектоніки, де засоби втілення задуму композитора набули характеристик самодостатніх елементів. За таких умов динаміка розвитку музичного тексту отримала новий вектор, а сам «текст» набув рівня цілісної структури та внутрішньої семантичної неоднорідності, що привело до появи підтекстів, які утворюють нові смислові виміри. Музичний текст набув характеристик «гіпертексту», що мислиться і як конкретний жанр, і як прийом, і як музична форма з варіативністю її втілення та виходить на рівень категоріального поняття «суми текстів», об'єднаних єдиним «смисловим стрижнем», що накопичуються у культурному просторі різних інтерпретацій текстового інваріанту.

Отже, музичний текст – це структурно організована цілісність, яку відрізняють смислова та композиційна завершеність, прагматична спрямованість процесу музичного мовлення. Інформація, закладена у музичному тексті, об'єднує всі елементи його значень та смислів, зосереджених як у зовнішній формі, так і внутрішній структурі. Однією з ключових характеристик музичного тексту є його функціонування в контексті музичного дискурсу, де ідея якщо і присутня, але реконструйована виконавцем (інтерпретатором, слухачем) у момент об'єктивації творчої інтенції композитора і мислиться як концепт (думка про автора), щоразу відновлюючись у подальших «прочитаннях».

При цьому процес осмислення (інтерпретації) музичного тексту означає зрозуміти його як «втілену множинність», де усвідомлення системи знаків набуває «внутрішнього простору». Тобто у багатошаровому вимірі музичного тексту наявна множинність різних рівнів, які у сукупності утворюють як основний, так і локальний смисли, своєрідну смислову партитуру, «поліфонію смислів» (у термінології Р. Барта), що не тільки доповнюють один одного, але й можуть входити у суперечність.

Музичний текст існує незалежно від його творця і функціонує в контексті музичного дискурсу та може бути вираженням кількох дискурсів. У такому розумінні музичний текст є одиницею мовлення та, водночас, музичної мови, але як принцип, як форма побудови інших текстів, як результат художнього мислення композитора, заснованого на особливому типі музичної номінації, є процесуальним явищем та має власні текстові якості. Інформація, що закладена у музичному тексті, є семіотичним простором, де функціонують різні елементи знакової системи. Музичний текст як поліструктурне семіотичне утворення характеризується варіантною множинністю художніх смислів, що реалізуються у семіозисі як процесі смислоутворення. В музичному тексті функціонують значущі семантичні одиниці, що передбачають розпредмечування сенсу як у реальному звучанні, так і у процесі його сприйняття.

Музичний текст як архітектонічна конструкція відіграє важливу роль у формуванні семантизації музичної мови, матеріальним вираженням якого є нотний текст, що «має іконічний характер» [26, с. 9]. У реальній музично-мовленнєвій діяльності композитора функціонує тільки частина тексту, а текст як цілісне явище (абстрактний конструкт) існує тільки на рівні ментальної презентації. Саме текстовий формат мистецького явища складає ілюзію цілісності та мислиться як часопросторовий феномен, що є матеріалом для подальшого «прочитання» (виконання, інтерпретації, аналізу тощо), у контексті чого відбувається осмислення його структурних (зовнішні) і системних (внутрішні) зв’язків.

Музичний текст – це процес і водночас результат музично-мовленнєвої діяльності композитора, що має як ідеальні (концептуальні, змістовно-смислові), так і матеріальні (фізичні, акустичні) параметри. Змістовно-смисловий рівень музичного тексту мислимо як складний концептуальний простір, у якому поява нового елементу не входить у суперечність із існуючими, а є органічним його продовженням, що, ускладнюючись, набуває концептуального значення. Цей процес є не простою сумою попередніх елементів, а результатом побудови більш складних одиниць музичної структури. Відповідно, матеріальний рівень музичного тексту – це складна структура, окремі одиниці якого передають семантико-синтаксичні значення, а сама структура як цілісність відображає основи текстового простору, що можуть бути представлені у вигляді функціональної взаємодії семіотичних підсистем.

Музичний текст є відкритою структурою, що здатна розширювати смисловий простір і отримувати нові інтерпретації. З різних структурних елементів музичного тексту може утворюватися новий музичний твір, що також слугує джерелом для створення інших текстів, різних версій та виконавських інтерпретацій, завдяки яким відбувається поява нових смислових рівнів. Отже, музичний текст – це семіотична система, що здатна передавати художню інформацію звукочасової властивості, де семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер.

2.2 Концептуальні позиції знакових теорій у семіотичній ретроспекції

2.2.1 Семіотичні теорії знака: історико-типологічний аспект аналізу

Семіотична теорія знака представлена в «Курсі загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра, в якій наголошувалося, що завданням семіології є вивчення «життя знаків у межах життя суспільства» та розуміння того, «що таке знаки і якими законами вони керуються» [367, с. 54].

Найбільш важливу роль у цьому відіграло уявлення вченого про мову та розуміння лінгвістики як моделі (patron generale) для всієї семіології загалом. Матеріалом для аналізу дослідником було обрано вербальну мову як одну «з небагатьох семіологічних систем» [367, с. 101]. Процес семіозису вчений визнавав тільки в контексті мови, тому «до» або «поза мовою» вважав «аморфним та непізнаним» [367, с. 110].

У записках до лекційних курсів Ф. де Соссюр писав: «…будь-яка літературна мова після того, як вона оформилася, залишається порівняно нерухомою… через що ми можемо відчути… що справжня мова… вільно існуюча у соціальній масі, є об'єктом, що змінюється в залежності від часу» [367, с. 117]. Мова мислилася Ф. де Соссюром як універсальний код, тому процес означення став процесом декодування смислу. Зміни мовного знака відбуваються, на його думку, саме у мовленнєвій діяльності. Додаткові конотації, які слово отримує під час вживання у мовленні, дослідник порівнював із грою у шахи, де зміна одного елемента мовної системи подібна до ходу під час гри у шахи та може призвести до зміни значущості усіх фігур і «докорінно змінити напрям усієї партії» [367, с. 90]. Але для того, щоби зрозуміти конкретний стан мовної системи, не обов'язково слідкувати за всім процесом змін, так само як «...глядач, який слідкував за всією партією у шахи з самого початку, не має жодної привілеї перед тим, хто прийшов подивитися на партію у критичний її момент» [367, с. 90]. Отже, наполягаючи на тому, що «поза категорією часу мовна реальність не є повною і жодні висновки відносно неї неможливі», Ф. де Соссюр наголошує, що «єдиним об'єктом лінгвістики є… життя мови, що вже склалося» [367, с. 74].

У семіології Ф. де Соссюра принципово важливим моментом є виокремлення системи мови із притаманними їй закономірностями, тому навіть тоді, коли вчений і називає соціальний контекст (екстралінгвістичний фактор) умовою для існування мови, сама мовленнєва діяльність, у якій ці фактори реалізуються, не мислиться ним як система.

У своїй концепції він обмежується дослідженням мови як системи закономірностей: «Зміни ніколи не відбуваються у всій системі в цілому, а тільки в тому чи іншому її елементі, вони можуть вивчатися тільки поза нею» [367, с. 88]. При цьому вчений зауважив, що «…діахронічні факти не прагнуть змінити систему… де відсутній намір перейти від однієї системи відносин до іншої; а зміни стосуються… окремих елементів цілого» [367, с. 86]. У синхронії саме система «визначає мовлення, нав'язуючи мовцю комбінаторні правила, яких він зобов'язаний дотримуватися» [367, с. 58]. Ситуативні зміни знака таким чином виключаються з її загальної структури та стають актуальним тільки для діахронії мови. Вже після того, як подія стає системною (повторюється), вона здатна викликати у мові певні зміни, створюючи новий варіант означення, що набуває сталих характеристик. Це досить важливий тезис, оскільки схожі процеси відбуваються і в музичній мові.

Аналіз знаків дослідник проводив на лінгвістичному матеріалі й дійшов висновку, що в конкретній комунікативній ситуації знак актуалізує свої потенційні можливості тільки одним способом, відповідно до конкретної ситуації, що характеризує прагматичний вимір знака. Залежно від того, яким чином знак кожного разу пов'язаний з іншими мовними одиницями в контексті знакової системи (синтагми), характеризує синтагматичний вимір. На думку вченого, в різних вимірах має прояв різний потенціал змістовних можливостей знака та його значущість (valeur) у самій семіотичній системі, що може змінюватися від контексту, в якому цей знак функціонує. Потрапляючи у систему, знаки набувають додаткових якостей, які визначаються їх місцем у цій системі та залежать від того, яку роль у ній відіграють. Поза системою неможливо з'ясувати зв'язок знака з іншими знаками або визначити рівень його інтерпретації в динаміці змін семіотичної системи. З погляду дослідника, будь-який знак, включений у систему, несе як зовнішній (відносно системи), так і внутрішньосистемний смисл.

У контексті системи знаки можуть змінюватися за прагматичною та синтагматичною осями. При цьому процес означення у синхронічній системі мови є лінійним, конкретним.

Отже, мова, за Ф. де Соссюром, – це об'єктивно існуюча фіксована інваріантна структура, а процес комунікації як оперування структурами мови є *процесом мовлення*. В такому контексті будь-яка знакова комунікація передбачає два аспекти: *денотативний,* тобто буквальне, універсальне, загальноприйняте, об'єктивне значення, що розуміється усіма потенційними учасниками комунікації незалежно від їх культурних установ та є базовим рівнем у структурі знака; *конотативний,* тобто специфічний, що виникає у межах конкретної культури та включає усю сукупність асоціацій суб'єкта комунікації, є поліваріантним по відношенню до першого.

Ф. де Соссюр фактично визнає синтактику і семантику, але в його теорії немає місця прагматиці, оскільки знак «зникає від волі як індивідуальної, так і соціальної». Виключення прагматики як третього виміру семіозису в теорії Ф. де Соссюра робить її більш формальною та завершеною у порівнянні з теорією Ч. Пірса, проте усуває семіотичне пояснення суттєвих факторів вербальної мови. Зокрема, щезає постановка питання, чи передує смисл знаковому вираженню, чи він реалізується у знаковій формі.

Важливим у теорії Ф. де Соссюра є виокремлення елементів значення. Знак, у його розумінні, потенційно містить у собі значення, а значимість є еквівалентом цінності слова для системи мови в цілому, а не тільки для кожної знакової одиниці окремо. Тобто слово, що входить у систему, має «не тільки значення, але й… значимість» [367, с. 116]. Дослідник пояснює, що значимість залежить «від правил гри, що існують ще до початку партії і зберігають свою силу після кожного ходу» [367, с. 90]. Крім того, значимість, з точки зору вченого, «пов'язана з реальними речами та з їх звичайними відносинами», може варіюватися у часі і «в кожний даний момент… залежить від системи співіснуючих з нею інших значимостей» [367, с. 82].

Якщо в концепції Ч. Пірса закономірною є кореляція між поняттями «значення» та «динамічна інтерпретанта», то, відповідно до теорії Ф. де Соссюра, «значення» є еквівалентом означуваного знака, що реалізується у процесі мовлення. У такому контексті сам процес означення предмета є по суті процесом руху інформації від безпосередньої через динамічну до кінцевої інтерпретанти (у термінології Ч. Пірса) або від смислу через значення до значимості (у термінології Ф. де Соссюра).

Ф. де Соссюр обмежується розглядом знаків системи мови, виключаючи динамічні об'єкти, де означуване можна представити як безпосередній об'єкт, вибраний з усього універсуму знаків, а означник мислиться як єдність основи та інтерпретанти. Вчений не акцентує свою увагу на інтерпретаційній діяльності суб'єкта, а інтерпретант розуміє як кінцевий результат (фінальна інтерпретанта в термінології Ч. Пірса), що закріплений нормами мовного ужитку. Прагнучи виявити системні закономірності мови, Ф. де Соссюр виключав з цієї схеми власне суб'єкта (інтерпретатора), який може вносити певні зміни у процесі мовлення, розглядаючи такі відносини в контексті «знак – світ».

Відповідно до концепції Ф. де Соссюра, означуване постає тільки через означник як чуттєво фіксований сегмент знака – «акустичний образ», при цьому наголошується не на звучанні, а на уявленні про нього. Специфічну «матеріальність звуку» вчений мислив як таку, що складається з реального артикулювання та ідеального образу в людській свідомості. Відношення означника до означуваного, що є процесом означування (сигніфікації), дослідник називав *семіозисом*.

На відміну від теорії Ф. де Соссюра, семіотика Ч. Пірса як наука про знакові процеси спиралася на філософію, логіку і теорію пізнання та була орієнтована на прикладне застосування знаків, прагнучи до гносеологічної всезагальності та метафізичної універсальності. Якщо порівнювати позиції обох дослідників відповідно до такого критерію, як мотивованість означуваного означником, то побачимо, що вони ілюструють різні концепції.

Попри те, що в основу обох концепцій покладено розуміння знака як одиниці семіотики, вони все ж таки мають різні напрями. Зазначимо, що класифікація знаків Ч. Пірсом була здійснена в 1867 р. у праці «Про новий список категорій», а рік по тому у статті «Питання відносно деяких здібностей, які приписуються людині», що передбачалася як начерк до праці «Пошук методу», вчений доходить висновку, що єдина думка, яку можна пізнати, може бути мислима тільки в знаках: «…думка, яку неможливо пізнати, не існує. Усі думки… повинні існувати в знаках» [268, с. 213–263]. У наступній статті «Дух картезіанства» Ч. Пірс уточнює: «Коли ми думаємо, нам у свідомості дані деякі переживання, образи, поняття або які-небудь інші репрезентації, які функціонують як знаки». Учений виокремлює три виміри знака: «по-перше, він є знак *для* певної думки, яка його інтерпретує; по-друге, він є знак, який стоїть *замість* певного об'єкта, еквівалентом якого він є в цій думці; по-третє, він є знак, *у* певному відношенні або якості, що приводить його у зв'язок з об'єктом» [268, с. 67].

Дослідник у ході роздумів задається питанням: «Що являють собою ті три кореляти, до яких відсилає думка-знак. До якої думки звертається та думка-знак, яка є нами самими, коли ми мислимо?» Прагнучи віднайти відповіді, вчений розмірковує над тим, яким чином відбувається процес мислення, й доходить висновку: «…будь-яка попередня думка підказує щось тій думці, яка йде за нею, тобто є знаком чогось для цієї останньої» [268, с. 67]. З точки зору Ч. Пірса, «…оскільки думка обумовлена попередньою думкою про той самий об'єкт, вона відноситься до речі тільки за посередництвом позначення цієї попередньої думки» [268, с. 68]. Тобто «думка-знак» являє собою «...свій об'єкт у тому відношенні, в якому цей об'єкт мислиться, тобто це відношення безпосередньо усвідомлюється у процесі мислення або, іншими словами, воно саме і є думка… або ж те, чим мислиться ця думка у наступній думці, для якої вона є знак» [268, с. 69].

Подальший аналіз якості знаків дозволив Ч. Пірсу зробити висновок про їх матеріальність. Вчений наводить приклад зв'язку знаків з об'єктами,

що мають реальний зв'язок «з тими самими речами, які вони позначають» [268, с. 69]. Саме такий реальний зв'язок дослідник називає вказівним (demonstrative) застосуванням знака. Проте, як зазначає Ч. Пірс, репрезентативна функція знака полягає не в його матеріальній якості і навіть не у відношенні до себе самого або до реального об'єкта, який позначає, а у його «відношенні до думки». Отже, сам процес мислення дослідник уявляє як поєднання трьох елементів: «…по-перше, репрезентативну функцію, яка робить її репрезентацією; по-друге, суто вказівне застосування, або реальне співвідношення, що ставить одну думку у відношення до іншої; по-третє, матеріальну якість або те, як вона відчувається, що надає думці її *якість*» [268, с. 69].

У подальшому ця думка розвинена Ч. Пірсом у статті «Феноменологія»: «Знак репрезентує ідею, яку він виробляє або змінює. Іншими словами, він є засобом повідомлення свідомості чогось ззовні. Те, що він репрезентує, називається його об'єктом; те, що він повідомляє, – його значенням; а ідея, яку він породжує, – його інтерпретантою. Репрезентуючий об'єкт може бути нічим іншим, як репрезентацією, по відношенню до якої перша репрезентація виступає інтерпретантою» [268, с. 151].

Типологія знаків Ч. Пірса співвідноситься з трьома способами сприйняття часу суб'єктом. У посмертно виданій роботі Ч. Пірса «Екзистенційні графи», що має підзаголовок «Мій шедевр», описано співвіднесеність між знаками та їх часовими вимірами: «Буття іконічного знака належить минулому досвіду. Він існує тільки як образ у пам'яті. Індекс існує у досвіді сьогодення. Буття символу існує у тому реальному факті, що щось буде сприйнято, якщо будуть наявні деякі умови, а саме: якщо символ вплине на думку та поведінку його інтерпретатора… Цінність символу в тому, що він служить для надання раціональності думки та поведінки і дозволяє нам передбачати майбутнє» [314, с. 116]. Тобто Ч. Пірс розглядає знак у процесі його функціонування, що і визначає його структуру, включає передумови, об'єкт та мислення індивіда, який сприймає знак як

«репрезентамент… що заміщує (stands for) собою щось для когось у певному відношенні або якості. Він адресований комусь, тобто створює у розумі цієї людини еквівалентний знак, або… більш розвинений знак» [269, с. 48]. Знак, який він створює, дослідник називає інтерпретантою першого знака, а сам знак, на його думку, заміщує собою свій об'єкт, але не у всіх відношеннях, а відсилаючи до певної ідеї, яку він називає основою (ground) репрезентамента.

З точки зору Ч. Пірса, знак, адресований суб'єкту, та знак, що відтворюється у процесі мислення, не тотожні один одному, що свідчить про варіативність процесу означення. Отже, інтерпретанта – це не тільки індивідуальний знак, що виникає у процесі комунікації, а узагальнююча одиниця, яка включає усю сукупність афективних, узуальних та індивідуальних значень самого знака. При цьому однією зі складових знака є об'єкт (фізична та мисленнєва реальність), що розуміється як корелят знака. Тобто знак може мати велику кількість об'єктів, представлених і одиничним предметом, існування якого в минулому підтверджується, або відносинами, або фактом чогось, що може бути розкладеним на частини, зміст якого можливий тільки у сукупності його складових. Відповідно до концепції Ч. Пірса, існує два класи об'єктів: безпосередній об'єкт – той, який репрезентує сам знак, та опосередкований (динамічний) об'єкт, який знаходиться поза межами знаків, але «визначає знак як свою репрезентацію» [457, с. 304]. Безпосередній об'єкт не включається у розмаїття смислів, що потенційно вміщені в динамічному об'єкті, а лише у ті якості, дії та закономірності, які відображає сам знак.

Коментуючи Ч. Пірса, відомий семіотик У. Еко наголошував, що динамічний об'єкт мотивує знак, але «знак за посередництвом основи (ground) встановлює безпосередній об'єкт, який є чимось «внутрішнім» («internal»), є певною «ідеєю», певною «ментальною репрезентацією» [457, с. 304]. Опис безпосереднього об'єкта знака можливий тільки через його інтерпретанту, а вичерпне уявлення про динамічний об'єкт можливо через певну кількість інтерпретант кількох безпосередніх об'єктів. Власне, перехід

від динамічного об'єкта до безпосереднього і є процесом означення, що пов'язаний із безкінечністю можливостей.

Тобто означення окремих якостей об'єкта реального світу є варіативним. Відповідно до тих дій, які продукує знак, Ч. Пірс розрізняє *динамічну*, *безпосередню* та *фінальну інтерпретанти*, що органічно виходять з його уявлення про три модуси сущого «як дійсного факту» [269, с. 7]. Відповідно до цього:

– безпосередня інтерпретанта мислиться як можливість здійснення дії, тобто існує як потенційна можливість ще до самого процесу комунікації: «…будь-який знак повинен мати власну, йому притаманну інтерпретативну здатність, перш ніж він отримає будь-якого інтерпретатора» [269, с. 320]; ця потенційність детермінована самим об'єктом за посередництвом знака;
– динамічна інтерпретанта розуміється як дія, що вже здійснилася у процесі комунікації і «шляхом досвіду пізнається в акті інтерпретації» [269, с. 320];
– фінальна інтерпретанта мислиться як закономірність, що виникає внаслідок повторюваності вживання знака, це той смисл, який у результаті семіозису стає загальновизнаною нормою, тобто «результат, до якого будь-який інтерпретатор повинен прийти, якщо знак розглянутий повною мірою» [269, с. 320].

Термін «інтерпретанта» Ч. Пірс використовує замість поняття «значення» та «смисл». Розглянемо кореляцію цих термінів, адже види «інтерпретант» по-різному співвідносяться з цими термінами. Так, з точки зору Ч. Пірса, поняття «значення» та «динамічна інтерпретанта» збігаються, оскільки вони є «результатом впливу знака на індивідуальну свідомість» [269, с. 318]. Динамічна інтерпретанта, за Ч. Пірсом, «складається з прямого впливу… знака на інтерпретатора» [269, с. 318]. Крім того, дослідник проводить паралелі між поняттями «безпосередня інтерпретанта» і «смисл» та «кінцева інтерпретанта» і «значимість» як результат впливу знака на свідомість.

Відповідно до концепції Ч. Пірса, *смисл* (безпосередня інтерпретанта) та *значимість* (фінальна інтерпретанта) мають прояв у *значенні* (динамічна інтерпретанта). Поза комунікацією *смисл* (безпосередня інтерпретанта) є лише потенційним, а не актуальним та вміщує всі можливі варіанти тлумачення знака інтерпретатором. Загалом, термін «значення» був уведений Ч. Пірсом для позначення реакції інтерпретатора на сам знак. Крім того, було закцентовано увагу на характері впливу знака на інтерпретатора (прагматичний аспект). Тобто «значення» знака, за Ч. Пірсом, визначається тими результатами, які воно викликає, і було зведено до «інтерпретанти», що, на думку вченого, завжди до кінця «невизначене». У подальших розробках семіотичної теорії термін «значення» набуде свого осмислення та займе місце четвертої складової в контексті знакової ситуації завдяки осмисленню знака інтерпретатором.

У концепції Ч. Пірса закономірною є кореляція між поняттями «значення» та «динамічна інтерпретанта», а процес означення вибудовується у напрямі від безпосередньої через динамічну до кінцевої інтерпретанти. У цю схему вчений вводить суб'єкта, який за допомогою знаків може пізнавати світ, вписуючи його в контекст схеми «людина – знак – світ», що дозволяє реконструювати процес означення, де наявні два типи знакової діяльності: комунікатора, який за допомогою знака конструює об'єкт, що у вигляді «динамічної інтерпретанти» транслює закладений у нього смисл, та комуніканта, який ці смисли декодує, сприймає динамічну інтерпретанту та реконструює основу (безпосередній та динамічний об'єкт). Якщо між комунікантами можливий діалог, то на основі «динамічної інтерпретанти» після уточнення смислу формується фінальна інтерпретанта. Наприклад, динамічний об'єкт – музична культура певного періоду, а перед комунікаторами стоїть завдання зрозуміти напрям, у якому відбувався її розвиток, що є аспектом значення та основою для конструювання узуального знака. Механізм може бути описаний у вигляді безпосередньої

інтерпретанти, що включає усі характеристики змін, властиві певному періоду музичної культури.

Динамічна інтерпретанта актуалізує з усього розмаїття потенційної інтерпретації лише ті смисли, на які комунікатору необхідно звернути увагу (окремі події, характеристики, аспекти тощо). Реконструюючи повідомлення, комунікант акцентує увагу саме на визначених характеристиках, або навпаки – виокремлює інші характеристики (динамічна інтерпретанта), звертаючи увагу на інші основи знака (зміни, які відбулися, або результат цих змін). На цьому, власне, і будується, за Ч. Пірсом, варіативність процесу означення, що не виключає внутрішньої мотивованості знака та взаємозалежності усіх його компонентів: основи – об'єкта – інтерпретатора, зв'язок між якими багатовалентний, але мотивований прагматикою (операціональними діями із знаком). Тобто процес означення (семіозис), з точки зору Ч. Пірса, є мотивованою позамовною реальністю з варіативністю операціональних якостей об'єкта. Це наділення знака певним варіативним смислом, який у процесі комунікації може привести до появи смислового інваріанта (фінальної інтерпретанти).

У працях Ч. Пірса не знайдемо розгорнутої семіотичної теорії мистецтва, протее, досліджуючи знакові відносини в мистецтві, вчений аналізує природу об'єктів і явищ, які вони позначають, виокремлюючи особливості інтерпретанти в мистецтві загалом. На думку Ч. Пірса, у мистецтві функціонують різні знаки, проте найбільш характерним є саме іконічний знак. У більшості своїх прикладів учений наводить у якості таких знаків твори мистецтва – картини та скульптури [528, с. 276–280], шедеври архітектури [528, с. 281] та музики [528, с. 291]. Це свідчить про те, що саме icon є універсальним знаком у мистецтві, який репрезентує об'єкт завдяки якостям, якими він володіє, та має схожість з якістю об'єкта: «…знак може слугувати знаком просто тому, що йому довелося бути схожим на свій об'єкт» [527, с. 119].

Іконічний знак, на думку Ч. Пірса, існує «тільки у свідомості», хоча термін розповсюджується «на зовнішні об’єкти, які викликають у свідомості сам образ» [527, с. 44]. Тобто термін «зображення» використовується Ч. Пірсом як у відношенні до речей, так і образів свідомості. Показово, що почуття, які виникають у процесі сприйняття музичного твору, дослідник також характеризує як icon [528, с. 391]. При цьому вчений розмежовує поняття, застосовуючи до образів свідомості термін «мисленнєве зображення (mental icon), а до явищ матеріальних – «матеріальний образ» [527, с. 276]. Термін «зображення» Ч. Пірс мислить як знак, що має схожість із позначуваним об’єктом, але ця «схожість» тільки за «формою» об’єкта. Враховуючи те, що термін «зображення» Ч. Пірс застосовує як до мисленнєвої, так і матеріальної форми, то можна припустити, що під «формою» дослідник розуміє як зовнішню, так і внутрішню форму як систему певних відношень між елементами.

Загалом, мистецтво Ч. Пірс розглядає як розгорнуту логічну систему, умовиводи. Наприклад, кожну деталь імпресіоністичного зображення морського пейзажу він розглядає з позицій певного посилання в контексті умовиводу, а всі елементи картини пов’язує в одне ціле [527, с. 119]. Вчений розрізняє різні види «зображень», де, крім «чистих», виокремлює «образи» (image) та метафори. При цьому образами Ч. Пірс називає зображення, що мають схожу з об’єктом зовнішню, просторову форму та можуть мати «спільні якості» [527, с. 288], тоді як «метафорою» називає такі «зображення», які «репрезентують паралелізм у чомусь» [527, с. 277]. Отже, метафора – це вираз схожості, але такий, коли замість знака подоби використовується знак предикації. Ч. Пірс стверджує, що чистий «іконічний знак» «не несе жодної позитивної або фактичної інформації, оскільки не дає жодної впевненості у тому, що така річ існує в природі» [527, с. 447], проте дає можливість зрозуміти якості цього предмета так, ніби він існує. Тобто навіть якщо об’єкт не існує, форма його зображення «повинна бути логічно можливою» [527, с. 531].

Власне, саме ця «логічна можливість» у розумінні Ч. Пірса означає бути «зображенням», а отже, мистецтво апелює до образності та метафори, в основі яких і лежить «чиста зображальність», що «логічна за своєю природою». На думку вченого, іконічний знак не може бути зведений до свого матеріального втілення, тому сам термін «icon» вживає для позначення «ідеальної сутності».

Отже, «зображення» взаємопов'язані з іншими видами знаків («якісні», «одиничні» та «загальні»), що у сукупності складають першу трихотомію. При цьому саме звуки та колір Ч. Пірс характеризує як «якісні» знаки [527, с. 244]. «Одиничними» вчений називає такі знаки, що «дійсно існують», можуть бути прикладом зображень та є «дійсно існуючою річчю або подією». «Загальним знаком» Ч. Пірс називає умовний знак, «загальний тип», відносно якого було досягнуто домовленість, «що він буде володіти значенням» [527, с. 246]. При цьому вчений наголошує, що для «загального знака потрібні одиничні знаки» [527, с. 246], а вираження загального знака у вигляді одиничного є «реплікою».

Таким чином, «ікон» («зображення») разом з «індексом» та «символом» входить у другу трихотомію знаків, де знак розглядається у його відношенні до об'єкта. «Індекси» мають динамічний зв'язок із самим об'єктом та вказують на його існування. Вчений розрізняє «індекси оригінальні», що мають фізичний зв'язок з об'єктом, та «неоригінальні» («degenerate»), що спрямовують увагу на об'єкт, вказуючи на його існування «тут» і «тепер». На думку дослідника, «індексні» знаки необхідні для процесу взаєморозуміння, а в мистецтві застосовуються з метою інтерпретації зображень або їх «впізнання». До таких знаків учений відносить різні написи, позначення тощо. «Зображення», на думку Ч. Пірса, включають в себе умовні відносини, тобто мають опосередкований зв'язок із позначуваним об'єктом. Проте будь-який «матеріальний образ», на думку вченого, «умовний у своєму способі репрезентації» [527, с. 276].

З точки зору Ч. Пірса, символ – це також знак, що реалізує свою функцію незалежно від аналогії з об'єктом, який позначає, але за домовленістю, що «він буде розумітися таким чином… або завдяки інтелектуальному акту, що приймають його як уявлення про свій об'єкт» [527, с. 308]. Тобто символи «позначають свої об'єкти тільки в силу звички, що асоціює з ними їх значення» [527, с. 544]. Знаки, в яких органічно поєднані якості «ікону», «індексу» та «символу», вчений називає «досконалими знаками». Якщо це теоретичне положення Ч. Пірса екстраполювати у галузь мистецтва, то можна припустити, що твори мистецтва, які потенційно можуть поєднувати у собі якості усіх трьох типів знаків, можна вважати «досконалими знаками».

За допомогою споглядання іконічного знака, з точки зору Ч. Пірса, можуть бути відкриті «інші істини» об'єкта, відмінні від тих, що «достатні для його побудови» [527, с. 279]. Тобто саме іконічний знак виступає у Ч. Пірса як модель. Незважаючи на те, що вчений базував свої висновки на основі знаків, які функціонують у логіці та математиці, можемо припустити їх застосування і до знаків у мистецтві, оскільки вони також мають логічну природу, специфіку яких він вбачав у їх експресивності та виразності.

Відповідно до класифікації Ч. Пірса, третя трихотомія знаків, серед яких терміни, речення та умовиводи, розглядає їх відношення до інтерпретанти та способу інтерпретації знака [527, с. 95]. Під «терміном» Ч. Пірс розуміє «назву класу або власне ім'я» [527, с. 337]; «речення» відносить до чогось, що має реальне буття, тому може бути «істинним» або ні [527, с. 310]. Усі ці види знаків (терміни, речення та умовиводи), на думку вченого, набувають виразності. Цю думку Ч. Пірс пояснює на прикладі зображень, які відтворюють якість об'єкта і тому викликають схожі емоції, як і при сприйнятті самого об'єкта [527, с. 308]. Тобто якщо об'єкт, який позначається, співпадає з формою самого зображення, то вона також повинна бути естетично виразною.

Виразність зображення пов’язана з естетичними якостями об’єкта, який відтворюється. Естетичну цінність музичного твору Ч. Пірс характеризує як «упорядковану послідовність звуків». Загалом, «естетична якість» мислиться ним як «якість емоції», що є «якістю цільного відчуття», яке виникає під час сприйняття твору мистецтва і тому набуває суб’єктивного характеру.

На думку коментаторів Ч. Пірса, вчений розрізняє естетичну якість як об’єктивну та якість естетичного почуття як суб’єктивний корелят цієї «естетичної якості» [498]. Тобто «іконічний знак» він мислить як своєрідну модель, вивчення якої розкриває якості її зразка. При цьому «інтерпретанта» вченим трактується досить широко – як «значущий ефект знака», що має свій прояв у думці, дії або почутті: «Перша власна дія знака є почуття, що ним викликано» [527, с. 457]. Саме такий «значущий ефект» знака Ч. Пірс і називає «емоційною інтерпретантою», що досить часто є єдиним проявом знака, особливо тоді, коли те, що знак «повідомляє», і є цим «почуттям». Це досить важливий тезис, оскільки розкриває сутність художніх знаків, зокрема й музичних. На думку Ч. Пірса, виконання музики під час концерту і є тим «емоційним знаком», що складається «з серії почуттів», які прагнуть виразити певну «ідею» композитора [527, с. 457].

Отже, Ч. Пірс наголошує на відмінності художніх знаків, що мають естетичну цінність та здатність викликати певні почуття, характеризуються виразністю та наявністю «емоційної інтерпретанти». Серед великої кількості знаків саме «зображення», або «іконічні знаки», здатне «репрезентувати почуття» [527, с. 544]. Тобто «іконічні знаки» здатні «заміщувати» предмет (річ), що викликає ту чи іншу емоцію, внаслідок чого виникає схожа емоція [527, с. 308]. Така «емоційна інтерпретанта» є результатом «дії знака», яку Ч. Пірс називає «безпосередньою інтерпретантою» [527, с. 536], що виникає у процесі комунікації та є характеристикою іконічних знаків. «Іконічні знаки» (або «зображення») характеризуються виразністю та здатністю у процесі інтерпретації викликати «емоцію». «Зображенням» Ч. Пірс називає і «почуття, що збуджені музичним твором» [527, с. 391], завдяки якому

репродукується ідея самого твору. Це дає привід припустити, що «почуття» також мають «зображальну» природу.

На думку Ч. Пірса, «художні» знаки на основі «емоційної інтерпретанти» здатні викликати інші «якості» знака, що відповідають «логічній» та «енергетичній» інтерпретантам [527, с. 332]. «Логічна інтерпретанта» (за Ч. Пірсом) виникає тоді, коли «ідеї», які передає твір мистецтва, виражаються у формі «думки», інтелектуального змісту. Тобто будь-яка думка «існує в знаках», тому їх інтерпретація є «перекладом на іншу систему знаків» [527, с. 253].

У знаковій моделі Ч. Пірса, що має тріадичну природу, наявні знак, об'єкт та інтерпретанта: «Те, що він [знак] позначає, називається його об'єктом, те, що він повідомляє, його значенням, а ідея, яку він визначає, його інтерпретантою» [527, с. 399]. При цьому «інтерпретанту» вчений трактує досить широко – як «значущий ефект» впливу знака у формі думки, або почуття, або дії, яка ним мислиться. Саме в такому розумінні «інтерпретанта» мислиться дослідником як «значення знака». Саму дію, що твориться знаком та має «загальний характер», вчений трактує як «навичку» (інтелектуальну або емоційну), а отже, як сутність «інтепретанти» та, водночас, «значення» знака.

Таким чином, в семіотичній теорії Ч. Пірса було порушено проблематику знака та його значення, виокремлено мистецтво як особливий вид комунікації, що відбувається за допомогою знаків, визначено важливу роль зображальних знаків у мистецтві та їх зв'язок з естетичною цінністю. При цьому «знак» ним мислився як «ментальна репрезентація», вичерпне уявлення про який можливо отримати завдяки «інтерпретанті», розрізняючи «динамічну» (значення знака), «безпосередню» (смисл знака) та «фінальну» (значимість знака). У вченні Ч. Пірса семіотика вперше розглянула проблеми зображальності та виразовості, що у подальшому знайшли своє осмислення на рівні «значення» у мистецтві. Вченим було виокремлено такі поняття, як «емоційна інтерпретанта», «естетична емоція», та визначено її характер на

базі загальноестетичних і філософських поглядів, що у подальшому сприяло розвитку семіотичної теорії мистецтва [526; 543]. Зазначено, що для мистецтва найбільш характерними є іконічні знаки, які здатні «репрезентувати почуття» [527, с. 544], здатні «заміщувати» предмет (річ), що викликає ту чи іншу емоцію, внаслідок чого виникає схожа емоція» [527, с. 308].

Така «емоційна інтерпретанта» є результатом «дії знака», яку Ч. Пірс називав «безпосередньою інтерпретантою» [527, с. 536] та вважав характеристикою саме іконічних знаків. На його думку, вони характеризуються «виразністю» та здатністю у процесі інтерпретації викликати «емоцію». Тобто емоції, почуття (у термінології Ч. Пірса «зображення») здатні репродукувати ідею самого твору мистецтва, які також мають «зображальну природу».

Попри певну невизначеність у базових поняттях, теорія Ч. Пірса функціонує досить логічно та послідовно, а його трикомпонентність знака – репрезентамен, об’єкт та інтерпретанта – є, найімовірніше, не елементами самого знака, а аспектами його функціонування, тобто власне методом, завдяки якому будь-яке поле пошуку піддається структуруванню. У дослідженні знака Ч. Пірс не обмежив себе соціальним фактором, тому його метод набув універсальності, що дозволяє застосувати майже у всіх сферах діяльності, і музичному мистецтві зокрема. Саме завдяки цьому методу можна віднайти знакові процеси та взаємодії між знаками, виокремити механізми їх функціонування в ієрархії конкретної системи.

Вчення Ч. Пірса можна назвати своєрідною семіотичною філософією, що включає в себе семіотичну онтологію. Поняття знака для Ч. Пірса являє собою картину буття, а функція універсуму полягає в об’єднанні розмаїття цього універсуму, який необхідно зрозуміти та пояснити як мову, де зосереджено знання про неї. В його концепції йдеться про остаточне знання (фінальна інтерпретанта) як доскональне, найбільш повне знання про дійсність. При цьому «кінцевою інтерпретантою», на думку вченого, є не новий семіотичний феномен, який дозволяв би породжувати нові

інтерпретанти, а «цілеспрямовано (deliberately) формуючий, хабіт (self-analyzing habit)», що сам себе аналізує [268]. Тобто він є останнім, кінцевим знанням, що не може породжувати нову інтерпретанту, тому не є знаком у повному смислі.

Порівнюючи наукову архітектоніку семіотичних теорій Ф. де Соссюра та Ч. Пірса, маємо зазначити: у вченні швейцарського вченого несеміотичне для науки (Логосу) існувати не може, на відміну від Ч. Пірса, для якого саме Буття є живим Логосом. Разом із тим, ці вчення мають одну домінанту та прагнуть до всебічного знання про Логос. Ч. Пірс свою увагу зосереджує не на знаковій системі як такій, а на процесі означення – *семіозисі*.

Ч. Пірс не розробляв семіотику мистецтва, проте його ґрунтовні теоретичні положення можуть бути екстрапольовані в галузь музикознавства. Зокрема, важливим у контексті даного дослідження є розуміння вченим знака, який тільки репрезентує об’єкт, тобто повідомляє про нього, проте не складає про нього враження. Об’єкт знака є тим, з чим знак уже мав попереднє знайомство задля передачі подальшої інформації про нього [269, с. 52]. Для розуміння значення знака необхідні його об’єкт, його носій (або репрезентамен) та інтерпретанта. У випадку з естетичним знаком роль інтерпретанти виконує інтерпретація художнього тексту, тоді як сам мистецький твір стає носієм знака. Інтерпретанта, з точки зору Ч. Пірса, є умовивід, який виникає у розумі інтерпретатора під час сприйняття знака, що може суттєво відрізнятися від самого знака. Тобто інтерпретанта створюється знаком у розумі та має здатність нести у собі визначеність своїм об’єктом [268, с. 221]. У такому розумінні виникає проблема референціальності естетичного знака, тобто співвіднесеності з дійсністю. Це важлива теза для нашого дослідження, оскільки в такому контексті інтерпретанта мислиться як співвіднесеність музичного тексту з його можливими конвенціями (прочитаннями). При цьому «сприйняття – прочитання» музичного тексту може взагалі не збігатися з авторським розумінням.

Ще однією концептуально важливою складовою концепції Ч. Пірса є характеристика символу як знака. Вчений наголошував на тому, що процеси мислення відбуваються за допомогою знаків, проте вони мають змішану природу, тому потенційно включають у себе символьну природу, яку дослідник називав «концептом». Будь-який твір, що спрямований на прагматичний вимір, не може залишатися семіотично індиферентним. Музичний текст, що містить знакові складові, також має власну внутрішню семіотику.

Іншою важливою тезою теорії Ч. Пірса є розуміння знака, який має два об'єкти (об'єкт, яким він презентується, та об'єкт сам у собі) і три інтерпретанти, де «перша – задумана для розуміння, друга – якою вона вийшла насправді, і третя – якою вона є сама по собі» [405, с. 171]. Це є досить важливе спостереження, оскільки воно пояснює суть знаків. Відповідно до цього, будь-який знак не зводиться тільки до певного матеріального втілення. Це справедливо і для музичних знаків, які не мають прямого денотата.

Свій подальший розвиток семіотика набула в теорії Ч. Морріса, де наголошувалося на тому, що знак у мистецтві має значення, проте може не мати денотат. Поняття «знак» дослідник мислить у категоріях «поведінки» та виокремлює його типи. Зокрема: знаки-ідентифікатори, що відповідають на питання «де?»; знаки-десигнатори («що це таке?»); знаки-оцінки («чому?»); прескриптивні знаки («як?»); формуючі знаки (або знаки систематизації), що спрямовують поведінку інтерпретатора по відношенню до інших знаків. З метою розрізнення типів знаків Ч. Морріс пропонує враховувати не тільки спосіб їх позначення, але й спосіб функціонування, виокремлюючи інформативний, ціннісний, стимулюючий та систематизуючий. За допомогою комбінації способів позначення і типів застосування Ч. Морріс дає класифікацію різних типів дискурсу. Важливим у теорії вченого є те, що семіотичні дистинкції є динамічними, змінними, здатними утворювати певний упорядкований простір у розмаїтті дискурсивних форм. При цьому

оцінка в контексті дискурсу стає дефінітивним принципом, спосіб визначення набуває перспективного значення, а метою стає досягнення персональності певного типу, де визначальну роль набувають не тільки оцінка, але й стимул. Тобто суб'єкти, які здатні сприймати «знакові феномени», можуть розрізняти знакові ресурси культури. Проте заперечення ідеальної складової свідомості призвело до суперечності у визначенні вченим основного поняття семіотики – «значення» знака, на чому наголошували коментатори Ч. Морріса [503; 529; 544].

В основі семіотичного аналізу мистецтва Ч. Морріса лежить теорія «типів мовлення», що була виголошена у статті «Наука, мистецтво і технологія», де характеризувався естетичний тип мовлення, котрий слугує для передачі цінності за допомогою зображальних знаків. Класифікація «типів мовлення» Ч. Морріса ґрунтується на таких критеріях, як модус значення та засіб застосування знака. Вчений виокремлює три «модуси значення», завдяки яким можливим є кількісний аналіз «різних типів мовлення», зокрема: характеризуючий, оцінний та вказівний. З метою якісного аналізу Ч. Морріс пропонує ввести ще один критерій – «модус використання», виокремлюючи його типи, а саме: інформативний, оцінний, системний та спонукальний. Відповідно до цієї класифікації, Ч. Морріс відносить мистецтво до оцінювально-ціннісного «типу мовлення», де в «знаковому наборі» панує оцінний модус, який вчений вважає найбільш характерною ознакою мистецтва, і музичного зокрема. На його думку, знаки в мистецтві можуть бути як зображальними, так і незображальними з оцінним та будь-яким іншим модусом значення. Проте саме «оцінний модус» має бути визначальним при аналізі знаків мистецтва [521]. Це досить важлива теза в теорії Ч. Морріса, що має аксіологічний аспект, який відіграє важливу роль у контексті семантичного виміру семіотики.

Поняття «цінність» у теорії Ч. Морріса застосовується у трьох смислах, позначаючи різні аспекти «ціннісної ситуації». Зокрема, якщо панівним стає вибір окремих об'єктів, що сприймаються, вчений виокремлює «діючі

цінності»; якщо «цінності» позначені знаками, то йдеться про «мисленнєві цінності»; якщо «цінності» застосовують безпосередньо по відношенню до об’єктів – тоді про «предметні цінності». Ця думка була ним розвинена у восьмому розділі праці «Різновиди людських цінностей», де досліджувалися фактори, що впливають на поведінку, серед яких «мисленнєві» цінності, світогляд та переконання [524]. Сам термін «цінність» Ч. Морріс мислить як «якість об’єктів» по відношенню до «суб’єкта», тому «ціннісні відношення» включають як об’єкт, так і суб’єкт. Така позиція самим вченим була названа «об’єктивним релятивізмом», відповідно до якої цінності незалежні від суб’єкта.

У праці «Знаки, мова і поведінка» вчений доповнює цю тезу та вводить категорію «використання знака» та його «значення» [521]. Ч. Морріс наголошує, що взятий окремо музичний тон не дозволяє зрозуміти, чи має він значення, тому з різних тонів неможливо скласти «словник» мистецтва. В такий спосіб вчений вдається до критики С. Лангер, яка, визнаючи символічний (знаковий) характер мистецтва, заперечує його «мовну природу». Вчений проводить паралель із вербальною мовою, де з окремих фонем, з яких складаються знаки (слова), також не можна скласти словник, проте це не заперечує знаковий характер мови. На думку дослідника, якщо «знаком» у мистецтві вважати «окремі зображення», як приклад – програмну музику або реалістичний живопис, то вони можуть скласти «словник знаків», які по-різному комбінуються залежно від стилю. Саме в такому розумінні, на думку вченого, мистецтво, і музичне зокрема, можна вважати мовою, що складена із «зображальних знаків».

Виокремлення Ч. Моррісом кількісного та якісного рівнів аналізу знаків та визначення саме «мовленнєвої природи» мистецтва дозволило суттєво розширити методологічний апарат семіотики мистецтва. Твори мистецтва, що аналізуються у праці «Знаки, мова і поведінка», мисляться як «типи мовлення», де використовуються різні знаки, серед яких «зображення» відіграють важливу, проте не домінуючу роль. Самі знаки вченим мисляться

як такі, що мають різні «модуси значення» (або «виміри»), серед яких найбільш характерним є «оцінюючий». На думку Ч. Морріса, знаки у мистецтві використовують з метою викликати певне ставлення до позначених цінностей, де «зображальні знаки» («іконічні») є одним з багатьох компонентів твору мистецтва, хоча сам твір мистецтва в цілому вчений не розглядає як «зображальний знак». Ця думка розвинена Ч. Моррісом у наступній праці – «Значення і значимості», де наголошується, що естетичний тип мовлення в цілому є іконічним [523, с. 73], та вводяться додаткові роз'яснення щодо критерію «модус значення». Така постановка ним семіотичної проблематики з урахуванням класифікації «типів мовлення», відповідно до таких критеріїв, як «виміри» та «використання», була методологічно виправданою в контексті семіотики мистецтва. При цьому «значення» вчений розумів як відмінне від ментальної сутності, а тим більше від денотата.

«Signification» як складова «meaning», з точки зору Ч. Морріса, є аспектом складного процесу поведінки суб'єкта, а не річчю (денотатом). Для характеристики терміна «значення» замість «meaning» вчений застосовує два терміни: «interpretant» та «signification». Тобто «значення», з погляду вченого, – це «інтерпретанта», своєрідна реакція на знак: «вірогідність реагування певним способом при деяких умовах завдяки знаку» [523, с. 73]. Ч. Морріс наголошує, що така реакція індивіда на знак має «типовий» характер, проте містить у собі елемент «суб'єктивності». Отже, «значення» є відношенням, що функціонально пов'язане зі «знаковою ситуацією», тобто з *процесом семіозису*. Завдяки саме такому розумінню терміна «значення» Ч. Морріс спрямував семіотику в семантичний вимір, а теоретичною базою обрав естетику, де «мистецтво» набуло «інструментального» характеру. При цьому твір мистецтва містить знаковий субстрат, що має «естетичну цінність», яка пізнається завдяки «зображальності мистецтва» та передається як безпосередньо, так і опосередковано.

На думку Ч. Морріса, знак має «значення», проте не завжди на щось «вказує», тобто не завжди може мати «денотат». Твір мистецтва також є знаком або «включає в себе знаки» [523, с. 67]. Це досить важлива теза для нашого дослідження, оскільки музичний знак як різновид художнього також має значення, проте не має денотата. Так, у п'ятому параграфі праці «Значення і значимості», що має назву «Мистецтво як втілення або зображення цінностей», Ч. Морріс наголошує, що твір мистецтва може позначати водночас усі три види цінностей (діючі, мисленнєві і предметні), та як приклад наводить живопис, де можуть бути «зображені» цінності. Проте вчений не роз'яснює, які саме цінності можуть втілюватися в його «зовнішній формі», а які за допомогою «внутрішньої». Ще одним важливим аспектом праці Ч. Морріса було встановлення залежності між «модусами значень» (або «вимірами») та різними аспектами середовища. Вчений наголошував, що всі знаки мають значення, а відтак і відношення (reference) до середовища або поведінки, та виокремлював «нормативні» терміни, що можуть мати інші види інтерпретант, зокрема «установки» та «емоції». Саме ця точка зору вченого викликала цілий ряд суперечностей.

У своїх ранніх поглядах Ч. Морріс дотримувався точки зору, відповідно до якої естетичні знаки у мистецтві іконічно позначають «цінності» у процесі їх пізнання. Зокрема, у зображальних видах мистецтва цінності «зображуються», тобто доступні у процесі безпосереднього сприйняття (або пізнання) та притаманні самому знаку, який це передає. В інших видах мистецтва пізнання цінностей опосередковані системою мови, що є нейтральною по відношенню до них. Проте погляди вченого еволюціонували, але деякі висловлені положення спричиняли полеміку. Зокрема, таким був погляд Ч. Морріса на «зображальні знаки», що мають свій вектор розвитку, від розуміння твору мистецтва як цілісного знака до «іконічності» як характерної риси мистецтва загалом.

Ч. Морріс визнає критику на свою адресу з приводу розмежування «іконічності» самого твору мистецтва та «іконічності знаків» у контексті

твору мистецтва. При цьому «іконічність» вчений визначає як семантичну складову знака, для чого пропонує застосувати поняття «зображальність». Такий альтернативний підхід дозволяє не виокремлювати якісні рівні «іконічності», проте не вирішує питання критерію «зображальності», які у наведених ним знакових ситуаціях різні. Зокрема, знак може мати різні значення в контексті різних знакових ситуацій, як, наприклад, репродукція стає знаком тільки по відношенню до оригіналу.

Найбільш цінним у теорії Ч. Морріса є характеристика *семіозису* як процесу усвідомлення за допомогою чогось, де посередник – це провідник знака, усвідомлення є процесом інтерпретації, діюча особа – інтерпретатор, а предмет, що підлягає усвідомленню, – це десигнат. Тобто семіозис – це процес, де суб'єкт усвідомлює якості тих предметів, що відсутні, які за допомогою знаків відіграють роль цих відсутніх предметів у проблематичній ситуації так, ніби останні є присутніми.

Важливим аспектом у контексті семіозису є процес інтерпретації знаків, що, на думку Ч. Морріса, має суб'єктивний аспект. У процесі семіозису відбувається усвідомлення якостей як відсутніх предметів, так і якостей присутніх об'єктів, але які не спостерігаються. Це досить важливий інструментальний аспект теорії, адже в такому семіотичному контексті мова також мислиться як інтерсуб'єктивна «колекція знакових провідників», застосування яких детерміновано трьома вимірами семіозису: синтаксичним, семантичним та прагматичним. Тріадична взаємодія між провідником знаків, десигнатом та інтерпретатором, на думку вченого, дозволяє вивчати три варіанти різних діадичних відносин, зокрема між знаками, між знаками та відповідними об'єктами, між знаками та інтерпретатором. Ці семіотичні виміри вчений називає семантикою, синтактикою і прагматикою.

Найбільш розробленим напрямом є синтаксичний, що корінням своїм сягає часів античності. У подальшому він був продовжений у працях Ч. Пірса, Б. Рассела, Ф. Фреге, А. Уайтхеда та багатьох інших.

Семантика, що досліджує взаємодію між знаками та їх десигнатами як об’єктами, які їх позначають, набула свого розвитку у ХХ ст. Десигнат знака – це предмет, що може позначати знак, предмети або ситуації, які пов’язані зі знаковим провідником відносинами денотації. Прагматика, що вивчає відношення знаків з інтерпретатором, розроблялася в контексті праць Дж. Дьюї, Дж. Г. Міда, Ч. Пірса та багатьох інших.

У подальшому семіотична проблематика набула свого осмислення у працях одного з представників празької структуралістської школи Р. Якобсона, який уперше пояснив суть класифікації знаків Ч. Пірса та виокремив у мовній системі, крім знаків-символів, індексальні знаки та явище діаграматичного іконізму, в якому взаємодія між означуваним та означником іконічно відображає характер їх відносин. На матеріалі мовної системи Р. Якобсоном було проаналізовано три типи знаків: знаки-індекси (за тотожністю), знаки-ікони (за суміжністю) та знаки-символи (за згодою). З точки зору Р. Якобсона, вербальний знак – це матеріальний об’єкт (означуване), що заміщує його ідеальну сутність (означник). Вчений онтологізує означуване та мислить його як об’єкт, що одночасно поєднує «тілесну повноту» з його субстанційністю або «тілом знака». Саму побудову знака він пояснює не його співвіднесенням з певним об’єктом поза знаком, або його референтом, а з його внутрішньою організацією.

Ця теза є досить важливою, адже музичний знак являє собою поєднання означуваного (звук) з означником (носієм змісту). Тобто план вираження та план змісту музичного знака настільки злиті, що провести між ними уявну межу неможливо, за винятком навмисного звуконаслідування. Проте план вираження музичного знака може бути і не представлений конкретно, на чому наголошували адепти семіотичної теорії, але відсутність ознаки також є повноцінною класифікаційною ознакою. Власне, цей критерій і став тим каменем спотикання, що спричинив невщухаючу полеміку з приводу наявності або відсутності фіксованого означуваного музичного знака.

У праці «У пошуках сутності мови» Р. Якобсон акцентує увагу на сутнісних семіотичних характеристиках вербальної мови та апелює до двох точок зору на мову. Зокрема, конвенціональної, що суголосна позиції Ф. де Соссюра, та природної, що співзвучна концепції Ч. Пірса. Р. Якобсон із семіотичними ідеями Ф. де Соссюра вперше познайомився під час засідання діалектологічної комісії Академії наук навесні 1917 р., на якому С. Карцевським[18] було виголошено доповідь з теорії мови. Проте замість соссюрівського «означуване» та «означник» Р. Якобсон запропонував характеризувати знаки з позиції співвіднесеності між «signans» і «signatum», що було суголосно концепції Ч. Пірса, який характеризував «signans» як те, що сприймається, відчувається, а «signatum» – як те, що інтерпретується або усвідомлюється («translatable»). Р. Якобсон наголошував, що знаки класифікуються відповідно до знаконосія як репрезентанти конкретного смислу, що дозволяє розрізняти типи мовних знаків, мета яких – передавати значення. Знаком, на думку вченого, може бути як фонетична, так і графічна складова слова або навіть його значення. Якщо знаки матеріальні, то вони відмінні від своєї субстанції, сприймаються по-різному і не тотожні один одному.

У подальшому ця думка була розвинена у статті «До питання про зорові та слухові знаки», де вперше порушена проблематика актуалізації різних типів знаків у культурі. На думку Р. Якобсона, за принципом суміжності організуються знаки-символи, де обидві сторони знака обумовлюють одна одну, тоді як в іконічних знаках діє інший принцип. З точки зору дослідника, музичні знаки є знаками іконічного типу, оскільки музика «не спрямована на будь-який зовнішній об’єкт… видається «un langage qui se signifie soi-meme» [466, с. 326], тобто мовою, яка позначає саму себе.

Крім вербальних, Р. Якобсон аналізував природу слухових та музичних знаків і дійшов висновку, що, на відміну від зорового знака, який складається з ряду одночасових складових, слухові знаки складаються із серії

[18] С. Карцевський у 1923 р. заснував журнал «Руська школа за кордоном» та був його редактором, а у 1925 р. переїздить до Женеви, де у 1940 р. стає засновником та віце-головою Женевського лінгвістичного товариства, в контексті якого розповсюджував ідеї Ф. де Соссюра.

послідовних складових, що повинні «відповідати двом фундаментальним умовам – мати послідовну ієрархічну будову та розкладатися на дискретні елементарні компоненти» [470]. Основним принципом побудови слухових знаків учений визначав послідовність, що має «ієрархічну організацію і дискретні елементарні компоненти, певним чином відібрані та організовані для досягнення поставленої мети» [467, с. 86]. При цьому він наголошував: «Універсальність музики, фундаментальна роль мовлення у культурі людства та, нарешті, просто посилання на панування… у нашому культурному житті зору над слухом є вірним для знаків-індексів та іконічних знаків і невірний для знаків-символів» [467, с. 84].

Р. Якобсоном було введено поняття «адекватності» мовного знака, якщо його розглядати як цільову дію. При цьому знак існує тільки в культурному контексті та є найбільш адекватним для аналізу одиниць інтонування, що має універсальні витоки, укорінені на природно-біологічному рівні формування мовлення. Ця думка в подальшому була розвинена в контексті теоретичного музикознавства, набувши свого осмислення у концептуальній теорії Б. Асаф'єва, де феномен інтонування проаналізований у таких категоріях інтонаційної теорії, як інтонаційний знак, символ, архетип. Саме у працях Б. Асаф'єва інтонаційний знак був визначений як такий, що має стійке, широке значення інтонованого смислу, пов'язаного з архетипом, та характеризується широким спектром варіативності значень і має відбиток особистісно-емоційного переживання. Це досить глибоке спостереження, що віддзеркалює явища і в музичному мистецтві зокрема, оскільки в музично-мовній свідомості конкретної музичної культури формуються інтонаційні «формули» (або «інтонаційні архетипи»), в яких у сконцентрованому вигляді віддзеркалено музично-знаковий образ культури. Тобто завдяки інтонаційно-символічній діяльності свідомості особистості відбувається кристалізація інтонаційно-смислових зв'язків між суб'єктивним, внутрішнім світом особистості та звуковою картиною світу.

Іншою важливою тезою теорії Р. Якобсона було розуміння фонеми як унікального «носія значущості». Вчений виокремлює фонему як абстрактну сутність, що слугує для розрізнення смислів, при цьому саму фонему цим смислом не наділяє, вважаючи її диференціальним знаком у чистому вигляді, що «позбавлений будь-якого значення», на відміну від інших рівнів мови, яким притаманне постійне та позитивне значення.

Дослідник наголошував, що семіотичне навантаження фонеми полягає у розрізненні між власне нею та іншими фонемами. Тобто кожна фонема щось означає тільки в конкретній позиції, тоді як інша фонема в цій самій позиції буде означати інше. Р. Якобсон не ототожнює фонему зі звуком, але вона у ньому завжди присутня та невіддільна від нього: «…фонема – це інваріант, який стоїть за варіантами» [466, с. 75]. Слова як значущі елементи мови мають власні значення та позитивну сутність, на відміну від фонем, з яких вони складаються, що не мають власного значення: «…слово складається зі значущих, але позбавлених власного значення елементів» [466, с. 66]. Звуки мовлення, з точки зору Р. Якобсона, можна пояснити з позицій тих функцій, яку вони виконують у мові, зокрема, вони несуть у собі певний смисл, виконують роль означуваного, при цьому між звуком та значенням існує зв’язок. На відміну від музичного звуку, фонема є складним утворенням, що має «розпізнавальні ознаки», які існують у конкретних опозиціях (наявність однієї опозиції вимагає відсутності іншої). Фонема як мінімальна двовимірна мовна сутність пов’язана зі смислом, але не має власного значення.

Р. Якобсон вважав фонему знаком з негативною значимістю, але такою, що дозволяє розрізняти смислові характеристики. Тобто фонеми – це «звукові елементи», що дозволяють розрізняти смисл слів, але відмінні відсутністю власного фіксованого позитивного значення. Решта елементів мови, на його думку, має «іманентно смислові позитивні значимості». Зазначимо, що ця позиція своїм корінням сягає платонівського розуміння мови, де слова мислилися як сутності, в яких зосереджено смисл.

Таким чином, слова як значущі елементи мови мають власні значення та позитивну сутність, на відміну від фонем, з яких вони складаються, що не мають власного значення: «…слово складається зі значущих, але… позбавлених власного значення елементів» [466, с. 66]. Дослідник указував і на соціальну значимість компонентів мови, зокрема і фонеми, яка входить у модель («pattern») як сукупність норм будь-якої мови та наявна у кожному мовленнєвому акті. Якщо для Ф. де Соссюра будь-яка група фонем лінійна, а сама фонема не підлягає подальшому членуванню, яку він розглядає поза часом («in abstracto»), то з точки зору Р. Якобсона фонема має певну «тривалість» і поєднує різні ознаки. Наука про мову, з погляду вченого, враховує те, що «в системі значущості фактор часу стає значимістю» [466, с. 86], що не було враховано Ф. де Соссюром.

Різними були позиції дослідників і на визначення домінуючих характеристик мовного знака. Зокрема, Ф. де Соссюр визнавав довільність мовного знака, але вважав її відносною, а не абсолютною: «Зв’язок, який поєднує означуване з означником, є довільним» [367, с. 70] (конвенціональним), особливо у знаках-символах, але попри таку довільність цей зв’язок пов’язує усіх носіїв конкретної мови. Означуване та означник у мові знаходяться у відносинах чіткої взаємообумовленості, хоча й умовної, а референт виступає як позатекстовий гарант трактування смислу. Зв’язок між означуваним та означником нерозривний і постійний, а процес наділення акустичного образу смислом є лінійним та безумовним. Тобто у процесі наділення знака смислом носію мови не потрібно робити постійний вибір, адже за нього це робить мовна система, що акумулює колективний досвід.

З точки зору Ф. де Соссюра, мову можна описувати і як систему, що змінюється у часі (діахронія), і як фрагмент незмінної системи (синхронія). Проте в реальному житті у процесі мовлення співіснують обидві системи, розмежувати які неможливо, адже досягнувши певного стану, мова кодифікується у нормах.

Протилежною є позиція Р. Якобсона, відповідно до якої зв'язок між означуваним та означником не довільний, а взаємообумовлений і необхідний, як, наприклад, зв'язок фонеми зі смислом. Крім того, знаками Р. Якобсон називає не тільки слова, але й фонеми, що дозволило наблизитися до сутності мови та окреслити проблему взаємозв'язку між звуком та значенням (вираженням та смислом). Мовні знаки на різних рівнях організації визначаються не як довільні, а як такі, що пов'язані з цільовою установкою та існують у конкретному дискурсі в межах певних норм та практик. У такому контексті процес мовлення є актуалізацією різних суб'єктивних мовних практик, процесом прочитання, інтерпретації та смислоутворення, а отже – семіозисом.

Р. Якобсон виокремлював два типи відносин, яким дає інше пояснення та протиставляє асоціації знаків за суміжністю або тотожністю, апелюючи до побудови самих знаків. На його думку, знаки-символи організуються за принципом суміжності, де обидві сторони знака обумовлюють одна одну, тоді як в іконічних знаках діє інший принцип. Р. Якобсон пропонував розрізняти у сполученні знаків як синтагматичні (лінійна послідовність), так і симультанні (одночасне поєднання або навіть накладання знаків) ознаки. Дослідник увів опозицію двох типів комбінаторики знаків, де лінійність сполучена із симультанністю, а в побудові знака реалізується принцип суміжності з асоціацією означуваного з означником. Такий принцип опису будь-якого об'єкта з урахуванням двох протилежних систем опису отримав назву «принцип додатковості».

У контексті дослідження мовного знака вченими було закцентовано увагу і на такому аспекті, як взаємозв'язок звуку зі значенням. Вперше ця проблематика була порушена Ф. де Соссюром, який наголошував на тому, що знак потенційно містить у собі смислове значення. «Значимість» є еквівалентом цінності слова для системи мови в цілому, а не тільки для кожної знакової одиниці окремо, де слово, що входить до системи, має «не тільки значення, але й… значимість» [367, с. 116]. З точки зору дослідника,

значимість «пов'язана з реальними речами та з їх звичайними відносинами», може варіюватися у часі та «в кожний даний момент… залежить від системи співіснуючих з нею інших значимостей» [367, с. 82]. На відміну від нього Р. Якобсон наголошував на зв'язку звуку зі значенням, а слово вважав знаком, що має подвійну сутність (звукову та смислову). Тобто знак являє собою єдність звуку та значення (означуваного та означника), де кожен з його елементів передбачає існування іншого, зв'язок між якими є динамічним.

Суттєвим внеском у розробку питання відносин між смислом та його звуковим втіленням стали лекції Р. Якобсона «Звук і значення» («Six lecons sur le son et le sens»), що вийшли друком у 1976 р. у Парижі в серії «Arguments» видавництвом «Les Editions de Minuit» з передмовою К. Леві-Стросса. В цих лекціях було порушено одне з важливих питань відносин між смислом та його звуковим втіленням, а сама послідовність звуків набула значення носія смислу. На думку вченого, якість звуку хоча і впливає на емоційну значимість слова, але необхідно звернення до смислової складової мовного знака, що може бути розкрито за допомогою зовнішнього звукового втілення. Завдяки цій праці суто лінгвістична проблематика набула семіотичного ракурсу, в контексті якого звук мислився як смисловий елемент мови, що існує в контексті культурного дискурсу. Саме семіотичний аспект, на його думку, дозволить проаналізувати структуру мови на рівні внутрішньосистемних зв'язків.

Р. Якобсон прагнув віднайти зв'язок між первісними складовими мови та структурними законами, що пов'язують їх в єдину систему, а саму мову розглядав у контексті соціальної мовної діяльності по утворенню смислів. На його думку, мова – це система, що існує до суб'єкта та незалежно від нього і реалізується у процесі мовлення, де утворюються нові смисли, що набувають індивідуальних рис мовця. При цьому під смислом розумів інтерсуб'єктивне явище, що притаманне певному звуку мовлення відносно мови, а не особистості мовця. Специфіку мови, на його думку, складають не окремі

звуки, а відносини між ними. Саме тому ним було запропоновано виокремити мінімальний звуковий елемент, що наділений значенням. При цьому значення у процесі означення вважав не предметним, але здатним у процесі рефлексії набувати «форм споглядання».

Р. Якобсон розглядав звук як означуване та виокремив «простір чистих звуків» та «простір значень». У зв'язку з цим він акцентував увагу на нерозділеності «значення» і «вираження» та вводить термін «розуміння»: «…вираження, набуваючи значення, має бути осмисленим та зрозумілим. Саме значення у собі вміщує всі можливості для розуміння. Адже ми говоримо для того, щоб бути почутими. Для того, щоб мати можливість інтерпретувати, класифікувати і розрізняти звуки мовлення, маємо пам'ятати про те, що вони є носіями смислу, оскільки ми прагнемо бути почутими для того, щоб нас зрозуміли» [466, с. 41].

На думку Р. Якобсона, звуковій формі кожного з мовних елементів (граматичного, лексичного, синтаксичного і т.д.) відповідає певна значимість. У зв'язку з цим він вводить для визначення звукових засобів мови терміни «позитивна значущість» та «негативна значущість»: «Звукові засоби набувають позитивної значущості, фонеми набувають негативної: безпосередньому, власному, позитивному смислу всіх цих елементів фонема протиставляє суто диференційовану та, відповідно, негативну значущість» [466, с. 63]. Це досить важлива теза, адже концепція фонеми Р. Якобсона протилежна концепції Ф. де Соссюра, на думку якого, у мові все будується тільки на відношенні елементів: «…у мові немає ні понять, ні звуків, які б існували незалежно від мовної системи, а є тільки смислові відмінності, що походять з цієї системи» [466, с. 120].

У цьому аспекті важливою є думка Р. Якобсона відносно мовленнєвої діяльності, де відбувається процес відбору (селекції) та поєднання (комбінації) у структурні елементи різної кількості мовних одиниць, що «вибудовуються» на рівні «часової мовної осі». Цей вибір елементів обумовлюється їх еквівалентністю та розташовується на мовленнєвій осі

завдяки синтаксичним правилам. Відбувається поєднання осі селекції (мовний рівень або вибір конкретних мовних структур) із віссю комбінації (мовленнєвий рівень). У термінології Ф. де Соссюра це «вісь асоціації» та «вісь синтагматики». З конкретної парадигми робиться вибір (вісь селекції) та будується висловлювання, де озвучуються синтагми (вісь комбінації). Власне, з цих опозицій селекції і комбінації (парадигми і синтагми) Р. Якобсон вводить опозицію темасемем (тропів) поетичної мови як різноспрямованих смислових зрушень. Якщо дослідження синхронних явищ, на думку вченого, переходить у діахронні (з осі одночасовості у вісь послідовності), то у відношенні синтагматики та парадигматики спостерігається протилежний вектор – від множинності вибору до структурованості мовлення.

Іншим важливим аспектом семіотичного дослідження мови, що був порушений у працях Р. Якобсона, є реалізація інваріантів у варіантах, що дозволило вийти за межі суто лінгвістичного ракурсу на рівень цілісного культурного концепту. Якщо на початку XIX ст. лінгвістика тільки окреслила те коло проблем, що були пов’язані з інваріантними структурами, то вже наприкінці століття вона вийшла на рівень універсалій. У зв’язку з цим більшість досліджень мови мали на меті «вилучити з потоку варіацій відносно інваріантних сутностей» [472, с. 307].

Розмірковуючи про природу вербальних і музичних знаків, Р. Якобсон закцентував увагу на «універсальності музики» та «фундаментальній ролі мовлення в культурі людства» [467, с. 84]. Ним було вперше виокремлено «слухові» і «зорові» знаки та пояснено їх будову, з’ясовано взаємообумовлюючий зв’язок між означуваним та означником, розглянуто мовлення як процес смислоутворення. Р. Якобсон характеризував знак як найбільш адекватний для аналізу одиниць інтонування у процесі мовлення та наголошував на тому, що мова реалізується в системі мовлення, де щоразу утворюються нові смисли, які походять із системи мови, але набувають індивідуальних рис мовця.

У подальшому ця теза набула розвитку в праці В. Матезіуса «Мова і стиль» (1942 р.), де вперше було порушено питання співвідношення між мовою та дійсністю: «…для кожної мови та кожної епохи характерні власні засоби вираження, що відмінні від аналогічних засобів іншої мови та іншої епохи не тільки зовнішнім виглядом – формою, але й смисловим змістом та емоційною забарвленістю. Кожна мова, сприймаючи дійсність по-своєму, оформлює її у відповідності до власної системи знаків» [223, с. 55]. Таке розуміння більше характеризує художнє (поетичне) мовлення, де кожен новий контекст звучання поетичного слова актуалізує його нові значення. Зазначимо, що у вітчизняній лінгвістиці суголосну думку висловив О. Потебня, який визначав потенційність мовних явищ у різних контекстах, де важливості набувають як звучання, так і значення.

Отже, аналіз основних положень знакових теорій Ч. Пірса, Ч. Морріса, Ф. де Соссюра, Р. Якобсона дозволив виявити методологічно важливі позиції семіотичної науки другої половини XIX – XX ст., які спрямували подальший вектор у дослідженні знака, що сприяло розвитку семіотичної теорії мистецтва. І хоча в основі розглянутих концепцій лежить поняття «знак», але усі вони містять протилежні підходи до операцій з ним. Попри різні позиції вчених, «знак» ними визначається як складна багатостороння сутність, що вказує не тільки на «щось поза ним самим», але й на спосіб, відповідно до якого існує це «щось» у мовній свідомості.

Важливою характеристикою знака різні вчені визначають здатність передавати значення, що дозволяє представити його зміст іншими, більш експліцитними, розгорнутими знаками. Якщо знак розглядається як елемент семіотичної системи, то його визначають як двосторонню сутність, що має план вираження (тобто чуттєво сприйнятий об’єкт, який відсилає до предмета, що позначає) та план змісту. Власне, саме такий підхід виявився найбільш продуктивним для побудови диференційованих семіотичних моделей. У разі, якщо знак розглядати як елемент динамічної системи, то в ньому виникає додатковий план інтерпретації.

Сучасний стан семіотичної теорії, з її варіативністю методологічних підходів та розмаїттям дефініцій базових понять, дозволяє розробляти нові теорії, екстраполюючи наукові моделі у галузь музичного мистецтва, прагнучи до всеохопності та універсальності. При цьому семіотичний простір мислиться як послідовність алгоритмів, де залишається відчуття не знайденої «фінальної інтерпретанти», що в основі своїй пояснює саму прагматичну спрямованість семіотики музичного мистецтва.

2.2.2 Поняття «знак» у ретроспекції: від аналітичних студій до наукових дефініцій

У контексті даного підрозділу вектор наукового пошуку спрямовано на розуміння категорії «знак» у контексті ранньосередньовічного дискурсу, оскільки саме у цей час в історії західноєвропейської думки було заявлено семіотичне розуміння знака, що залишалося практично єдиним майже до кінця XVII ст. Осягнення змістовної сутності поняття «знак» здійснено в контексті знакової доктрини блж. Августина, що мислився не тільки як інструмент інтерпретації Святого Письма, але набув значення універсальної сутності, за допомого якого відбувалося пізнання світу.

Загалом, проведення аналогій між музичними звуками та відповідним духовним станом було основою середньовічних трактатів. Зокрема, така думка висловлена у праці Гвідо Аретинського, де октави звукової системи порівнюються ним зі сповіддю та покаянням. Тобто між звуковою формою та позамузичним змістом встановлювалися взаємозалежності за суміжністю, а музика мислилася як віддзеркалення Буття. Отже, звуками мислили, передавали різні емоції, що було першими ознаками надання музиці знакової функції.

Одним із маловивчених періодів у розвитку семіотичної теорії, в якій категорія «знак» уперше набула свого семантичного виміру, виявилася ранньосередньовічна традиція. Найбільш ґрунтовними були трактати видатного мислителя св. Аврелія Августина Блаженного, в яких уперше

заявлено семіотичний підхід у розумінні знака. Таке твердження нам дозволяє зробити те коло проблем, методи їх дослідження, духовний досвід та глибокі умовиводи теолога, що сприяли формуванню структурованого знання про знаки, що й досі не втратило актуальності, та, в сукупності, склало потужний фундамент для подальших наукових рефлексій.

Трактати блж. Аврелія Августина достатньо ґрунтовно вивчені з різних точок зору, про що свідчать фундаментальні праці з середньовічної філософії В. Бичкова, Д. Бурлаки, С. Гарізона, В. Герьє, А. Лосєва, В. Лосського, Г. Майорова, І. Мейєндорфа, С. Нєрєтіної, О. Столярова та багатьох інших. Попри значну кількість досліджень творчості блж. Августина, знакова доктрина, положення якої розосереджені по різних трактатах мислителя, залишилась маловивченою, що і спрямувало вектор дослідження у цьому напрямі.

Загалом, у контексті ранньосередньовічної практики «знак» мислився як універсальний інструмент пізнання та усвідомлення Буття, як річ, що чуттєво сприймається, незалежно від того, чим вона є у її фізичному розумінні (тілом, зоровим образом, набором звуків тощо). Знак (символ) використовувався з метою осмислення і тлумачення Святого Письма, що вимагало вміння інтерпретувати події, які мали знаковий характер. Знак мислився як чуттєва річ, що інструментально (або формально) дозволяє пізнати іншу річ, та поділявся на «інструментальні» (такі, що мають чуттєву природу, завдяки якій пізнаються) та «формальні» (такі, що не мають чуттєвої природи, але завдяки яким отримують знання про речі, що пізнаються). При цьому сутність речі та сутність знака цієї речі були не тотожні, оскільки річ мислилася як така, що або співвідноситься з іншою річчю, або співвідноситься з пізнавальною здатністю суб'єкта і залежить від його позиції.

Фізична сутність речі мислилася знаком, що має матеріальну якість природної субстанції, а семіотична сутність – знаком, що має формальний зміст у процесі його пізнання. Ранньосередньовічною думкою, крім

«природних» та «встановлених», виокремлювалися *знаки вказівні* (вказують на те, що існує зараз і тепер), *інструментальні* (вказують на інші знаки Буття), *формальні* (вказують на об'єкти, але самі не потребують чуттєвого пізнання), *супровідні* (або знаки «за звичкою»), *знаки-символи* тощо. Розмежування на знаки «практичні» та «споглядальні» було озвучено у праці Томи Аквінського «Сума теології» [14, с. 579].

Загалом, поняття знака виходило з розуміння репрезентації як здатності уявити ті об'єкти, що безпосередньо репрезентують самих себе, тоді як процес означення вважався здатністю позначати будь-що, але крім власне самого об'єкта, заміщуючи його тим, що від нього відмінне. На цій основі відбулося розмежування понять «репрезентація» (заміщення, уподібнення) та «презентація» (представлення).

Новий підхід у розумінні та інтерпретації знака було заявлено у працях одного з видатних мислителів ранньосередньовічної думки св. Аврелія Августина Блаженного. У своєму визначенні знака блж. Аврелій Августин наполягав на предметному його розумінні. Тобто знак – це будь-яка річ, що має самостійне існування незалежно від того, чи включена вона у знакову ситуацію. Знаки використовують виключно для «позначення» чогось, але їх значення поза знаковою ситуацією незначне. На думку мислителя, знаки вказують на те, чим вони не є самі, хоча можуть позначати і самих себе, на зразок слів: «слово», «знак». Тобто знаки можуть мати різні за характером значення, наприклад: слово «знак» має більший діапазон значень, ніж «слово», а «ім'я» та «слово» хоча і не тотожні за значенням, але вагомі за змістом.

Основну увагу блж. Аврелій Августин приділяв вербальним знакам, на яких зафіксовано сакральні тексти, але, водночас, не виключав і смислових рівнів, що виконують у біблійному тексті знакові функції. Зокрема, в одному зі своїх ранніх творів «De magistro» («Про вчителя») (389 р.) [3, с. 264–312] богословом було дано дефініцію «знака». У трактаті мислитель наголошував на тому, що знаки мають різну природу, але одне й те саме може бути позначено знаками різного роду. Тобто знаки можуть указувати або на інші

знаки, або на те, що не є знаком. Предмети, що можуть позначатися знаками, хоча самі не є знаками, мислитель називав «significabilia» (означуваним), тоді як «signa universaliter» – це знаки, які можуть позначати будь-що (ними можуть бути і слова). Слово – це завжди знак, але не будь-який знак – це слово. Мовний знак може бути сприйнятий і як знак (слово), і як предмет, який позначає (на зразок слова «людина»). На думку мислителя, означуване є важливішим за сам знак, але в знаковій ситуації важливу роль відіграють не самі знаки, а предмети, що позначаються. Слова умовні та належать тому чи іншому часу, а сутність того, що вони позначають, залишається практично незмінною.

У трактаті «De magistro» блж. Аврелій Августин наводить приклади різних видів діяльності, яких не можна навчитися без допомоги вербальних знаків, але робить досить несподіваний висновок, наголошуючи на тому, що за допомогою слів не можна нічого навчитися, адже знання від Бога, а слова тільки спонукають душу до внутрішнього пошуку істини. Ґрунтовне роз'яснення цієї тези вміщено у трудах з Патрології одного з видатних дослідників творчості мислителя І. Попова, який дає їй таке роз'яснення: «Той, у кого ми запитуємо і хто нас навчає, є існуючий всередині людини Христос, тобто незмінна сила Божа і вічна Премудрість» [274, с. 462].

Основний зміст вчення про знаки зосереджено у другій книзі трактату блж. Аврелія Августина «De doctrina Christiana» (426 р.) [485]. У першому розділі праці дається визначення знака: «…знак є те, що себе являє почуттю, крім форми (species), змушуючи приходити на думку щось інше»[19]. Саме у цій дефініції знака у сконцентрованому вигляді зосереджено базові положення семіотичної доктрини богослова. Тобто знак – це не ментальне утворення або понятійний зміст, а річ як у широкому, так і вузькому розумінні; це «суще», що існує поза та незалежно від процесу мислення, і водночас це річ, що використовується для його позначення.

[19] «Signum est quod et se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit».

Отже, знак фігурує і як фізична сутність, і як передумова пізнання того, що є відмінним від нього самого. У доктрині блж. Аврелія Августина зовнішні [мовні] знаки дозволяють пізнати «слово ментальне», тобто образ речі, але не саму річ.

Мислитель поділяв знаки на «signa naturalia» (природні) і «signa data» (дані, умовні), де перші – це ті, «які без наміру і будь-якого бажання [що-небудь] означати дозволяють пізнати, крім себе, і щось інше», тоді як «умовними» він називає такі, що «за взаємною згодою і наскільки можливо, визначають себе для демонстрації хвилювання своєї душі, або почуттів, або будь-яких понять» [23]. Якщо «природні знаки» виникають без будь-якого наміру, то «умовні» виникають тільки за умов процесу означення. «Природні знаки», на думку мислителя, «прикладаються до означуваних речей, для вираження яких вони встановлені, наприклад, ми говоримо «віл», коли маємо на увазі «тварину», яку всі люди разом з нами називають цим латинським іменем», тоді як знаки «умовні» позначають «ті самі речі, які ми позначаємо власними словами, [які] вживаються і для позначення чогось іншого» [23]. При цьому знак та річ можуть бути фізично однією сутністю, але залежно від вживання можуть набувати різного значення. Різниця між знаком та річчю є функціональною, тому різниця у процесі їх пізнання визначається не фізичною природою того, що пізнається, а точкою зору того, хто пізнає; не природою самої речі, а тим, що є відмінним від неї самої. У такому контексті процес означення є складним, оскільки спочатку фізична природа знака повинна бути усвідомлена, а вже потім інтелект пізнає його смислове значення. Тобто знак та означуване у знаках «signa natura» знаходяться у причинно-наслідкових відносинах, тому знак набуває значення завдяки розумовим діям.

«Умовні знаки» мислитель поділяв на дві групи: «signa propria» (або буквальні), що пізнаються у процесі вивчення мови та слугують для позначення явищ і предметів, задля яких були винайдені, та «signa translate» (або переносні), що пізнаються у процесі вивчення наук та мистецтва для

позначення «означуваного». Теолог прагнув з'ясувати, чому відбувається процес означення: «І у нас є тільки одна умова для позначення… знака – вийняти і перенести в душу іншого те… що створює знак» [23]. У главі XI трактату «De doctrine Christiana» блж. Аврелій Августин наголошував на тому, що знання мов дасть можливість зрозуміти значення знаків, а в XVI главі додає, що необхідно і знання речей: «Якщо ж у переведених знаках читача змусить сумніватися щось невідоме, то це треба дослідити за допомогою знання, або мов, або речей» [485]. Отже, мислитель прагнув зрозуміти, чи можливе набуття знання та як воно передається за допомогою знака. З його точки зору, слова, за допомогою яких передаються думки та почуття, можуть замінити знаки, але не навпаки: «…безліч знаків полягає переважно у словах, якими люди виражають свої думки. Адже всі роди знаків, які я коротко згадав, я міг виразити словами, але слів цими знаками [*виразити*] ні в якому разі» [485]. При цьому під «словами» блж. Августин розумів слова артикульовані, тобто такі, що звучать. До речі, суголосною є думка Аристотеля, який також розрізняв зовнішній звук та внутрішнє уявлення про нього, або «знаки уявлень в душі». Тобто одні й ті самі уявлення про предмети у різних народів позначаються на письмі та виголошуються різними мовами. Саме думка Аристотеля про внутрішні уявлення (passions animae), що переведена та прокоментована Боецієм, разом з ідеями блж. Аврелія Августина, які були викладені у трактаті «Про Трійцю», набудуть значення домінантних у подальшому розвитку вчення про «внутрішнє слово».

У Середньовіччі слово сприймалося як символ, адже у ньому зосереджена істина, тому воно не тільки духовне, але й мислиме. За допомогою слова можливим було осягнення сакральних текстів та явищ Буття. Таке розуміння слова у подальшому сформувало середньовічний тип мислення. Слово як одиниця мови в контексті Святого Письма набуло метафоричних абрисів, оскільки «видиме» (написане) не завжди означало «виражене». Блж. Аврелій Августин спробував подолати суперечність між

словом та його розумінням і надати різним тлумаченням канонічні інтерпретації. На думку мислителя, причиною нерозуміння слова Святого Письма є нездатність відчути внутрішню мовну форму, яка притаманна «імені», що використовує звукову та зовнішню форму для означення речей і вираження предметного значення (змісту). Тобто внутрішня форма предмета – це його смисл у реальності мовного буття. Задля цього теолог виокремлює слова «вимовлені» (або слова-знаки) та «ментальні» (або слова у їх справжньому, глибокому розумінні): «…слово, що звучить ззовні, є знак слова, видимого зсередини: … Адже те, що виголошується плотськими устами, є голос слова, і саме називається словом на основі того, для зовнішнього виявлення якого воно використовується» [1, с. 363]. Саме «ментальні слова», на його думку, лежать в основі мислення, що «передує усім знакам, якими означується, і яке народжується з усвідомлення, що перебуває у душі, коли те саме знання вимовляється внутрішнім чином так, як воно є» [1, с. 364]. Думка в уяві поєднується зі звуковим образом «зовнішнього слова» та, отримавши звукову матерію, стає артикульованою, щоб бути виголошеною.

Мислитель вважав, що назви речей та явищ виникали довільно: «…пізнаній речі, у якої немає ніякого загальновживаного імені, можна дати будь-яке ім’я» [4, с. 83]. Тобто мова має суто інструментальний характер, де головним критерієм якості мовлення є її ясність, а слів – їх істинність: «Яка користь від золотого ключа, якщо ним не можна відімкнути того, що ми хочемо відімкнути?» [4, с. 84]. На думку мислителя, мова є засобом «для означення всього, що відчуває душа і що вона бажає виявити іншим» [4, с. 85]. Прагнення осягнути Буття в його функціональному аспекті вимагало інструментального підходу до слова і мови загалом, де важливу роль відігравав суб’єкт комунікації, який прагнув «являти волю свою» [3, с. 265]. Суто практичні потреби використання слів у церковній практиці спрямували дослідницьку думку блж. Аврелія Августина на виявлення «знакової»

сутності мови, де «знак» був інструментом для розуміння «знакових» подій у будь-якій сфері Буття.

У подальшому в трактаті «De Trinitate» блж. Августин розвине думку про «слово внутрішнє», або «verbum mentis», як «думку про предмет», що знаходить для себе вираження у тому чи іншому звуку і не належить до певної мови: «Так народжується внутрішнє слово, що не належить жодній мові… яке виникає в уяві, розумінні, що вже було у пам'яті, але було приховано» [273, с. 460]. Отже, «внутрішнє слово» – це той образ речі, що не відповідає дійсності, але створений за допомогою уяви та знаходиться у полі духовного зору: «Все пізнане, доки воно може бути вилучено з пам'яті та визначено, називається словом, відображеним у душі» [273, с. 461]. Мислитель доходить висновку, що «verbum mentis», або «слово розуму», є певною особливою думкою, що існує до моменту його оформлення у слові, на відміну від «verbum vocis», або «слова зовнішнього» (виголошеного). Саме «внутрішнє слово» блж. Аврелій Августин називає знаком, а звук – знаком «внутрішнього слова».

Ґрунтовне пояснення цієї тези надано у трудах з Патрології В. Попова, де наголошується на тому, що «внутрішнім словом» мислитель називає думку в її актуальному стані: «…внутрішнім словом називається думка, яку споглядаємо у даний момент в її незмінній Премудрості. Так, у вічній Істині розум бачить форму, відповідно до якої ми існуємо і правильно діємо» [273, с. 461]. Образ звуку, що зберігається в пам'яті та відтворюється за допомогою уяви, мислитель називав «зовнішнім словом», тому «образ виголошеного слова так само, як і воно саме, являє собою частину певної мови» [273, с. 459]. «Внутрішнє слово», на його думку, є невидимим, але звук, що його позначає, відчувається слухом: «Як внутрішнє слово втілюється у звуку, так Слово Боже сприйняло плоть, завдяки якій було видиме та відчутне. Як природа Божественного Слова, ставши людиною, не перетворилася у плоть, так внутрішнє слово, виголошене, не перетворюється у звук. З такої взаємодії між поняттям та звуком в імені саме собою

з’ясовується, що словом в істинному значенні можна назвати тільки слово внутрішнє, звук має цю назву лише тому, що його сприйняв, і тому було б точніше назвати його голосом слова» [273, с. 462]. Але не будь-яке внутрішнє уявлення, на думку мислителя, є «внутрішнім словом», а таке, що осмислюється.

Розвиваючи вчення стоїків про слово, блж. Августин наголошував, що виголошений звук є «чимось тілесним», тоді як образ звуку – «безтілесний» та залишається у нашій уяві після того, як був виголошений. Одні й ті ж самі звуки викликають різні враження, але їх використовують не тому, що вони позначають певні речі, а тому, що є певна домовленість «відносно їх значення» [273, с. 458]. Отже, знак блж. Августином мислився як семіотична сутність: «Але якщо саме слово складається зі звуку і знака, в якому звук призначений для слуху, а знак – для розуму, то чи ти не розумієш, що в імені, як у певній одухотвореній істоті, звук є тілом, а знак ніби душею звуку?» [273, с. 462]. У цій тезі ще задовго до праць Ч. Пірса – Ф. де Соссюра висловлено розуміння тріадичної природи знака, що у подальшому буде розвинено у працях семіотичного спрямування. Тут можемо провести паралель із тривимірною структурою часу, що формує внутрішню духовність особистості, виголошену в трактаті блж. Августина «Сповідь» [6]. Мислитель наголошував, що душа особистості творить (конституює) час та існує у тривимірному просторі, де пам’ять утримує минуле, увага відтворює сучасне, а спрямування у майбутнє живить сподівання. Ідея творення часу в подальшому буде розвинена у працях філософів екзистенціалізму та феноменології ХХ ст., але це вже інший ракурс проблематики.

Завдяки виокремленню різних видів слів блж. Августин прагне осягнути роль знака у механізмі передачі думки. Як роз’яснює В. Попов, цей механізм складається з чотирьох етапів, де: «…вихідною точкою служить внутрішнє слово мовця. З прихованого стану воно переходить у звук та досягає у ньому слухових органів співбесідника. У його розумі звук перетворюється на слухові відчуття, тобто переходить у стан психічного

образу, а цей останній збуджує внутрішнє слово. Таким чином, внутрішнє слово займає початковий та кінцевий пункт у цій лінії повідомлення двох душ, а зовнішнє слово – звук і його психічний образ – є двома проміжними ланками» [273, с. 463]. Тобто у механізмі передачі думки визначальну роль відіграє психологічна функція знака, що набуває естетичного значення та мислиться як художній знак.

На думку блж. Аврелія Августина, знак можна пояснити за допомогою самого знака, тоді як предмети виражають себе в дії та можуть бути усвідомлені завдяки знакам, хоча самі не є знаками. Слово, на думку мислителя, завжди буде виражати щось загальне, тоді як ім'я – конкретне. Якщо слову притаманна багатозначність та різне тлумачення смислу, то знак має ширше значення, ніж слово, оскільки знак може бути представлений у вигляді зорового образу, дії, речі тощо. При цьому знаки будуть незрозумілими, якщо вони неусвідомлені. Мислитель доходить висновку, що складність у розумінні Святого Письма полягає не у символізмі слів, а у їх розумінні: «…язик виголошує потаємні та таємничі знамення, якими, якщо вони не зрозумілі для розуму, ніхто не наставляється, чує те, чого не розуміє» [7, с. 634–635]. Тобто слово повинно направляти до «пошуку істини», а знаки – розкривати своє значення: «…розуміти розум повинен тією мірою, в якій він може наблизитися та долучитися до незмінної істини» [2, с. 52]. Розуміння та зримість предмета, з точки зору блж. Августина, суть нероздільні: «Само ж бачення є те розуміння, яке з'являється в душі, що складається з осягнення і того, що усвідомлено» [7, с. 380]. Пізнання ж істини, що є пошуком значень, можливе за допомогою знаків: «…не пізнання, як нам здається, існує для знака, а навпаки, знак – для пізнання» [3, с. 295].

Знакова доктрина блж. Аврелія Августина поєднала у собі різні типи знаків за їх функціональною ознакою, що було на той час інноваційним явищем. Безумовно, деякі питання так і залишилися невирішеними, але сама проблематика вже була заявлена.

Погляди мислителя були своєрідним узагальненням принципів та ідей, що відображали закономірності мислення того часу та виражені за допомогою категорій «знак», «символ», «істина», «значення», «смисл». Серед цих категорій «знак» був головним у його вченні, завдяки чому можна осмислити не тільки слово Святого Письма, але й будь-яке явище Буття.

Теолог розрізняв і такі категорії, як «смисл» та «значення», але наголошував на тому, що пізнання істини неможливе без звернення до мови. Тенденція мислити мову в широкому (семіотичному) контексті відповідала завданням комунікативної реальності того часу, що розмивало межі різних знакових систем. Саме з цих позицій мислилася і діалектика як наука про правильне тлумачення природних та культурних явищ за допомогою слів, що є суть знаки предметів.

На думку блж. Аврелія Августина, неможливо осягнути значення слова поза його формою, оскільки це призведе до неусвідомленого знання. Єдиним способом зрозуміти смисл слова вважалося усвідомлення його зовнішньої форми, або «звукового символу». Якщо смисл слова незрозумілий, а значення його неусвідомлене, тоді тільки мова (оригіналу) дозволить позбутися багатозначності. Задля цього, з його точки зору, людський розум і створив письмо, що було б неможливим, якби «безліч речей являлося в уявленні безкінечним, без певних меж» [8, с. 169]. У такому контексті тріада «ім’я – слово – знак» – суть знакової доктрини блж. Аврелія Августина.

У трактаті «De musica libri sex» [484], або «Про музику», у шести книгах, що завершений між 389 та 391 рр., знакові відносини були перенесені на ґрунт естетичного сприйняття мистецтва, механізм функціонування яких розкривається в контексті трихотомії: митець – знак (твір мистецтва) – реципієнт. Трактат, у якому мислитель поступово підводить думку читача «від краси тілесної до її принципу, від змінного до незмінного» [273, с. 345], являє собою цілісну естетичну концепцію, шість книг якого умовно можна об’єднати у три розділи. У першому (І книга трактату) викладено основи музики, її раціональної та чуттєвої природи; у другому (ІІ–V книги трактату)

проаналізовано метроритмічні основи (систематика стоп та способи їх поєднання, різниця між метром та ритмом тощо); у третьому (VI книга трактату) порушуються питання чуттєвого сприйняття «незмінних чисел», визначено місце та роль мистецтва на шляху до пізнання Буття, викладено оригінальну концепцію процесу естетичного сприйняття у вигляді відносин між числами. Не без впливу християнських вчень саме у шостій книзі блж. Августин зробив спробу розкрити механізм естетичного сприйняття, що базується на глибокій філософсько-релігійній основі.

Зазначимо, що система ритмічних категорій блж. Аврелія Августина, що викладена у II–V книгах трактату, суттєво відрізнялася від концепції грецької граматики, представленої працями Аристоксена, Аристида та багатьох інших, проте співвідносилася з латинською граматикою, представленою ідеями Варрона. Продовжуючи розвивати ідеї латинських граматиків, мислитель надав їм числове обґрунтування та пояснив можливі відносини у ритмі, орієнтуючись саме на музику як «рух від тілесного до безтілесного». Спираючись на абстрактну теорію чисел, він наголошує, що музика поєднує у собі розум та почуття, тому вона є наукою (disciplinae liberals) та водночас мистецтвом (artes liberals). Оскільки під «мусіческим» розуміли особливий вид мистецтва, головні якості якого характеризували не тільки музику, але й поезію, танець, театральне дійство і навіть риторику, тому ритмічні закони розповсюджувалися і на інші види мистецтва.

У трактаті мислитель прагнув теоретично обґрунтувати ритм у музиці, який ним мислився як відображення вищої істини у мистецтві. Саме ритму найбільшою мірою притаманні упорядкований рух та закономірності, що можуть бути виражені за допомогою чисел. Якщо у першій книзі трактату висвітлено математичні основи ритму, то у наступних чотирьох розкрито їх реалізацію на прикладі художнього ритму. З його точки зору, число, або ритм (numerus), є передумовою виникнення порядку та існування універсуму. Тобто числова організація притаманна усім явищам та є «основним підтвердженням розумної організації світу» [53], в якому функціонує закон

«співзвучності» та «узгодженості протилежностей», або закон гармонії, що лежить в основі духовного розвитку людини.

Саме музика, на думку блж. Аврелія Августина, є найбільш взірцевим типом духовної практики, де ритм – це «певна розміреність чисел», порушення якого відразу вловимо внутрішнім відчуттям. У музичному ритмі мислитель прагнув побачити основу числової закономірності та обумовленості будь-яких структур світу. Так, у шостій книзі трактату «De musica» блж. Августин дав визначення поняттю «музика», що «є наукою добре модулювати». У четвертому розділі мислитель пояснює, чому музика є наукою (scientia) та водночас мистецтвом (arts), хоча й розмежовує ці два поняття. На його думку, в мистецтві домінує «принцип наслідування» (imitation), на відміну від науки, що є «сферою духу» (розуму): «Вся наука полягає у розумінні (intelligentia)… і музика там само» [248]. Проте «наслідування» – це не «копіювання», тому мистецтво копіює не механічно, а тільки у поєднанні з розумом.

Особливу увагу ним приділено терміну «модулювати», що тлумачиться в традиціях античної естетики: «…я бачу, що «модулювати» походить від modus (міра), адже у всьому добре зробленому повинно дотримуватися міри» [194]. І хоча термін «модулювати» теолог відносить до музики, але припускає його функціонування в інших видах мистецтва: «…модуляція може належати лише до музики, хоча міра (modus), від якого слово «модуляція» утворено, може існувати і в інших речах: подібно до того, як мовлення (diction) у власному розумінні пов'язується з ораторами, хоча мовленням користується той, хто що-небудь говорить» [248]. Тобто поняття «модуляція» є характеристикою якості, певним досвідом (peritia) у будь-якій сфері: «…не лише у музиці, але й у всьому повинно зберігати міру (modus), хоча про модуляцію і говориться тільки стосовно музики» [248]. Мислитель фактично дав визначення музики як виду мистецтва (arts musica), яка є «наукою про модуляцію» (scientia modulandi), де «модуляція» – принцип правильної організації руху.

Числа, на його думку, лежать в основі «будь-якого руху», а види цих «рухів» різняться числовими відношеннями (rationabiles / srrationabilesm, connumeratos / dinumeratos) та їх підвидами (complicati / sesguati), які, крім впорядкованості, мають ціннісну ієрархію. Отже, музика спирається на закони рівності та пропорційності, що реалізуються завдяки числовим закономірностям.

У другому розділі VI книги трактату «De musica» блж. Аврелій Августин опосередковано розкриває знакову природу музичного звуку, що заявлено вже у самій назві розділу: «Про числа звуків, скільки видів їх існує, і чи може існувати один вид без іншого. Перший вид чисел знаходиться у самому звуку, другий – у відчутті того, хто чує» [484]. Мислитель прагнув осягнути саму природу звуку з його звучанням «реальним» та «можливим».

У третьому розділі VI книги трактату теолог аналізує числа, які виголошуються (третій вид чисел), і числа, які знаходяться у пам'яті (четвертий вид чисел), та доходить висновку, що вони існують у взаємозалежності. Числа пов'язані зі словами, що є основою комунікації, і мають ключові стадії. На початковій стадії відбувається «пробудження» розуму, де «перебуває істинне знання речей», яке завершується породженням «внутрішнього слова», тобто певної думки, що в конкретний момент з'являється у свідомості.

Осмислення основних положень знакової доктрини блж. Аврелія Августина в контексті монографічного дослідження дозволяє зробити певні узагальнення. Насамперед, вперше в історії західноєвропейської ранньосередньовічної думки було заявлено вчення про знаки, що залишалося практично єдиним майже до кінця XVII ст. Розмежування речей на «природні» і «дані» дозволило йому осмислити Буття з позицій явищ «культурних» і «природних» та дійти висновку, що будь-яка річ функціонує як знак, тому у процесі її сприйняття відбувається усвідомлення чогось ще, крім неї самої. На його думку, знак – це річ, яка спонукає нас думати про те, що знаходиться поза нашим безпосереднім сприйняттям, вказуючи на той

предмет, з яким він співвідноситься. Зв'язок між ними та приналежність до системи, в якій цей знак функціонує, є тими умовами, за яких будь-яка річ стає знаком.

Зазначимо: якщо з точки зору ранніх схоластів знак мислився як сутність, що здатна вказувати на щось за своїми межами (aliquid stat pro aliquio), то вже у працях Северина Боеція поряд з проблемою тлумачення Святого Письма починає розроблятися лінгвістичний ракурс дослідження мови. Наступний крок семіотичного розуміння мови був заявлений у праці Р. Бекона «Про знаки», який мислив знак як сутність, що означає не мисленнєве поняття, а реально існуючий об'єкт, завдяки чому відбувся перехід від інтенсіонального розуміння природи знака до екстенсіональної семантики, відповідно до якої зміст знака залишається незмінним незалежно від того, написаний він чи вимовлений. У розумінні, що суголосне сучасному, термін «знак» був вжитий у праці Дж. Локка «Досвід про людське розуміння», де один з розділів науки був названий «вченням про знаки» (σημίωτική). На думку Дж. Локка, оскільки звичайні знаки – це слова, то семіотику можна називати «логікою» (λογική), завдання якої – розглянути природу знаків, якими розум користується задля усвідомлення речей або для передачі свого знання іншим.

У працях блж. Аврелія Августина вперше було закцентовано увагу на проблемі деконструкції тексту, що сягає своїм корінням саме ранньохристиянської музики, коли один склад тексту розспівувався на кілька нот мелодії: «…Той, хто лікує, не слова виголошує, але певний звук радості без слів». Тобто вже за часів ранньохристиянської традиції вокальна музика вже не мислиться як вербальна, в контекст якої інкрустуються музичні елементи. Навпаки, усвідомлюється конструктивна роль музики в озвученні тексту на прикладі юбіляцій, де відбувається виявлення «до-мовної» сутності слова. Саме цей факт відіграє важливу роль у появі розспіву в епоху Ars Nova, що у подальшому спрямував вектор розвитку європейської музики загалом.

У XX ст. трактати блж. Аврелія Августина були осмислені з філософсько-естетичних позицій, що визначило значущість августинівської «філософії музики». І хоча сьогодні досить складно виокремити ледь вловимі зв'язки між ізоморфним світом минулих епох та динамічним світом новітньої культури, але саме завдяки глибокому духовному досвіду минулого було закладено основи семіотичного розуміння музичного знака, за допомогою якого сучасна наукова думка прагне осягнути його значеннєві рівні.

2.2.3 Поняття «музичний знак» у вітчизняній та зарубіжній теоретичній думці

Одним із завдань у контексті семіотичного підходу було осмислення знакової сутності музики, тому у визначенні поняття «*музичний знак*» виникла варіаційна шкала дефініцій. Одні вчені у своєму визначенні апелювали до лінгвосеміотичної теорії Ф. де Соссюра, відповідно до якої знак (вербальної мови) є двосторонньою психічною сутністю, що включає означуване (поняття) і означник (його акустичний образ) та має такі характеристики, як довільність, лінійність, змінність, значимість; інші розробляли модель знака, спираючись на теорію Ч. Пірса. У такому контексті характеристика музичної мови як знакової системи набула пріоритетного напряму та отримала своє втілення у наукових розвідках багатьох вчених XX ст., зокрема Г. Акопяна [15], М. Арановського [25; 29], М. Бонфельда [56; 57], О. Козаренка [143], Ю. Кона [149], Л. Мазеля [208; 210], В. Медушевського[229; 233], В. Москаленка [242; 243], Є. Назайкінського [252], І. Пясковського [280; 281], С. Раппопорта [326], С. Скребкова [358], О. Сохора [368], В. Суханцевої [373], І. Стогній [372], В. Холопової [418; 420], Т. Чередниченко [429], О. Чурикової [439], Л. Шаймухаметової [440; 441], С. Шипа [446; 447] та багатьох інших.

Проте в сучасній музикознавчій думці й досі існують значні розбіжності та суперечності у галузі знань про музичні знаки, де одні вчені

вважають музику семіотичним феноменом, що утворюється знаками різного типу – семантичними та естетичними (А. Моль) або інформаційними й художніми (С. Раппопорт); інші потрактовують музичні знаки як особливі семіотичні елементи, що мають конотативний зміст, але не мають денотатів (О. Козаренко); треті вважають музику «незнаковою семіотичною системою» (М. Арановський) або наголошують на відсутності у музиці самостійних знакових утворень зі стійким полем означуваного смислу (М. Бонфельд), або, навпаки, визнають властивості знакового функціонування та системної (мовної) організації музичного мовлення (С. Шип). Попри таке розмаїття думок, семіотичний підхід в аналізі музики набув значення концептуального напряму і дозволяє вийти на міждисциплінарний рівень, порушуючи питання принципу організації музичного мовлення загалом.

Уже на початку 80-х рр. XX ст. виникає полеміка з приводу семантичного аналізу музики, що знаходилася у площині дихотомії «знак – значення». Зокрема, у статті І. Земцовського «Про методологічну сутність інтонаційного аналізу» [109] було запропоновано закцентувати увагу на інтонації як одиниці музичної семантики, що спрямувало вектор інтонаційно-фабульного аналізу музичного твору від семіотичного у напрям змістовно-смислового. Відтак семіотична проблематика набула нового семантичного аспекту, виокремлюючи категорії «змісту» і «значення», що набув своєї подальшої розробки у працях В. Медушевського. Інтонація аналізується вже не як елемент музичного тексту, а як семіотичний об’єкт, де у сконденсованому вигляді зосереджено не тільки інформацію про різні явища, але й смислові рівні певного історико-культурного часу.

У працях Б. Гаспарова, який визнавав музичну мову системним об’єктом, що «складається з ряду підсистем… рівнів або ярусів» [77], наголошувалося на тому, що всі елементи цієї системи знаходяться між собою у певних відносинах, кожен з яких має не тільки особистісні характеристики, але й характер взаємозв’язків між іншими елементами, що позначалося як «значимість» (у термінології Ф. де Соссюра «valeur»).

Акцентуючи увагу на знаковій сутності музичної мови, Б. Гаспаров розрізняв три типи знаків у залежності від відносин між матеріальною формою і денотатом, а саме: детерміновані знаки (ікони та індекси), що виникають як відображення первинних денотатів; детермінуючі знаки, в яких денотат є похідним та формується у вигляді реакцій на знакову матерію; координативні знаки (або умовні знаки вербальної мови), в яких денотат і матеріальна форма незалежні один від одного. У зв'язку з цим Б. Гаспаров сформулював дві основні дослідницькі проблеми музичної семантики: виокремлення десигнаторів (матеріальних носіїв значення) та інтерпретація музичних знаків [76]. Вирішуючи першу проблему, вчений порівнює музику з вербальною мовою, де діють два види обмежень: *синтаксичні* (пов'язані з побудовою мовної форми) та *семантичні* (пов'язані з формуванням змісту висловлювання): «Комбінації елементів створюють у музичному тексті стійкі групи, відтворення та варіювання яких і формує рух тексту» [76, с. 122]. Звернувшись до іншої проблематики, Б. Гаспаров вирішує її окремо по відношенню до музики, яка або пов'язана з вербальним текстом, або ні.

У першому випадку, розкриваючи механізм сигніфікації, автор розглядає різні варіанти поєднання музики і вербального ряду (повтор мотиву у співвідношенні з однаковим текстом, з іншим текстом тощо), вважаючи, що значення мотивів народжується як результат впливу семантики вербального ряду [76, с. 127]. В іншому випадку, де музика не пов'язана зі словом, на думку Б. Гаспарова, музичний знак відмінний від знака в тих видах мистецтва, де денотат є первинним, а форма знака будується виходячи з нього. У зв'язку з цим дослідник припускає існування в музиці принципу «подвійної артикуляції», тобто наявності як значущих елементів (мотиви), так і незначущих. Крім того, вчений пропонує аксіоматичне визначення мотиву, що має в музичному тексті прямі або варіантні репродукції, може існувати у різних поєднаннях з іншими мотивами, не підлягає поділу на окремі мотивні елементи та має відносно самостійне значення в музичному тексті [76, с. 128].

Отже, співвідношення планів означуваного та означника в музиці принципово інше у порівнянні з вербальною мовою та носить невипадковий характер. Зміст та вираження музичного знака нероздільно пов'язані, завдяки чому музичний знак має іконічну природу.

У працях С. Раппопорта також порушувалася проблематика музичних знаків. Зокрема, дослідник поділяв музичні знаки на два типи: ті, що мають «предметно-смислове значення» (так звані інформуючі), і такі, що мають «функціональне значення» (неінформуючі знаки), що «реалізують свої знакові можливості тільки в цілісних знакових предметах у взаємодії одне з одним та інформаційними знаками» [327, с. 47].

Оригінальний метод визначення синтаксичних одиниць було розроблено В. Гошовським, де використаний принцип лінійної сегментації музичного тексту народних наспівів з метою їх комп'ютерної каталогізації. У праці Г. Орлова «Древо музики» [261] також було визначено основні характеристики музичного знака, що відрізняють його від вербального. Зокрема, дослідник характеризує музичний знак як індивідуальний (відповідає одиничному та неповторному комплексу якостей, на відміну від вербального як знака певного класу явищ та предметів), унікальний (позначає чуттєвий комплекс тільки за допомогою конкретного знака, який неможливо замінити іншим, на відміну від вербального) та безумовний (невіддільний від того значення, яке позначає). На основі цих характеристик Г. Орлов запропонував замість поняття «знак» застосувати термін «символ», що відповідає усім критеріям знаковості, але в його не дискурсивному значенні, а як такий, що являє собою узагальнену смислоутворюючу одиницю.

Досліджуючи місце музичної мови в типології різних мов, Ю. Кон наголошував, що «розуміння музики як мови є можливим і навіть необхідним, якщо в основу аналізу поставити головну якість музики – бути засобом спілкування», адже комунікативність мови характеризується наявністю «знакового субстрату» [149, с. 93–94].

Серед критеріїв знаковості Ю. Кон виокремлював константність звукової форми та стабільність значення: «…будь-який знак відмінний від інших константністю свого звучання та значення» [149, с. 97]. Коріння знакової системи дослідник вбачав саме у тих елементах, які несуть стійкі значення. При цьому становлення цих значень відбувається в контексті соціального досвіду, що творить логіку поєднань музичних звуків та формує їх смислове поле, а можливість їх виникнення обумовлюється психо-фізіологічним рівнем слухового досвіду. На його думку, трансформації музичного знака відбуваються набагато швидше, ніж зміна знаків в інших мовах. Знаками дослідник називав такі «мелодичні і гармонічні інтонації, а також ритмічні звороти, які упродовж довгого часу витримали зміну стилів та зберегли своє виразне значення, свою семантичну функцію» [149, с. 97]. Саме такі «стійкі утворення» Ю. Кон відносить до знаків, що відмінні «постійністю свого вживання і значення» [149, с. 97].

Дослідник розглядав ряд інтонаційних зворотів (фрігійський тетрахорд, мотив питання), що задовольняють цим критеріям, та розкривав зв'язок їх знакової функції з музично-виразною основою (лад, інтервальна побудова, метроритм тощо). Зокрема, фрігійський тетрахорд, що відігравав у музиці XVIII ст. величезну роль і до цього часу зберіг своє значення (страждання, сум), набув «ту всезагальність, що не віддільна від знака», але цим він завдячує саме ладовій сфері (мінор). Проте зразком музичного знака, що склався на ладовій основі, може слугувати і мотив запитання, що дозволяє більшу варіантність, ніж фрігійський зворот, і втілюється за допомогою різних інтервалів (Ч. 4, Зм. 4 тощо).

Крім ладових факторів, з точки зору Ю. Кона, на обумовленість функції знака в музиці можуть вказувати ритмічні і темпові особливості, що виражають певне коло емоцій та уявлень. Так, вчений вважає, що у маршовій і танцювальній музиці роль знака може відігравати ритм, який «пов'язаний з відомими жанрами… [тому] такий тип музичного знака з'являється поза цими останніми, яскраво виконує свою функцію («узагальнення через жанр», у термінології А. Альшванга)» [149, с. 98]. Отже, носієм значення може бути будь-який зворот у залежності від його місця у сполученні різних засобів виразності або музично-логічному процесі, проте

механічне поєднання певної кількості звуків, що допускає свого роду «переструктуралізацію», не може бути знаком. Якщо виокремити звук зі знакової ситуації в цілому, то значення «мотиву запитання» або «інтонації зітхання» втрачають своє смислове значення, оскільки така «стійкість є контекстуальною». Проте не завжди «інтонація зітхання» представлена низхідною секундою, навпаки, вона може бути втілена за допомогою висхідної секунди так само, як і висхідна кварта не завжди є вираженням піднесеності, радості (наприклад, у мінорному ладу вона отримує інше смислове навантаження). Власне, те саме стосується так званих «стійких зворотів», які вже пройшли історичний шлях семантизації, але у різних контекстах, різних ладових співвідношеннях отримують додаткові смислові відтінки.

Звертаючись до проблеми співвідношення означуваного та означника, Ю. Кон наголошує, що важливою характеристикою музичного знака є спрямованість на «безпосередній, а не понятійно-опосередкований вплив» [149, с. 99]. Така позиція дослідника базується на тому, що музика в своїй основі «прагне до безпосереднього впливу на сприйняття», але при цьому знак «не носить зображальний характер» [149, с. 99], тобто не є іконографічним. Безумовно, музиці притаманна зображальність, але досягається вона не специфічними музичними знаками, а за допомогою незвукових ефектів або графічними засобами (наприклад зображення нот у партитурі тощо). За таких умов десигнат музичного знака позбавлений речовинності, проте невіддільний від того, що позначає. Тобто музичний знак, який позначає певний емоційний стан, є водночас «вираженням цього стану, його ознакою, його симптомом» [149, с. 100].

На думку Ю. Кона, музичний знак може позначати психічний, емоційний стани, «причому застосування знака повинно безпосередньо викликати такий стан… [та] є в той самий час вираженням цього стану» [149, с. 100]. Якщо особливістю інших знаків можна вважати абстрагування від конкретних предметів, то музичний знак такої характеристики не має, тому розкривається контекстуально. Це дає право досліднику віднести музичні знаки до розряду звичайних знаків, які,

«існуючи незалежно як звичайні процеси, використовуються людиною тільки ex post, як джерела інформації» [149, с. 100].

На здатності музичних знаків поєднувати у собі характеристики різних типів наголошував Л. Мазель. На його думку, музичні знаки є оказіональними та утворюються в контексті окремих творів.

Суголосною висловленій є думка С. Раппопорта, який музичні знаки поділяв на два типи: знаки «інформуючі», що мають «*предметно-смислове значення*», і «неінформуючі», що мають «*функціональне значення*», які «реалізують свої знакові можливості тільки в цілісних знакових предметах у взаємодії один з одним та інформаційними знаками» [327, с. 47]. Природу музичного знака у своїх працях досліджувала С. Бєляєва-Екземплярська, наголошуючи на тому, що в його аналізі «…є тенденція розуміти його не як мовне, а до-мовне вираження. При цьому протиставляються дві групи знаків – фіксовані і нефіксовані. <…> По-перше, зв'язок знака з його значенням сам по собі незрозумілий: для нього немає внутрішніх основ. <…> Фіксовані знаки не є загально зрозумілими: вони доступні тільки тому, хто знає мову, у склад якої вони входять. Нефіксовані знаки знаходяться, найімовірніше, у відношеннях внутрішньої залежності від явища, що позначають, і саме цей зв'язок повинен бути пережитим, щоб виникло розуміння» [44, с. 136]. Зауважимо: йдеться не про ноти як умовні фіксовані знаки, а про «значення звуків», оскільки, на її думку, музичний знак характеризується «абстрактно-реальним психічним змістом» [44, с. 137].

Важливим спостереженням є думка С. Бєляєвої-Екземплярської про існування особливих «фіксованих знаків», що мають специфічно музичний характер, які вона називає «музичними метафорами», що «можуть вийти з ужитку і стати незрозумілими у певний історико-культурний час» [44, с. 137]. Розмірковуючи про фіксовані та нефіксовані знаки музичної мови, дослідниця поєднує різні музичні знаково-символічні системи. Проте доцільнішим, з нашої точки зору, є виокремлення первинної символізації (інтонаційно-звукова) і вторинної (графічна, нотні символи тощо).

Проблематика первинних і вторинних знаків порушувалася у працях Е. Сепіра, який вважав, що саме звукова мова передує іншим символічним системам комунікації, які його заміщують, або є доповненням до нього, на зразок жестів у мовленні.

Семіотичний аспект розуміння знака як тріадичної сутності набув свого інтерпретаційного рівня у працях В. Медушевського. Зокрема, вчений називає знаками «значущі одиниці музичної мови» [230, с. 10] та відносить їх до системи граматик і засобів виразності. Знакову природу музики дослідник розуміє як систему значущих одиниць та пропонує класифікацію знаків, серед яких виокремлює аналітичні (виникають на основі музичних граматик та пов'язані з одним конкретним музичним засобом) та синкретичні (знаки-інтонації, що охоплюють усі сторони засобів виразності). Але зауважує, що «не можна змішувати виразність засобу з виразністю контексту, і що контекст може підкорити собі виразність окремого засобу» [230, с. 10].

Ключовою проблемою музичної семіотики В. Медушевський визнає співвідношення між звуком та смислом, а процес музичного сприйняття мислить як систему, в якій функціонують «звукосмислове згортання та розгортання». В основі цих процесів, на його думку, лежить «звукосмислове узагальнення»: «Рухливий звукосмисловий образ твору може згортатися і розгортатися. Він гранично стиснутий у вихідному композиторському задумі і спогадах слухача про давно прослуханий твір. Він розгорнутий у момент безпосереднього контакту композитора, виконавця, музикознавця і слухача з твором, що подумки інтонується» [226, с. 195].

На думку вченого, при визначенні музичного засобу як знака необхідно враховувати дві умови: по-перше, знак повинен мати відмінні ознаки, що дозволяють виокремити його з контексту; по-друге, повинен представляти те, що знаходиться за його межами. З таких позицій музичний знак є «специфічним чином оформлене матеріальне акустичне утворення, що виконує в музиці наступні функції: пробудження уявлень та думок про явища світу, вираження емоційно-оцінного відношення, вплив на механізми

сприйняття, вказівку на зв'язок з іншими знаками» [230, с. 10]. При цьому музичні знаки «набувають певного значення, а в конкретному творі формують його цілісний зміст» [230, с. 11].

У зв'язку з цим В. Медушевський порушує проблематику значення, що має узагальнено-інваріантний характер, та смислу, який народжується з контекстної взаємодії знаків та є індивідуальним і неповторним. Перехід «значення» у «смисл» пов'язаний із переходом мовної сторони музичних засобів у мовленнєву, які він розрізняє на аналітичні (що з'являються на основі музичних граматик, норм та правил поєднання звукових елементів і пов'язаних з однією площиною музичних засобів: гармонією, ритмом тощо) та синкретичні (знаки-інтонації, що охоплюють усі сторони засобів виразності) [230, с. 12]. Проблематика «значення» ним осмислена з позиції художніх функцій, які виконують музичні знаки. Відтак він виокремлює три типи значень, а саме: синтаксичні значення («вказують на потенційний або реалізований зв'язок конкретного знака з іншими») [230, с. 26], семантичні («пов'язують знаки з явищами світу, з уявленнями про нього, відношенням до нього») та комунікативні («впливають на сприйняття»). На основі розділення трьох видів функцій музичних знаків В. Медушевський виокремлює три види синтаксису:

- конструктивний (система зв'язку матеріально-конструктивних елементів музики: метроритмічних, гармонічних та ін.);
- семантичний (норми організації змістовного плану музики, закони побудови образної системи музичного твору);
- комунікативний (правила погодження художніх цілей музики з умовами її сприйняття) [230, с. 43].

Заглиблюючись у вивчення проблеми управління процесом художнього спілкування, вчений звертає увагу на внутрішню схожість будови комунікативних прийомів музичних творів з аналогічною побудовою вербальних знаків, де також наявна знаково-символічна (звукова, матеріально-конструктивна) основа.

Так, у статті В. Медушевського «До проблеми семантичного синтаксису» дослідник прагне з'ясувати, як народжується музичний образ: «…у точці сполучення музичної мови і музичного мовлення лежить ключ як до теорії засобів виразності, так і до теорії музичного образу». При цьому в семіотичне розуміння музичного знака вкладає асоціативну співвіднесеність конструктивної і змістовної (емоційно-виразної) сторін засобів музичної виразності. Особливими характеристиками музичного знака вважає ті, що відсилають не до конкретних предметів або уявлень про них, а до узагальнених образів дійсності та внутрішнього світу людини. Саме музичні знаки, з точки зору вченого, характеризуються мимовільним інтуїтивним характером сприйняття та їх співвіднесеністю до світу почуттів, завдяки чому «забезпечується дія механізму відображення та механізму навіювання… почуття оцінюється не тільки як зображене, але часто і як таке, що належить саме слухачеві» [228].

Серед елементів знакової системи в музиці дослідник виокремлює консонанси та дисонанси, а одним із методів їх дослідження бачить семіотичний: «…якщо будь-яке фізичне явище починає функціонувати у якості знака, його сприйняття визначається не одними тільки фізичними якостями, але й положенням цього явища у знаковій системі» [234]. Як приклад семіотичного дослідження явища консонантності вчений наводить пояснення консонантного звучання інтервалу м6 Г. Гельмгольцем: «…секста, як і терція, уособлює в музиці злитість, стрункість, органічність, спокій, м'якість та інші якості (семи), що у сукупності утворюють повне («кумулятивне») значення даного знака» [234]. Тобто консонантність сексти визначалася ним за допомогою функції, яку вона виконує у схожих з терцією синтаксичних умовах. Тотожність значення поєднує різні інтервали в єдину інваріантну якість, а кореляція їх з ладовими характеристиками створює певні усталені взаємозв'язки, тому консонанс стає символом ладово-динамічної стійкості. Проте він зауважує, що зі зміною музичної мови відбувається і модифікація знакової системи, де усталені зв'язки можуть

порушуватися, тому взаємозалежність консонантності з ладовою функцією на рівні синтаксису може змінюватися під тиском семантичного ізофункціоналізму.

Семіотичний підхід, на думку В. Медушевського, дозволить більш глибоко і детально проаналізувати взаємодію різних елементів на рівні синтаксису та семантики в утворенні нових значень музичних знаків. При цьому ключ до будови інтонаційної форми полягає в її позазвуковій організації: «…її будова мотивована у напрямі від смислової сторони до звукової та від передчуття протоінтонації до реальної інтонації, що включає у себе аналітичні засоби» [234]. У зв'язку з цим вчений вводить поняття «протоінтонації», на зразок «мовної структури» в лінгвістиці, що близьке до архетипу, в якому сконденсовано семантико-звукові характеристики інтонації.

Мелодичний компонент вербального мовлення був предметом вивчення М. Арановського, дослідження якого дозволили виокремити базові універсалії музичної мови, від смислу окремого тону до синтаксису мелодії як відображення її семантики. Визначаючи базові універсалії музичного мовлення, вчений наголошує на її багатошаровості, де поряд з явищами контекстуальними, що існують тільки «тут» і «тепер», є й такі, що «існують у різних висловлюваннях» [28, с. 140–156]. На його думку, у структурі музичної мови первісною «фонемою музичного мовлення» є інтонема як інтонаційна неподільна структура, а нота – лише графічний знак, що не має функцій завершеного елементу музичного інтонування, аналогом якої у вербальній мові є буква. Для побудови музично-мовної архітектоніки важливими є інтонаційні структури. При цьому глибинні структури є незмінними, а зовнішні, синтаксичні, можуть видозмінюватися в залежності від лексики. Вихідним матеріалом для формування музично-мовної системи є одиниці інтонування (архетипічні інтонації, протоінтонації, глибинні граматики), завдяки яким і відбувається формування музичної форми (від інтонеми до фрази, від фрази до інтонаційної форми музики загалом).

М. Арановський розмежовує поняття «знак» та «інтонація», вважаючи їх протилежними один одному, оскільки вони мають різну природу та пов'язані з різними типами мислення [25, с. 102–103]. Специфіку музичної інтонації дослідник протиставляє знаку, який має функцію заміняти інший предмет. На думку вченого, інтонація виражає, на відміну від знака, який позначає: «…інтонація і знак протилежні одне одному як способи відображення: інтонація виражає, а знак позначає. Перша носить цілком безпосередній характер, інший – суто опосередкований» [25, с. 100]. Дослідник наголошує, що інтонація має експресивну функцію, а отже, виступає як «певне переживання (психологічний процес)», завжди безумовна та індивідуальна, оскільки «виражає тільки даний зміст» [25, с. 103].

Попри це, М. Арановський наголошує на тому, що в деяких ситуаціях інтонація може виконувати знакову функцію, якщо наділена позамузичним значенням, відносною постійністю форми та повторюваністю [25, с. 103]. Але зауважує, що не всі інтонації можуть виконувати функцію знаків, а лише ті, що мають якості стійких утворень у свідомості слухачів та повторюваність у музичній практиці. Тобто в музиці існують «інтонації-знаки» як специфічні утворення, що мають два типи значень: експресивне (властиве інтонації) та знакове (позамузичне) [25, с. 103].

У зв'язку з цим виникає питання: якщо знаками можуть бути тільки окремі інтонації, то, враховуючи, що «музика є мистецтво інтонованого смислу», є сенс визнати музичні знаки як такі, що не властиві музичній мові? Тобто якщо музична мова має незнакову природу, але окремі інтонації можуть набувати знакової функції, тоді необхідно виявити механізм співвіднесення різних за своєю природою інтонацій. Це ставить під сумнів правомірність зіставлення музичної інтонації зі знаком у структурному аспекті, тоді як у плані функціональному це можливо, оскільки за допомогою знака відбувається процес передачі художньої інформації, що спрямований на «сприйняття та усвідомлення змісту мистецького твору» [230, с. 10].

Зазначимо, що Б. Асаф'єв вважав інтонацію базовою одиницею музичної мови, яка в контексті семіотичної теорії також може бути визначена як значуща одиниця, що має смислове навантаження, але не має конкретного референціального аспекту в своєму змісті. Попри це, саме інтонації притаманні змістовні нашарування в тексті конкретної культури.

Так, наприклад, у віденських класиків посилено аспект співвіднесення знака зі структурою парадигми текстів, а для музики композиторів-романтиків характерним є індексально-іконічний спосіб відображення за допомогою звуку найтонших градацій емоційних станів навіть у тих творах, де актуалізація психологічного стану не підказана назвою музичного твору.

На важливості інтонації як елементу соціально-психологічного побутування наголошував В. Медушевський, акцентуючи увагу на її здатності накопичувати і транслювати соціокультурні смисли: «Розширений до безкінечності простір смислу вбирає у себе все світовідчуття епохи. Тому їх [інтонації] можна назвати справжніми символами-знаками з безкінечним змістом» [227]. В умовах полістильового дискурсу другої половини XX ст. такі інтонації-знаки набули значення своєрідних «згустків семантичних засобів, функціонально стійких у стильовій системі епохи» [81, с. 13], що промовляють до нас «на мові постійних і загальновідомих символів» [26, с. 68]. Зберігаючи своє семантичне навантаження, інтонації-знаки в контексті індивідуального стилю композитора набувають додаткових смислових рівнів, формуючи семантику музичного тексту, що яскраво розкривається в музичних творах програмного спрямування та дозволяє виокремити референти зовнішнього світу за допомогою відображення характерних якостей. Тобто музичний знак може бути представлений не тільки конкретним звуком або інтонацією, а й не елементарним, не дискретним елементом. Відтак не тільки музична тема, але й окремий звук можуть набувати знакових ознак, оскільки вони означуються в залежності від внутрішньої співвіднесеності з іншими елементами музичного тексту. Це твердження не входить у суперечність із загальними принципами наративної

семіотики, предметом якої є не вид мистецтва загалом, а окремий твір мистецтва, в контексті якого можуть бути визначені рівні означення та усвідомлено процеси семіозису.

Так, музична форма може виступати іконічним знаком, що віддзеркалює рух почуттів за допомогою асоціативних механізмів у процесі її сприйняття. При цьому музична форма у вигляді цілісної симультанної структури може прочитуватися і як естетичний макрознак, як недискурсивний символ, що носить інтермодальний характер (узагальнено-перцептивний). Крім того, одним з видів музичних знаків може бути «текст у тексті». До речі, сам термін належить представникам наративної семіотики Тартуської школи, що мислився як риторична побудова, де «різниця у закодованості різних частин тексту визначається фактором авторської побудови і сприйняття читача» [199, с. 6]. Такий текст характеризується модальністю умовності, що створює додаткову перспективу та сприяє більш глибокому проникненню у смисл.

Музичний знак був предметом аналізу праць дослідниці Л. Шаймухаметової, яка характеризує його як інваріантну, відносно стабільну одиницю тексту, що має стійке значення: «…знак – матеріально-ідеальна стереотипна одиниця художнього тексту, що має якості інваріанта та здатність породжувати адекватній звуковій формі образи-уявлення» [441, с. 104]. На великому музичному матеріалі дослідницею було проаналізовано різні музичні структури, що набули конотацій музичного знака. Спираючись на різні музичні та екстрамузичні джерела, Л. Шаймухаметова виокремлює так звані «мігруючі інтонаційні формули», серед яких звукові сигнали, мовленнєві конструкції, фігури руху, побутові жанри, музичні формули тощо. Аналіз цих стійких структур дозволив їй пояснити механізми музичного тематизму, сформулювати поняття «інтонаційної лексики» та описати різні музичні значення.

Зокрема, дослідниця виокремлює такі репрезентуючі якості знака, як формальність, стійкість структури та «здатність зберігати постійний зв’язок

між знаком, значенням та народженим за його допомогою смислом» [297, с. 100]. Л. Шаймухаметова зауважує, що знакові функції найбільш повно виражені у музичній темі і представлені так званими «мігруючими інтонаційними формулами», що повторюються у різних музичних текстах та мають стійкі значення і відносно стабільну звукову форму: «…репрезентуючі якості знака, що забезпечують його впізнаність, проявляються у формальності, стійкості структури, а також у здатності зберігати постійний зв'язок між знаком, значенням і… смислом» [440, с. 3]. Тобто знак дослідниця мислить як окремий прояв інтонації, а критеріями знаковості називає інваріантність, стереотипність, повторюваність, стабільність та постійність значення.

З точки зору Л. Шаймухаметової, музичний знак є елементом системи міжтекстових взаємодій, а основу інтонаційної лексики «складає екстрамузична семантика – інтонації із закріпленими значеннями, що мають різну природу, етимологію та конструктивні якості», а основою є «постійно існуючий ситуативно-сюжетний зв'язок з предметним світом і різними видами мистецтва» [440, с. 3]. Аналіз великої кількості музичного матеріалу дозволив їй дійти висновку, що музичними знаками є будь-які елементи музичної мови, як зовнішні по відношенню до смислової структури музичного тексту, так і елементи граматики [441, с. 100], що мають стабільне значення, але здатні трансформуватися в залежності від контексту. Дослідниця пропонує розмежувати поняття знака та контексту [441, с. 104], проте не дає йому чіткого визначення.

Розрізняючи різні типи музичних знаків, Л. Шаймухаметова апелює до класифікації, запропонованої Ч. Пірсом. На її думку, різні інтонаційні структури є стійкими утвореннями, що «належать до типу знаків-іконів, але можуть набувати функції знаків-символів, кристалізуючись у різних граматичних конструкціях» [440, с. 21]. До такого ж типу знаків дослідниця відносить афективні інтонації (запитання, здивування, жалю, радощів), які у вербальному мовленні мають прояв на рівні знаків-індексів.

На її думку, інтонації із закріпленими значеннями мають тенденцію до «кристалізації елементів мовлення у смислові структури» та породжують «стійкі стереотипи зв'язку», формуючи «образний світ музики» [440, с. 20]. Дослідниця зазначає, що механізм формування зв'язку між цими інтонаційними формулами та їх значенням дозволяє виокремити різні групи інтонацій, серед яких: звукові сигнали, інтонації мовленнєвого походження, жест та пластика в елементах музичного мовлення, фактурні формули і кліше інструментальної природи, музично-риторичні фігури тощо. При цьому, незважаючи на зміну контексту, зв'язок інтонаційних формул із денотатом залишається.

Крім інтонацій вербального мовлення, Л. Шаймухаметова виокремлює інтонації «пластичної етимології», імітацію звучання музичних інструментів, риторичні фігури та акцентує на тому, що їх утворення базується на «асоціативному механізмі» процесу мислення. При цьому їх «знаковість» споріднена з предметністю, позамузичними асоціаціями різного типу, споглядально-образним та лінійно-графічним уявленнями тощо [440, с. 22]. Механізм утворення інтонаційних формул із закріпленим значенням може бути різним та залежить не тільки від самої інтонації, але й контексту. Л. Шаймухаметова виокремлює різні ситуації, у результаті яких утворюються «мігруючі інтонації», зокрема:

- застосування в композиторській практиці інтонаційних формул із фонду «загальновживаної інтонаційної лексики» без зміни їх позатекстових значень (стадія денотації, або первинної семантизації);
- перевтілення готових інтонаційних формул під впливом контексту, в результаті чого змінюється їх семантика (вторинна семантизація);
- застосування в новому контексті вже сформованих знаків із конкретним значенням або вторинне значення відомих формул (стадія часткової десемантизації, або перехід формул на рівень загальностильових стереотипів та набуття «загальномузичної виразності»);

– перенесення та суміщення у новому контексті двох або декількох інтонаційних формул, що приводить до семантичних перевтілень різного ступеня (наприклад, горизонтальне та вертикальне поєднання близьких за змістом формул або поєднання формул, протилежних за значенням) та видозміни структури знаків, що створюють «нові комбінації з самостійним смислом і стійкими значеннями» (стадія актуалізації прямих (позатекстових) і переносних (контекстних) значень у новому авторському контексті) [440, с. 25].

Виявлення таких інтонаційних структур, на думку дослідниці, дозволяє розкрити смислові складові музичного тексту, завдяки чому піддається розшифровці «знакова етимологія музичного твору» [440, с. 25], виявляється «інтонаційно-лексичний склад музичної теми» та «ключові інтонації» [440, с. 19] музичного твору.

Отже, музичні знаки мають певний «семантичний варіант», що оточується цілим спектром значень, свого роду додатковими «відтінками смислу». Проте, на відміну від вербальної, в музичній мові немає чітко закріпленої семантики за структурними елементами одиниць, знакові функції яких мають прояв на рівні інтонаційних структур (або «формул», «семантем» тощо), що повторюються в різних текстах і мають стійкі значення й відносно стабільну звукову форму. Тобто музичні знаки є окремим проявом музичної інтонації, що мають тенденцію до утворення стереотипів та виявляються завдяки повторюваності (інваріант / варіант). Це дозволяє розглядати музичний знак як елемент системи міжтекстових взаємодій та розрізняти знаки, що реалізуються у логіко-конструктивній та емотивній системах значень, де перші пов’язані з членуванням музичного твору (кадансові звороти тощо), а інші – з емоційною складовою сприйняття музики. Такий підхід до розуміння музичних знаків сприяв розробці методу семантичного аналізу, мета якого – виокремити наявність стійких інтонаційних зворотів із закріпленим значенням (лексем, семантичних формул, мігруючих інтонацій тощо).

У сучасному теоретичному музикознавстві музична семантика представлена на рівні теорії музичного змісту і техніки семантичного аналізу, що має практичне спрямування. Загалом, до проблеми виявлення стійких інтонаційних зворотів зверталися такі авчені, як: М. Арановський (виявлення механізму утворення музичних стереотипів за допомогою повтору) [27], Д. Кук (виявлення ролі звукорядної основи) [490], Я. Їранек (автор концепції «вхідних» та «вихідних» елементів музичного тексту) [502], Б. Сабольчі (аналіз мігруючих інтонацій) [538], Л. Шаймухаметова (виявлення та систематизація «мігруючих інтонацій», які здатні «мігрувати» з тексту в текст зі збереженням стійких зв'язків смислу з образом та розкриватися за допомогою таких категоріальних пар, як «семантична фігура» – «лексема» тощо) [440] та інші.

Обґрунтування можливості застосування у теоретичному музикознавстві класифікації Ч. Пірса було заявлено у працях багатьох дослідників. Зокрема, російська дослідниця В. Холопова інтерпретує музичні знаки відповідно до концепції Ч. Пірса та пропонує наступну класифікацію:

- музичний ікон – «втілення (зображення) емоції, пряма інформація, що в музиці має два основних джерела цієї інформації, два виразники емоцій: голосові та моторні знаки» [416, с. 159–162];
- музичний індекс – «відображення предметного світу, опосередкована інформація… предмет у змісті музики може бути лише уявним, він не може бути зримим» [416, с. 160];
- музичний символ – «передача понять, умовна інформація (умовний знак)… він також має два види: музичний знак-символ та мовний знак-символ, що являє собою назву твору, текст вокального твору, авторську ремарку для виконання тощо» [416, с. 160].

Дослідниця зазначає, що обов'язковим для музики є тільки ікон, а функція індексів та символів – супутня. Іконічність В. Холопова визначає як важливу характеристику музичного знака, але наголошує на тому, що музичні знаки за змістом охоплюють тільки одну зі сторін музичного змісту –

зміст не спеціальний, тобто який належить і музиці, і не-музиці (явищам навколишньої дійсності). З таких позицій музика є віддзеркаленням дійсності, оскільки знак слугує показником певного об'єкта за його межами. Інший бік музичного змісту – спеціальний зміст – складається з відносин усіх елементів музичної мови твору (тематичних, звуковисотних, ритмічних, архітектонічних та ін.), але не входить у знакову систему.

Суголосною є позиція російського вченого Л. Акопяна, який, досліджуючи специфічність природи взаємодії між знаком та означуваним, наголошує на невизначеному характері музичної семантики у порівнянні з іншими семіотичними системами [15]. Знаки-символи, на його думку, завжди пов'язані зі словом, що створює стійкість їх семантики. Приклади музичних символів – мотиви – означають поняття або явища предметного світу. Музичний символ може виступати як індекс, тобто симптом позамузичної ситуації, або емоційного стану (приклад – фігури стилю concitato). Музичний знак може виступати і як ікон – знак певної музично-стильової парадигми (наприклад – цитати, що можуть бути трактовані як іконічний знак стилю певної епохи). Іконічний знак, на його думку, є універсальним знаковим типом для музики, а символ та індекс поєднуються з іконом [15, с. 17].

Іншою є позиція дослідника М. Бонфельда, з точки зору якого цілісним знаком є музичний текст, елементами якого є субзнаки, подібні до морфем природної мови: «…у всякому музичному творі можна виділити семантично згущені й розріджені області. І якщо останні можна уподібнити фонемам, що не мають помітних значень, то семантично вагомі елементи твору співвідносні з морфемами (коренями, префіксами, флексіями та ін.), апріорно пов'язаними з широкою зоною значень, що істотно звужується, насичується конкретним змістом тільки в контексті цілісного твору-знака» [56]. Музичний твір, на його думку, являє собою єдиний неподільний знак, елементам якого не властиве постійне значення, що залежне від контексту. Такий підхід демонструє неможливість пошуку в музичному творі дискретних одиниць, наділених стабільними значеннями, де музичний твір розуміється як цілісний

організм. Тобто музичний знак являє собою цілісне матеріально-ідеальне утворення, що характеризується єдністю означуваного і означника: «…це означає, що звучання музичного твору (матеріальна форма) пов'язується у свідомості слухача з певним, тільки цьому твору притаманним комплексом понять, уявлень, емоцій (духовних цінностей), що відмінні від самого звучання, але знаходяться з ним у специфічній нерозривній єдності, чим забезпечується сприйняття музики як певного змісту – смислу» [56].

З точки зору М. Бонфельда, в основі семантики музичного мовлення лежить зв'язок знака і реальності: «…звук (або комплекс звуків) – знак немузичної дійсності стає субзнаком музичного мовлення, зберігаючи якийсь, тією чи тією мірою експлікований у цьому контексті, зв'язок зі своїм буттям як знак» [56]. Дослідник зазначає, що музичний звук як знак перетворюється в субзнак музичного мовлення, корелюючись зі специфічними для кожного типу звучань процесами семантизації.

Зазначимо, що конотативний рівень притаманний не тільки музичним, але всім художнім текстам, де позахудожні імпульси дозволяють зрозуміти смисл твору. Якщо денотативний рівень музичного знака існує у понятійно-смисловому значенні, то конотативний – у контекстуальному, пов'язаному з внутрішніми, глибинними проявами, що реалізуються в контексті сприйняття музики. У теоретичному музикознавстві саме конотативний рівень семіозису є найбільш дискусійним, оскільки саме конотат знака досить складно піддається виокремленню, адже знаходиться поза структурою самого музичного твору, хоча є не менш важливим у розумінні смислу.

Музичний знак може набувати різних за масштабом форм: від лейтмотивів і цитат до окремих складових музичної граматики. Семантизації піддаються будь-які характеристики музичних знаків, зокрема метроритм (ритмічність як знак крокування, стуку тощо), гармонія (риторичні барокові звороти), тембральне забарвлення (тембр валторни як семантика заклику, тембр кларнета як семантика кохання, тембр мідних духових тощо), артикуляція та агогіка, поліфонічні прийоми тощо.

Семантика музичних знаків може набувати трансформацій як на рівні текстового, так і позатекстового рядів. Зокрема, різні семантичні фігури можуть бути вміщені у певний контекст (ритмічний, синтаксичний тощо), що змінює смислові акценти. Музичні знаки можуть взаємодіяти між собою, при цьому новий контекст, у якому починає функціонувати знак, приводить до трансформації його семантики, а на його основне значення нашаровуються смислові відтінки нового контексту.

Музичний знак набув свого осмислення у працях вітчизняного вченого С. Шипа, який характеризує його як «мікро-, мега- і макроелементи форми» та акцентує увагу на притаманній йому функціональній значущості. Музичний знак дослідник мислить як «звуковий предмет (фізично актуальний або ідеально можливий), що має властивості художнього символу. Звичайно, така дефініція не є вичерпною, але в ній акцентовано увагу на такій важливій особливості, як звукова форма, адже звуковий матеріал музичної мови є іконічним знаком та відіграє важливу роль у процесі музичного семіозису. З точки зору дослідника, специфіка семантики музичного знака полягає у тому, що його десигнат своїми денотатами має не явища навколишньої дійсності, а образи уявлень, в яких віддзеркалюються будь-які доступні сприйняттю та розумінню аспекти універсуму (психофізичні, духовні тощо). У ґрунтовному дисертаційному дослідженні С. Шипа подано класифікацію музичних знаків, що «розкриває можливості для більш стрункої типологічної характеристики знаків музичного мовлення» [446, с. 21], та виокремлено їх морфологічні характеристики. Крім того, дослідником було виявлено особливості структурно-функціонального устрою музичної мови, що спирається «на фонемний, морфемний та синтаксичний механізми» [446, с. 26].

Глибоким є спостереження С. Шипа щодо інтонації, яку дослідник мислить як «звукову якість», що є спільною як для вербального, так і музичного мовлення та виконує «мовну функцію». На думку дослідника, інтонація як семантична одиниця може бути розглянута в аспекті свого

значення, яку він мислить як знаково-семантичну одиницю музичного мовлення. Проте зауважує, що змістовне навантаження музичного мовлення зосереджено не тільки в інтонації, але й в інших засобах мовної організації музики. В такий спосіб ним закцентовано увагу на тому, що музичне мовлення є різнорідним за якістю знакових засобів, у якому представлені різні за своєю типологічною різноманітністю знаки. Аналізуючи семантичні типи музичних знаків, С. Шип пропонує класифікацію музичних знаків з позицій їх морфології, а саме: за наявністю (або відсутністю) причинно-наслідкового зв'язку між знаком та об'єктом референції і ступенем подібності між формою знака та формою означеного об'єкта. Це дозволило йому виокремити чотири класи знаків, а саме: «ізоморфні індекси, анізоморфні індекси, ізоморфні символи (або іконічні знаки) та анізоморфні символи (або сигнали)» [446, с. 21].

Полемізуючи з О. Козаренком, дослідник С. Шип наголошує на тому, що музичний знак має як денотати, так і конотати, оскільки зв'язок десигната з об'єктивним світом, на його думку, опосередкований конкретними «образами-денотатами». Це важлива теза в методологічному плані, оскільки саме визначення десигната музичного знака неодноразово спричиняло полеміку в теоретичному музикознавстві. Ми погоджуємося із визначенням десигната музичного знака, що було дано С. Шипом, оскільки як денотативні, так і конотативні характеристики відіграють важливу роль у процесі музичного семіозису. Попри наявність полярних точок зору на заявлену проблематику, думки вчених сходяться у тому, що звуковий матеріал музичної мови дає підстави говорити про наявність музичного знака, що є «носієм значення» [145].

Отже, вітчизняне теоретичне музикознавство визнає музичну мову знаковою системою, аналіз якої передбачає окреслення всієї сукупності відносин та зв'язків у її організації. Проте складність розуміння музичного знака полягає у тому, що він є квінтесенцією багатьох різнорідних відносин і зв'язків та існує тільки в контексті цих відносин.

Умовою розуміння музичного знака є та система культури, в якій він функціонує, адже знак, включений у сферу людської свідомості, і поза нею не може вважатися знаком. Саме завдяки взаємообумовленості його складових знаки входять у різні відносини (зокрема суміжності, слідування, сполучення, зіставлення, взаємозамінності тощо), тому вектор співвіднесеності між ними може мати різноспрямовані осі, як горизонтальний (синтагматичні зв'язки), так і вертикальний (парадигматичні зв'язки). Наприклад, сполучення як збереження зв'язків є домінуючим та формоутворюючим принципом «тотожності, контрасту і динамічного сполучення» [337, с. 123–124] у межах великих форм музичних творів, завдяки чому забезпечується єдність, цільність та зв'язність мистецького твору.

Проте семіотичний напрям дослідження музики й до сьогодні має достатньо складний вектор розвитку, оскільки позиції вчених не тільки відмінні, а подекуди протилежні, що зумовило появу різних підходів та сприяло виникненню найрізноманітніших ракурсів дослідження музичного знака. Попри це, вектор дослідження знакової системи музичної мови було спрямовано на виявлення різних зв'язків між знаками (як внутрішніх, так і зовнішніх), що сприяло його розумінню як складного утворення, який існує в контексті конкретного соціуму як його елемент.

У зарубіжній музикознавчій думці ґрунтовне дослідження музичного знака було здійснено Д. Куком у праці «The language of music» [490], де наголошувалося, що музика передає суб'єктивні переживання композитора і «тільки конкретний тип музики певною мірою… можна розглядати як чисту, квазіматематичну форму» [490, с. 10]. Прагнучи представити музику як «мову емоцій», дослідник аналізує елементи музичної виразності, що є засобами втілення різних емоцій. Серед таких «елементів музичного словника» Д. Кук виокремлює мелодичні звороти, що мають відносно стабільну зовнішню форму, постійне значення та залежність від контексту, які він вважає характеристиками музичного знака.

Класифікацію музичних знаків було здійснено В. Кукером [489], який також апелював до теорії Ч. Пірса, виокремлюючи три типи музичних знаків: іконічні, індексні та логічні. Ікон дослідник вважав домінуючим типом знака у музиці, поділяючи їх на природні (congeneric), що виникають при взаємодії одноструктурних елементів між собою [489, с. 34], та позаприродні (extrageneric), що виникають у контексті інтерпретації музичного елементу як знака позамузичної ситуації [489, с. 61]. Індексні знаки у музиці, на думку дослідника, визначають найбільш характерні фрагменти музичного твору, надаючи йому внутрішньої завершеності, тоді як логічні пов'язують знаки між собою або вказують на цей зв'язок [489, с. 100].

Важливою характеристикою знака дослідник вважав контекстуальний характер значення і виокремлював дискурсивні (мають опосередкований характер) та ознайомчі (належать до сфери чуттєвого сприйняття) типи значень. При цьому знак мислить як стимул, що впливає на відношення до чогось.

Інтонацію як смислову складову музики розглядав у своїх студіях Й. Їранек [502], тому процес художнього семіозису визнавав явищем інтонаційним, що пов'язаний з формуванням семантем (індивідуальних інтонацій). Дослідником постулюється відкритість музичної семантики, множинність інтерпретацій, у процесі чого варіантні та інваріанті елементи взаємодіють [502, с. 100–102]. Процес музичного семіозису, на його думку, «починається з субінтонаційних елементів та пов'язаний з формуванням індивідуалізованих інтонацій – семантем» [502, с. 102]. З його погляду, це має прояв у результаті сприйняття музики, що пов'язано із суб'єктивною інтерпретацією, тому зміст музичного мистецтва набуває індивідуального характеру: «...у порівнянні з усіма іншими мистецтвами музичний зміст досить широко відкритий для багатосторонньої індивідуалізації» [502, с. 102]. Подібна відкритість музичного змісту (семантики) розкриває тісний взаємозв'язок між варіантним та інваріантним складовими музичного знака.

На характеристиці знака як процесуального явища, в якому репрезентамен, об'єкт або інтерпретанта являють собою процес,

наголошується у працях Д. Лідова: «Процесуальний знак – це знак, в якому є представник, об'єкт або інтерпретатор, – це процес»[20] [514, с. 182]. Пізніше ця думка була розвинена ним у дослідженні «Чи є музика мовою?» [515].

Достатньо ґрунтовний шар досліджень музичної семіотики пов'язаний із ракурсом аналітичної герменевтики та музичної наратології. Ці дві теорії суттєво відрізняються, проте обидві демонструють комплексний підхід до всіх рівнів музичного значення, де звук набуває екстрамузичного значення та пов'язує різні форми культурного буття у процесі пізнання.

Зокрема, герменевтичний підхід пов'язаний з інтерпретацією загальних значень опозиційних кореляцій з метою виявлення механізмів, за допомогою яких досягається виразна значимість у музиці, на чому наголошував дослідник: «Герменевтика по суті не систематична або дедуктивна, хоча її результати можуть піддаватися структурному поясненню і дійсно повинні такому піддаватися, якщо ці інтерпретації розширюють системну базу розуміння стилю»[21] [500].

Інший напрям семіотичного дослідження музики представлений працями французької семіотичної школи, що спиралася на теорії Ж. Лакана, Ю. Крістевої, Р. Барта. Унікальність французької семіотики полягає в її спорідненості з іншими гуманітарними науками, зокрема психолінгвістикою. Розвиток французької семіотики сприяв виникненню постструктуралізму, адептом якого вважають Р. Барта, особливість вчення якого полягає у тому, що він надає семіотиці значення, що суголосне значенню Античності для розвитку європейської культури. Відповідно до концепції Р. Барта, ідея «зняття природи» своїм корінням сягає часів Античності. Тобто якщо раніше природу розуміли як непізнаний світ, що існує незалежно від людини, то в епоху Античності природу почали сприймати як всесвіт, з яким співіснує індивід, на якого він впливає та формує власний внутрішній простір. Відбувся процес «означування природи» як макросвіту, що впливає та

[20] «A processive sign is a sign in which the representamen, the object, or the interpretant is a process».

[21] Hermeneutics is not essentially systematic or deductive, although its results may well be amenable to a later structural explanation, and indeed must be if those interpretations are to expand the systematic base of style understanding.

формує мікросвіт людини. Якщо рання семіотика прагнула «означити» предмети та надати їм зрозуміле значення, то сучасний семіотичний дискурс, на думку Р. Барта, полягає у вторинному «знятті культури», що мислиться як набір різних мов, які здатні розвиватися та щоразу «створювати культуру».

Французька семіотика апелювала до вчення першого французького психоаналітика, засновника альтернативної психоаналітичної школи Ж. Лакана і філософа постструктуралізму Ю. Крістевої. Основним поняттям французького структуралізму став термін «дискурс» (за Ю. Крістевою), що включає у себе поняття про самого автора. Сам термін «дискурс» було введено у науковий обіг Ю. Крістевою задля позначення процесу мовлення, а мова мислилася не як поле діяльності, а як важливий інструмент пізнання. До речі, ця теза суголосна вченню М. Бахтіна про мовленнєві жанри та їх характеристики, де будь-який процес мовлення не може бути нейтральним, а має жанрові характеристики та є соціально забарвленим. У такому контексті культура здатна творитися заново «тут і зараз», а процес семіозису включає не тільки процес «означування», але й подолання цього означення.

Попри різні підходи у дослідженні музичного знака, їх об'єднує застосування мовного денотата як моделі. Більшість праць дослідників спираються на соссюрівську модель та розвивають її аналогічно моделі Р. Барта, прагнучи виявити конкретні конотації та денотати музичних звуків з подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій. Проте існує й інша тенденція мислити в категоріях денотативних кодів, пов'язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій. Зокрема, у праці Х. Л. Мартінеса «Ікон у музиці» стверджується, що знак належить до свого об'єкта за посередництвом культурної диспозиції [516].

У працях Е. Тарасті, який у своїй класифікації знаків також апелює до моделі Ч. Пірса, наголошується на тому, що музичні знаки можуть бути представлені різними відношеннями: знаки як такі (qualisigns, sinsigns, legisigns); знаки по відношенню до інтерпретанти (rhemes, dicents, argument); знаки по відношенню до репрезентамена (icons, indexes, symbols) [539].

На думку дослідника, звук може включати велику кількість ресурсів для позначення, від індексів фізичних станів до абстрактних культурних символів. Власне, тому аналіз семіотичного виміру музики як простору функціонування знаків полягає не у віднайденні символів, індексів або іконів, а в усвідомленні «того поля різних смислів», які ці знаки утворюють. Цю тезу він пояснює на прикладі звуку валторни з бетховенської сонати «Les adieux», який, на його думку, поєднує в собі усі три різновиди музичного знака. У праці «Signs of music: A guide to music semiotics», посилаючись на тріадичну теорію Ч. Пірса, дослідник наголошує, що об'єкт може бути представлений певною річчю або подією, тоді як репрезентамен («динамічний об'єкт» за Ч. Пірсом) може бути аспектом реального світу. Як приклад, дослідник наводить «Les adieux» Л. ван Бетховена, сонатна форма якого може бути осмислена як інтерпретанта, а сам музичний матеріал представлений як репрезентамен.

Отже, звук валторни з бетховенської сонати «Les adieux» дослідник відносить до іконічного знака (оскільки він є імітацією звуку мисливського рога XVIII ст.), індексу (оскільки він пробуджує емоційні стани) та символу водночас: «Це іконічний звук у тому сенсі, що, не зважаючи на те, що він виконується на фортепіано, імітує сигнал рога мисливців кінця вісімнадцятого століття. Він також є індексальним – завдяки мінливій каденції – у тому розумінні, що викликає певний емоційний стан як у композитора, який написав… так і у слухача, який відчуває це почуття. <…> Звук рога також є символом»[22] [540].

На думку Е. Тарасті, інтерпретанта може бути і ментальним знаком, що виникає у процесі музичного звучання та усвідомлюється за допомогою логіко-раціонального пізнання. Окремо дослідник зупиняється на проблемі музичного дискурсу в семіотичному аспекті, наголошуючи на тому, що з'ясувати природу музичного дискурсу можна за умов використання моделі,

[22] «It is an iconic sing in the sense that, although played on piano, it imitates the horn signals of late eighteenth-century huntsmen. It is also indexical – because of the deceptive cadence – in the sense that it evokes a certain emotional state, both in the composer who wrote and sent the sing, and in the listener who feels such a sentiment of farewell or at least recognizes it as such. The opening horn call is also a symbol».

яка пов’язана з семіотикою у двох аспектах: по-перше – до уваги беруться зовнішні умови музичної комунікації, а по-друге – музична реальність повинна сприйматися на глибинному рівні.

Це досить важливе положення для нашого дослідження, адже порушується проблематика семіозису, що пов’язана з інтонаційним процесом: «…у музиці відбувається процес художнього семіозису, що є інтонаційним процесом» [502].

Досліджуючи проблематику музичного семіозису, Е. Тарасті окремо зупиняється на аспектах семіотичного процесу: часовому, просторовому та актантному. На його думку, музичний семіозис має кумулятивну природу, тобто музичні фрагменти, що вже відзвучали, залишаються у пам’яті, але під час сприйняття нових елементів останні накладаються на вже існуючі, тоді як збережені у пам’яті елементи складають її парадигму.

Дослідник застосовує метод кореляції між музичними знаками та культурними смислами, що характеризує динамічний, процесуальний характер музики. На його думку, попри наявність великої кількості семіотичних підходів у дослідженні музики, жоден не здатний повністю розкрити та висвітлити семіотичні структури, тому пропонує метод критичного синтезу. Користуючись термінологією структуралістів, Е. Тарасті застосовує термін «ізотопія» як основу для аналізу структурних рівнів і формальних ознак музичних знаків та апелює до енергетизму Е. Курта, вважаючи його ключем до розуміння знакових структур. Е. Тарасті вибудовує власний метод аналізу музичних семіотичних структур, що складається з виокремлення моделей та засобів функціонування музичного дискурсу. До речі, суголосним йому є метод виокремлення музично-текстових структур та відносин між ними, запропонований Р. Монеллі: «Музичний текст – це партитура, не виконана, але зрозуміла, діалектика якої зводиться до розуміння»[23] [517, с. 245].

[23] «The musical text is the score, not as performed, but as understood, its dialectics resolved into intelligibility».

Дослідник Ж. Натьє виокремив у семіотичному процесі дослідження музикознавства два напрями, де перший (*introversive*) спирається на іманентність смислів, які утворює музика, а другий (*extroversive*) заснований на суб'єктності переживань композитора. Інтроверсивну семіотичну концепцію, в якій важливу роль відіграє усвідомлення іманентних смислів музики, пов'язують із працями Е. Гансліка [73], який вказав на красу музичного звуку, яка ним мислилася як «специфічна музична стихія». Суголосну думку висловлювали й інші вчені, серед яких учень Х. Рімана – лінгвіст Р. Якобсон, німецький музикознавець Ханс Мерсман та інші.

Іншою є позиція, відповідно до якої музична форма передає як іманентні, так і позамузичні значення. Цієї думки дотримуються В. Кукер, Л. Мейєр, Ж. Натьє, Н. Рюве та інші, хоча ступінь їх значущості кожен із вчених оцінює по-різному. Зокрема, Ж. Натьє процес символізації вважає більш важливим для розуміння музичних смислів, тоді як В. Кукер бачить обидва смислові рівні музики (інтроверсивний та екстраверсивний) важливими.

Ще один напрям представлений англо-американською семіотичною традицією, в якій достатньо вагома роль належить Леонарду Ратнеру, праці якого було розвинено вченими другого покоління, зокрема К. Агаву [482], Н. Каммінг [491], Р. Монеллі [518], С. Румпф [533], Е. Тарасті [539], Р. Хаттен [500], та ін. Свої студії вони екстраполювали на матеріал музики XVIII ст., що сприяло розвитку музичної семантики. Різниця між цими напрямами семіотичного дослідження музичного знака полягає у їх практичному застосуванні та прагненні з'ясувати важливі питання, а саме: які музичні елементи можна вважати знаками; що розуміють під значенням; як втілюється іконічна та символічна природа знака в музиці тощо. Жоден з напрямів семіотичного осягнення музичного знака і до сьогодні не отримав статусу методології. Попри це, гносеологічні можливості музичної семіотики можуть стати основою для подальших теоретичних розробок цілісного

дискурсу семіотичного простору, в контексті якого семіозис мислиться як сама суть процесу пізнання.

Проте існували й інші точки зору на природу знака, і музичного зокрема. Так, на думку С. Лангер, музичне мистецтво наскрізно символічне, а музичні структури віддзеркалюють певну систему досвіду людини, що є своєрідною тональною проекцією почуттів, їх морфологією. Ці «почуття» є не просто «самовираженням», а своєрідною артикуляцією логічної проекції почуттів, тобто «ідеєю про ці почуття». В «ідеї» віддзеркалюються найбільш узагальнені форми почуття, тому відбувається процес їх абстракції. Такі висновки дали привід С. Лангер вважати музику мистецтвом символічним. Проте будь-яка діяльність, на думку дослідниці, носить символічний характер. Так, у праці «Філософія в новому ключі» автор наголошує, що у мозку людини відбувається «символічна трансформація досвіду», яка викликає необхідність його вираження у зовнішній діяльності, тому різні види мистецтва є своєрідною символічною трансформацією досвіду, що пов’язаний із результатами кори головного мозку: «…дух певного роду на певній стадії розвитку звичайним чином створює символічну трансформацію» [509].

На думку С. Лангер, основною функцією символу є «створення об’єкта пізнання» та артикулювання досвіду, а процес символізації вона мислить як віддзеркалення логічних структурних особливостей дійсності, що сприймається. Дослідниця наголошує, що для відносин між символом і тим, що він позначає, необхідним є збіг логічних структур. Оскільки вираження певної логічної форми у різних її втіленнях лежить в основі проекції, тому символ є проекцією того, що символізується. При цьому символічна проекція не копіює форму, яку позначає, а схожість носить характер ізоморфізму. Отже, характеристика символу як проекції свідчить про те, що він символізує щось, із чим він схожий: «…деяке інше ціле, чиї елементи мають аналогічні відносини» [509].

Дослідниця виокремлює кілька функцій символу, серед яких – «творча» та функції повідомляти «поняття», адже символ – «завжди проекція ідеї» [509, с. 61]. На її думку, сигнал пов'язаний з певною річчю, тоді як символ – з «ідеями» («поняттями») та за їх допомогою – з речами. При цьому відношення символу до об'єкта – денотація, а відношення до поняття – конотація, тому сфера символу – це сфера семантики, «значення». Процес, у ході якого артикулюється «ідея», С. Лангер називає «трансформацією»: «…кожна символічна проекція – трансформація». Найважливішим серед трансформаційних процесів дослідниця виокремлює абстракцію, а символ – механізм абстракції: «…символ – будь-який засіб, за допомогою якого ми здатні здійснити абстракцію» [511, с. 105].

Концепція С. Лангер була піддана критиці, оскільки дослідниця не пояснила, яким чином у художньому символі поєднуються інтуїтивні та логічні складові, що суперечило самій символічній інтерпретації мистецтва. Серед різних критичних думок наголошувалося і на тому, що дослідниця мислить символ як такий, що має «значення», тобто відсилає до чогось іншого, крім самого себе. Відтак виникало питання: чому твір мистецтва, який, на думку С. Лангер, ні до чого, крім себе, не відсилає, є символом? «Значення» символу завжди пізнається опосередковано, до того ж воно за допомогою асоціативних образів пов'язано зі знаком. Оскільки знак «передає», тому від нього до «значення» відбувається «перехід». Проте, на думку С. Лангер, «значення» художнього твору пізнається безпосередньо у процесі його сприйняття, де жодного «переходу» від самого «знака» до «значення» не відбувається. Тобто «значення» художнього твору є не функцією, а його якістю. Власне, це дозволило С. Лангер звернутися до концепції «виразної форми», яка, на її думку, найбільше підходила до розуміння сутності мистецтва.

Прибічниками теорії «виразної форми» були також Р. Фрай, Р. Коллінгвуд та інші, але вони не визнавали її як «художній символ». На відміну від них, С. Лангер інтерпретувала теорію «виразної форми» в дусі

символізму. На її думку, твір мистецтва є своєрідною динамічною формою вираження почуттів. Вона наголошувала, що життя афектів має свою структуру («морфологію»), яка знаходить свій прояв саме у творі мистецтва.

Оскільки почуття є невід'ємною складовою життя людини, саме тому вони артикулюються в художніх образах, які вона називала «живою формою». Отже, сам твір мистецтва є своєрідною «живою формою», для якої характерні цілісність, функціональна єдність, динаміка, діалектика статики й динаміки, зростання й спаду тощо. Саме ці якості відрізняють «виразну форму» у мистецтві від інших різновидів символів.

Невіддільність «значення» від символу та відсутність так званого «переходу» між ними дозволили С. Лангер порівнювати символ із метафорою. Так, у праці «Проблеми мистецтва» вона наголошує на тому, що так званий «принцип метафори» – це «не дискурсивний спосіб» виразити новий досвід, а спосіб висловитися на предмет чогось та за його допомогою виразити значення іншого. На її думку, метафора – це ідея, що функціонує як символ задля вираження чогось, але оскільки вона «недискурсивна» і не стверджує ідею, тому формулює нові поняття для безпосереднього розуміння. В іншій праці дослідниця порівнює твір мистецтва з досить розвиненою метафорою. Отже, на основі аналогії між твором мистецтва і метафорою С. Лангер вважає твір мистецтва «метафоричним символізмом» [511, с. 105].

Загалом, концепція С. Лангер суттєво вплинула на теорію мистецтва модерна, в якому найбільш «ідеальним» вважалося абстрактне мистецтво, що було вільним від репрезентації і дозволяло найбільш ефективно передати «значення виразної форми». Квінтесенцією абстрактного мистецтва, на її думку, є «виразна форма», «яку завжди виражало мистецтво» [511, с. 107]. Так, у статті «Абстракція в мистецтві» дослідниця розглянула роль репрезентації в історії живопису з метою створення об'ємного зображення та дійшла висновку, що саме «репрезентація» є засобом художньої абстракції з метою об'єктивації «виразної форми» [513]. У подальшому вона

наголошувала на тісному зв’язку мистецтва і природи та практики репрезентації у просторових видах мистецтва, завдяки якій «виразна форма» сприймається у мистецтві.

Отже, ґрунтовні праці зарубіжних дослідників, зокрема Д. Кука, В. Кукера, Н. Рюве, Л. Мейєр, Е. Тарасті, К. Агаву, Ж.-Ж. Натьє та інших, склали сумарні досягнення музичної семіотики.

2.2.4 Поняття «музичний знак» у контексті семіотичного дискурсу

Попри достатньо широкий спектр ґрунтовних досліджень музичного знака, більшість праць можуть бути згруповані у два напрями:

- перший у якості моделі використовує знак вербального мовлення та передбачає виявлення конкретних конотацій і денотатів музичних звуків із подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій;
- другий в аналітичному модусі апелює до моделі Ч. Пірса, що мислить музичний звук у категоріях денотативних кодів, пов’язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій.

Екстраполюючи класифікацію Ч. Пірса в контекст музичного мистецтва, більшість вчених виокремлюють три типи знаків: *іконічні*, серед яких вирізняють знаки-образи (характеризуються схожістю з об’єктом) та знаки-діаграми (схожість між знаком та об’єктом виявляється структурно); *індексальні* як елементи ситуації, на яку вони вказують, з характерною наявністю зв’язку між означуваним та означником; *символічні*. Отже, в контексті музичної мови функціонують знаки різних типів, проте до основного типу більшість вчених відносять звукокомплекси, що означуються в системі окремого музичного тексту. Процес означення в музичному мистецтві відбувається «всередині даної композиції» (у термінології Бенвеніста) [45, с. 83], у залежності від внутрішньої співвіднесеності з іншими елементами музичного твору. Тобто саме композитор встановлює різні опозиції та значимості, що знаходять своє

логічне завершення в контексті конкретного музичного твору. В такому контексті навіть окремий звук може набувати знакових характеристик.

Попри те, що знакова сутність музики визнається, найбільш дискусійним залишається визначення основної значущої одиниці музичної семіології – музичного знака та його змістової сутності. Так, більшість дослідників вважають музичний звук мінімальною одиницею музичної семіотики. Проте якщо музичний звук мислиться як акустичний феномен, то він не позначає нічого, що знаходиться поза його межами у світі референтів, але якщо звук мислиться як елемент, вбудований у систему «граматик» (лад, тональність, звукоряд), тоді він виступає у музичному тексті його репрезентантом. У такому розумінні музичний звук – це знак знака, що має матеріальний (графічне зображення) та ідеальний (образний) рівні, за допомогою яких відбувається процес озвучення думки.

Звук найбільш пристосований до вираження думки та переживань, а його утворення відбувається в органічному зв'язку з процесом формування мисленнєвих образів. До речі, на цьому наголошував В. Потебня, вважаючи, що смисл зосереджений саме у «внутрішній формі» інтонації [277]. Це твердження є справедливим і відносно музичного звуку, адже звук формується думкою та невіддільний від її вираження. Зв'язок між ними є необхідною умовою його реалізації, що має прояв на рівні музичного мовлення конкретного автора, стилю, епохи, як процесу смислоутворення, що відбувається за допомогою музичних знаків як стійких утворень з відносно стабільною звуковою формою.

Найпершими знаками у музичній системі стали системи нотацій, мета яких полягала у збереженні музичного повідомлення. Якщо в епоху Античності використовувалися латинські літери для позначення звуків, у середньовічній – невми, інтонаційний контур та кількість звуків у конкретній поспівці, то сучасна нотаційна система дозволяє одночасно визначати більшість граматичних параметрів і носить іконічний характер. Зокрема, графічний малюнок сучасних партитур відтворює рух звукових потоків або

статику фіксованого звуку та є своєрідною презентацією архітектоніки музичного мислення композитора, предметом естетичного сприйняття та полем значень у процесі осягнення внутрішнього світу композитора.

У такому розумінні нотаційна система стає механізмом створення семіотичної реальності, завдяки якій композитор озвучує власне світобачення. При цьому музичні знаки виявляють себе у результаті поєднання музичного тексту з позатекстовими характеристиками. Образи позамузичних значень мінливі, змінюються з часом, апелюють до конкретного історико-культурного часу, тому контекстуальні. Проте в залежності від контексту музичні знаки можуть набувати, або взагалі не мати, позаконвенціонального значення. Музичні знаки можуть символізувати певний стиль (епоху) та набувати значення надособистісних структур, що «прочитуються» на рівні філософських узагальнень. Відтак сприйняття музичних текстів стає процесом багатовекторним, пов'язаним із різними невербальними образами, що дозволяє урізноманітнити його, надати додаткових асоціативних імпульсів. Так, наприклад, музичні «лейттеми долі» не тільки позначають той чи інший символ, але утворюють асоціативні зв'язки з іншими видами мистецтва (живописним або літературним образом), збагачуючись особистісним досвідом як виконавця, так й інтерпретатора.

Музичний знак конвенціональний за своєю природою та може набувати різних за масштабом форм: від лейтмотивів, цитат до окремих складових музичної граматики. При цьому музичний твір загалом також може набувати рівня знака. У цьому ми апелюємо до розуміння знака Я. Мукаржовським, який наголошував, що знак не вступає в обов'язкові відносини з дійсністю, яку зображує, проте «як ціле» може викликати в уяві того, хто сприймає, «відношення до будь-якого його переживання або комплексу переживань» [251]. На цьому наголошував і російський дослідник М. Бонфельд, вважаючи, що музичний твір є цілісним знаком, завжди спрямованим на слухача, тому являє собою трансляцію певного смислу.

Семантизації піддаються будь-які характеристики музичних знаків, зокрема метроритм (ритмічність як знак крокування, стуку тощо), гармонія (риторичні барокові звороти), тембральне забарвлення (тембр валторни як семантика заклику, тембр кларнета як семантика кохання, тембр мідних духових тощо), артикуляція, агогіка, поліфонічні прийоми тощо. При цьому семантика музичних знаків може набувати трансформацій як на рівні текстового, так і позатекстового ряду. Різні семантичні фігури, вміщені у певний контекст (ритмічний, синтаксичний тощо), можуть сприяти зміні смислових акцентів. При цьому новий контекст, у якому починає функціонувати знак, призводить до трансформації його семантики, оскільки на його основне значення нашаровуються смислові відтінки нового контексту.

Музичні знаки представлені на різних рівнях музичної структури та можуть між собою взаємодіяти. Зокрема, іконічний знак може бути представлений на рівні музичної форми та віддзеркалювати рух почуттів за допомогою асоціативних механізмів. При цьому сама музична форма у вигляді цілісної симультанної структури може прочитуватися як естетичний макрознак, недискурсивний символ, що носить інтермодальний, узагальнено-перцептивний характер та відіграє важливу роль у формуванні концептуального змісту музичного твору. Знак-індекс може бути представлений на рівні структури «текст у тексті». До речі, сам термін належить до наративної семіотики Тартуської школи, що мислиться як риторична побудова, «закодованість» якої визначається «фактором авторської побудови» та її сприйняття [201]. При цьому «інтекст» характеризується модальністю умовності, сприяючи більш глибокому проникненню у смисл.

У музичних текстах може домінувати як семантична, так і синтаксична знакова складова. Так, у музичних текстах з домінуючою семантичною складовою наявні ряди опозицій на зразок «сакральний – світський», «життя – смерть», «небо – земля» тощо. Їх осмислення має достатньо глибокі

духовні підвалини, оскільки зорієнтовано на глибинні шари людської психіки та має прояв на рівні асоціативних образів, метафор, архетипічної символіки тощо.

До речі, на цій особливості музичних текстів наголошував у своїх наукових студіях В. Медушевський, розрізняючи два рівні музичної форми, а саме: аналітико-граматичну (функціональна система гармонії, фактура тощо), що включає кореляційний та граматичний механізми обробки інформації; інтонаційно-драматургічну, що апелює до асоціативного способу узагальнення [226, с. 168]. Знакові структури інтонаційно-драматургічної форми безпосередньо детерміновані об'єктивними явищами дійсності та, подекуди, предметно-смисловими значеннями, що мають співвіднесеність із окремими денотатами, оскільки генетично споріднені з вербальною мовленнєвою інтонацією. Проте, на думку В. Медушевського, їх семантичне навантаження не має предметної визначеності та може бути інтерпретовано тільки в контексті музичного твору в цілому.

У контексті семантики музичного тексту можна виокремити явище символізації смислів. Тобто музичні символи стають знаками з апріорним значенням, закріпленим як у композиторській, так і виконавській практиці. Загалом, практика символізації смислів найбільш поширеною стала у XVIII ст., а так званий «словник почуттів» набув свого втілення у вигляді музичних фігур (мотивів), що стали основою композиторської риторики. Зокрема, з процесами символізації в музиці пов'язана семантика ладу (тональності), про що свідчить композиторська практика циклів 24 прелюдій та фуг.

Розуміння музичних знаків неможливе і без знання «умов» їх виникнення та функціонування в контексті конкретного історико-культурного часу. У такому разі відбувається процес сприйняття та усвідомлення тієї інформації, що дозволяє інтерпретувати музичний знак, семантика якого розкривається завдяки осягненню особливостей певного соціокультурного простору. Так, у процесі сприйняття програмного тексту відбувається співвіднесення звукового комплексу з певною ситуацією, станом або відчуттям, з ним пов'язаним, тому не тільки окремі музичні

знаки, але й музичний текст у цілому може набувати знакових характеристик, відтворюючи структуру свого референта.

Зазначимо, що план змісту характерний не тільки для окремих знаків, але й для музичних текстів загалом. При цьому змістовна сторона музичного тексту може виявлятися через співвіднесення з іншим музичним текстом, який також стає знаком і відображає інший текст як свій референт. Таке прочитання не є новим, оскільки символічне розуміння музичних текстів сягає своїм корінням трактатів епохи античності, коли музичну форму співвідносили з гармонією космосу. Вважалося, що музика і всесвіт засновані на принципі пропорції, а musica mundana, за висловом Піфагора, може бути інструментом для вивчення та осягнення всесвіту[24].

Майже вся культура побудована на основі образної системи, що має власну специфіку та синтаксис. Музичні знаки також можна об'єднати у систему, що може бути названа образною. Знак-образ є більш ємким за ступенем абстракції та може включати у себе більший об'єм інформації. Знаки семіотичної системи образного типу віддалені від свого денотата, як образ від свого реального прототипу. В семіотичній знаковій системі чим ближче знак знаходиться до свого десигната, тим він менш абстрактний та менше залежить від знакової системи, і навпаки: чим далі від свого денотата – тим більше залежить від семіотичної системи.

Музичні знаки є інваріантними структурами, що містять у собі «мовленнєвий підтекст», значення якого спирається на механізм знакової ситуації, закладений у ґенезі їх утворення. Музичний знак і його денотат належать до системи музичного мовлення, а референт належить до ментальних образів, які існують у нашій уяві, відтворюючи образи тих предметів (явищ, речей), до яких відбувається референція. Тобто *референт* належить водночас як навколишній дійсності, так і ментальній парадигмі нашої свідомості (явища навколишньої дійсності, які існують у нашій уяві у

[24] Відповідно до вчення Піфагора, музичний звукоряд іконічно відтворює «звучання» планет і символізує незмінний порядок та пропорції космосу.

вигляді ментальних образів). Референтом можуть бути не тільки окремі інтонаційні формули та їх значення, а й метроритмічні характеристики конкретного жанру тощо. Тобто референт є ментальним конструктом, відображенням реальних явищ дійсності в образах різного ступеня абстрактності.

У такому контексті референція є процесом співвіднесення музичного мовлення із зовнішнім світом, у процесі якої відбувається зв'язок музичного знака з його референтом за посередництвом денотатів. Денотат музичного знака є абстрактним і може усвідомлюватися на рівні музичного тексту в цілому. Чим більший рівень абстрактності семіотичної системи, тим більшою є автономність її структурних одиниць.

Музичні знаки реалізуються на рівні музичного мовлення, і хоча виникають на матеріалі музичної мови, не є складовими її системи. Музичний знак можна представити як багатоаспектну сутність, що включає план вираження (ім'я знака), денотат (або референт, що може мати прояв у графічному відтворенні), десигнат (або концепт, смисловий вимір), конотат (представлений експресивно-оцінювальним та естетичним значенням, які разом формують план змісту знака) та план інтерпретації (прагматичний аспект). Музичний знак містить не тільки конотативні значення, але й прагматичні потенції, що дозволяє інтерпретувати його кодований простір у процесі сприйняття. В основі мовного кодування лежать значущі одиниці, тобто такі, що здатні нести додаткову інформацію в контексті самої музичної мови, яка має внутрішньомовну автономність і функціональну наповненість. Значимість знака, таким чином, полягає не в його здатності вказувати на предмет, а у здатності повідомляти про характер та його зв'язки. Тобто знак може бути вжитий окремо від інших одиниць без втрати своєї референції. Знак не існує поза системою, де у процесі інтерпретації використовується семіотичний код.

Музичні знаки є недискретними структурами, оскільки їх елементи не співвіднесені з конотатом до його використання у певному контексті,

характеризуються смисловою багатозначністю, здатністю набувати нової значущості у залежності від контексту й утворювати на основі вже існуючих нові знакові структури, що під час включення у більш складні форми організації знакових елементів здатні не повністю в них розчинятися, а зберігати раніше набуті смислові рівні.

Проте слід відрізняти від музичних знаки нотного тексту, що є іншими за своїм типом та мають специфічні особливості своєї організації, для яких характерні зорові та просторові характеристики (їх закріпленість у графічному вигляді). Знакові структури у контексті музичного мовлення можуть утворювати вторинні знаки, що можуть мати як високий ступінь індивідуальності, так і доволі умовний. Тобто набувати значення інваріантних одиниць або залишатися на рівні індивідуальних кодів. У формуванні знакового значення знаходять своє відображення усі елементи семіозису, а саме: суб'єкт, який пізнає, власне об'єкт процесу пізнання і знак, що сприяє цьому процесу.

У сучасному теоретичному музикознавстві основні підходи у вирішенні питання про сутність знаків різняться в залежності від того, як співвідносяться елементи семіотичного трикутника: знак – об'єкт, знак – суб'єкт чи суб'єкт – об'єкт. Якщо процес семіозису мислиться як відношення суб'єкта, який пізнає об'єктивну дійсність за допомогою знака, у такому контексті знак визначається як узагальнене відображення ознак явищ, закріплених за знаком. Зокрема, ґрунтовними у визначенні знакової сутності музики є праці вітчизняного вченого І. Пясковського, який у контексті семіотичного аналізу, що мислиться як «двоетапний процес», виокремлює різні знакові рівні музичного тексту. На його думку, на першому етапі виокремлення музичних знаків відбувається «фіксація номенклатури певних структурних і позаструктурних (асоційованих) елементів» [280, с. 60]. Ці «елементи», з точки зору дослідника, можуть бути як «на поверхні сприйняття», так і «глибинними», що «вимагають певної підготовки», під час чого можуть бути розкриті «денотативні та конотативні елементи сприйняття» [280, с. 60]. Проте щоб різні

«початкові елементи сприйняття» перевести в семіотичні об’єкти (знаки), необхідно їх «підпорядкувати певній знаковій типології», наповнюючи «відповідним змістом-переліком», та визначити тип функціональних зв’язків між різними групами семіотичних знаків.

Зокрема, на прикладі аналізу Концерту для оркестру № 3 І. Карабиця дослідником запропоновано типологію музичних знаків, до яких включено музично-мовні знаки, знаки жанру та стилю (епохи, знаки індивідуальні та національні), знаки композиційних орієнтацій, знаки форми, позатекстові та приховані знаки. Важливим спостереженням вченого є визначення семіотичних структур як глибинних. Серед таких структур дослідником виокремлено музично-мовні знаки, серед яких рельєфно-фонові співвідношення, мозаїчність тематичних структур, засоби детермінації звукових подій, засоби «цементування» розділів форми і цілого, де визначальним названо «концентричний тип розвитку тематизму». Знаками стилю І. Карабиця вченим названо індивідуально-стильове переломлення рис лірико-драматичного симфонізму, тоді як жанрові знаки представлено неокласичним інструментальним концертом з неофольклорною орієнтацією.

Важливим елементом семіотичної системи Концерту І. Карабиця вченим визнано форму твору, яка в умовах сонорно-класичного типу тематизму «тяжіє до одночастинності» [280, с. 60]. Підставами для цього твердження стало звучання attacca обох частин твору, що характерно для форм бароко. Таке бачення форми наштовхнуло вченого розглянути ІІ частину Концерту саме в контексті структуроутворення, що характерно для фуги та виокремлено тематичний матеріал у вигляді теми-рельєфу, різні ритмічні фігури, інтермедійний розвиток, приховану символіку основного тематичного ядра метафуги. Загалом, І. Пясковський на прикладі твору композитора виокремлює та аналізує семіотичні знаки необароко та неофольклоризму. Продовжуючи розвивати плідну ідею І. Пясковського, пропонуємо виокремити знакові рівні музичного тексту, зокрема:

– мікрорівень, або рівень елементарних знаків, представлених звуками та їх послідовностями, співзвуччями у їх мелодичному та гармонічному звучанні (консонанси, дисонанси, акорди) тощо;
– макрорівень, або рівень інтертекстуальних знаків, що дозволяє відображати рівень художньої дійсності конкретного музичного тексту, де наявні: форма-модель, що прочитується як макрознак із власним концептуальним змістом; текст-модель, що розкривається через співвіднесення з іншим музичним текстом, який також стає знаком і відображає інший текст як свій референт; лад-модель тощо.

Отже, знаковий вимір музичного тексту не однорідний за своїм складом, проте не кожен звук набуває знакових характеристик. До того ж один і той самий звук (або послідовність звуків) у різних частинах музичного тексту може набувати як синтаксичного, так і семантичного навантаження. Так, наприкінці музичного твору звук може бути охарактеризований як такий, що завершує музичну думку, тоді як на початку – може набувати знакових функцій. На цьому наголошував М. Бонфельд, вважаючи, що звук: «…прикрашений певними тембрами і озвучений у відповідній динамічний градації, «налагоджує» сприйняття на певний лад, тобто містить психологічну установку» [56, с. 148].

Сукупність кількох знаків може утворювати складний знак макрорівня як носія основного смислу, яким є інтонація як своєрідний концепт музичного твору, що не стільки мислиться, скільки переживається, відтак не є інваріантним ядром значень. Це своєрідний динамічний імпульс внутрішнього світу композитора, ментальний вимір його творчої інтенції. Попри те, що інтонації є «індивідуальні за масштабом, структурною і смисловою характеристикою» [56, с. 148], вони можуть набувати рівня музичного знака, однією із субстанціальних характеристик якого є єдність *signans* (означуваного) із *signatum* (означником, тим, що усвідомлюється). Означуване музичного знака – це не матеріальний вираз, який можна спостерігати, проте він може бути «зримим» на рівні моделі.

Висновки до другого розділу

Аналіз концептуальних позицій знакових теорій дозволив дійти висновку, що знакова проблематика має достатню розробленість, у контексті якої «музичний знак» набув широкого спектру дефініцій та мислиться як «окремий прояв музичної інтонації» (І. Волкова), і як «специфічним образом оформлене матеріальне акустичне утворення, що виконує в музиці функції… вираження емоційно-оцінного відношення» (В. Медушевський), і як «матеріально-ідеальне утворення, що характеризується єдністю означуваного з означником» (М. Бонфельд), і як «такий, що володіє абстрактно-реальним змістом» (С. Бєляєва-Екземплярська), і як «перша мікроструктура музичної мови» (О. Козаренко) тощо.

Узагальнюючи ґрунтовний шар наукових розвідок, зазначимо, що музичний знак як змістовно-смислова сутність є цілісним утворенням із закріпленим значенням, що має цілий спектр субстанціальних характеристик, зокрема: константність звукової форми та стабільність значення (В. Медушевський), системність, інваріантність, взаємообумовленість (Б. Гаспаров), іконічність (В. Холопова), диференційованість, репрезентативність, функціональність (О. Козаренко), контекстуальний характер, завдяки чому отримує різні семантичні значення (залишатися незмінним або змінюватися з подальшим утворенням нових самостійних одиниць) тощо. Попри такий широкий діапазон різних дефініцій поняття «музичний знак», усі вони визначають його домінантну характеристику бути носієм значення.

До основного типу музичних знаків можна віднести звукокомплекси, що означуються в системі музичного тексту. Музичними знаками можуть бути: стійкі інтонаційні або мотивні формули, порівняння, контрастні й темпові характеристики, що розгортають музичну думку в різних фактурних площинах; програми до творів, що мають позамузичний образ та впливають на його драматургію, утворюючи особливий синкретичний образ (наприклад символіка програмної музики, що опосередкована різними позамузичними

конотаціями); різні опозиції драматургії музичного твору, що не мають програми, але відіграють роль символічної реальності, дозволяючи зрозуміти глибинну сутність музичного твору, його образну структуру, тощо. У такому розумінні об'єктом семіотичного аналізу стає як окремий звук, так і контекст, у якому виник музичний твір, що характеризується поліструктурністю, об'ємністю та множинністю рівнів свого існування.

Це положення не суперечить сучасним композиторським практикам, що реалізуються у різних контекстах, форматах та системах координат, але при цьому не позбавлені референціальності, з якою традиційно пов'язані.

Зазначено, що задля вираження та донесення смислової домінанти музичного твору композитори застосовують найрізноманітніші ресурси, від індексів емоційних станів до абстрактних культурних символів, що робить музику одним з важливих семіотичних об'єктів вивчення, дозволяючи виявити його багатошаровість та множинність прояву в музично-семіотичному просторі. Найбільш ємким за ступенем абстракції є знак-образ, що є віддзеркаленням смислових інтенцій композитора за допомогою асоціативних механізмів. При цьому він може набувати форм цілісної симультанної структури та потрактовуватися як естетичний макрознак, як недискурсивний символ, що носить інтермодальний, узагальнено-перцептивний характер та сприяє більш глибокому проникненню у смисл музичного твору.

Зазначено, що музичний знак не має предметної співвіднесеності (денотата), проте може визначати стан, дію, відносини, в яких він знаходиться з іншими явищами світу, проте залежно від контексту може мати ментальну репрезентацію та утворювати конотативні значення, поглиблюючи семантичний вимір тексту. Музичні знаки є недискретними структурами, які співвіднесені з конотаціями тільки в контексті музичного твору, тому характеризуються смисловою багатозначністю, здатністю набувати нової значущості й утворювати на основі вже існуючих знаків нові структури, які під час включення у більш складні форми організації знакових

елементів здатні зберігати раніше набуті смислові рівні. Значення музичного знака обумовлено характерними для конкретної музичної культури асоціативними зв'язками, які у процесі актуалізації можуть набувати символічного рівня. Тобто позначаючи себе, музичні знаки набувають предметності в конкретному музичному тексті, що стає основою для цілого спектру образних асоціацій.

Музичні знаки можуть трансформуватися та набувати значення естетичних знаків унаслідок того, що план вираження та план змісту знаків першого рівня сигніфікації стає планом вираження для одиниць наступних семіотичних рівнів. Основні функції знака в музичному тексті, що має високий ступінь упорядкованості елементів з домінуючим семантичним рівнем організації, можуть бути представлені як на рівні презентації (вказувати на явища, що виконують детерміновані знаки), так і на рівні конструювання (виконують детермінуючі знаки, що співвідносяться з внутрішніми денотатами, значення яких визначається їх функцією у тексті). Між цими двома типами знаків (детермінованими та детермінуючими) межі умовні, оскільки вони поєднують у собі якості обох типів, а контекст дозволяє їм набувати значення інваріантних або варіативних структур.

Музичні знаки на різних рівнях організації визначаються не як довільні, а пов'язані з цільовою установкою, оскільки вони існують у конкретному дискурсі в межах певних норм та практик. У такому розумінні музичне мовлення мислиться як процес смислоутворення, що відбувається за допомогою музичних знаків як стійких утворень з відносно стабільною звуковою формою. Отже, музичний знак актуалізується в контексті музичного мовлення та є елементом надбудови музичного тексту, а не музичної мови, набуваючи семантичної багатошаровості та різних значеннєвих рівнів. Музичні знаки мають складну природу та можуть позначати як емоційний стан, так і вказувати на якусь дію або персонажа, апелюючи у своєму значенні до позамузичного ряду. Відтак зміст музичного знака може виступати як елемент, що пов'язує текстовий та позатекстовий

рівні, визначаючи ступінь та характер зв’язку з музичним текстом, у якому він реалізується як:

- знак-цитата (протиставляє цитований матеріал контексту, в якому функціонує, спрямовуючи увагу на конкретний стиль, жанр, музичний матеріал і є своєрідним «кодом», за допомогою якого розкривається смислове навантаження музичного тексту);
- знак-включення, що має немузичну звукову природу, включається в контекст музичного твору як зображальний елемент для підкреслення експресивності музичного матеріалу, набуваючи нових звукових засобів;
- асоціативний знак, що позначає не звукову природу, але відтворюється за допомогою: ритмічної або мелодичної фігури, яка позначає рух (catabasis, anabasis); лейтмотиву, що позначає явища природи з елементами звукової зображальності; лейттеми, що позначає символічні образи (мотиви долі, питання, смерті); риторичної формули, що виражає емоційний стан; риторичного звороту (exclamatio (оклик), interrogatio (запитання), abruptio (несподіваний зрив)) тощо.

Зазначено, що музичний знак не може претендувати на повноту охоплення явища, що позбавляє його можливості надавати закріплених значень, представляти музичні явища у вигляді символів, значення яких хоча й константні, але також можуть підлягати змінам у часопросторі.

РОЗДІЛ 3
МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ СЕМІОЗИСУ ЯК ПРОЦЕСУ СМИСЛОУТВОРЕННЯ

3.1 Аналітичний підхід до музичного мовлення в аспекті смислоутворення

У теоретичному музикознавстві другої половини ХХ ст. набули легітимації загальногуманітарні методології, в контексті яких функціонують як традиційні, так і новітні методи аналізу музичних текстів, що пов'язано з інтеграційними процесами в наукологічній царині та зверненням до термінологічної бази суміжних галузей знання. Така ситуація демонструє органічне включення теоретичного музикознавства у загальний контекст гуманітарного знання і свідчить про відкритість та динамічний розвиток його аналітичного інструментарію. Наприклад, у контексті розкриття смислової організації музичного тексту найбільш розробленим виявився семіотичний підхід, що набув свого теоретичного обґрунтування, насамперед, у працях лінгвістів ХХ ст. (М. Бахтіна, Ю. Лотмана, А. Потебні, В. Проппа та багатьох інших) та у подальшому був екстрапольований у галузь теоретичного музикознавства завдяки тріаді «мислення – мовлення – мова», що й до сьогодні не вичерпала своїх можливостей. З таких позицій музичний текст аналізується як складний семіотичний простір, що набуло свого осмислення у працях М. Арановського [26], В. Медушевського [231], В. Москаленка [244], Є. Назайкінського [255], І. Пясковського [282], С. Савенко [340], О.Соломонової [364; 365], В. Холопової [417], С. Шипа [446] та інших. Попри достатньо розгалужений методичний ресурс, семіотичні дослідження музичних текстів можна об'єднати у два напрями:

– *загальнотеоретичний напрям*, у контексті якого представлено морфологічний аспект (досліджує перехід системи знаків з музичної мови на рівень музичного мовлення) та філософсько-культурологічний аспект

(виявляє схожість та відмінність різних семіотичних систем у просторі культури);

– *індивідуально-типологічний напрям,* у контексті якого вивчається творчість окремих композиторів та їх творчий доробок.

Наприкінці XX ст. розвиток аналітичного інструментарію привів до збільшення об'єму емпіричного матеріалу, що ускладнило процес теоретичного узагальнення отриманих результатів та сприяло появі різних аналітичних підходів. Одним з них виявився семіотичний підхід, що являє собою навіть не метод або алгоритм дослідження, а аналітичний інструментарій, у контексті якого можуть бути застосовані різні методи. Семіотичний підхід набув значення міждисциплінарного, рефлексуючи у різні наукові сфери, що сприяло появі найрізноманітніших методів аналізу, зокрема: когнітивних, текстологічних, стилістичних, семантичних, структурних тощо. Семантичний метод аналізу дозволив аналізувати смислові рівні художніх текстів, і музичних зокрема.

Ґрунтовний підхід до виявлення смислових рівнів художніх текстів було розроблено в контексті теорії Г. Грайса, який увів опозицію «natural meaning» (буквального, безпосереднього смислу) – «non-natural meaning» (того, що мається на увазі), що дозволило розмежувати «смисл, який вкладається» у повідомлення в процесі мовлення (saying), та «смисл, який мається на увазі» або прочитується, інтерпретується, розуміється (implicating). Для того, щоб зрозуміти, «що мається на увазі», Г. Грайсом було введено у науковий обіг термін «імплікатура», який характеризує не дослівні аспекти смислу, а ті, «які натякаються» [212, с. 127].

У подальшому в теорії прагматики смисл поняття «імплікатура» було не тільки уточнено, але й розвинено. Зокрема, було введено парну категорію «експлікатура» як «наповнення смислом семантичної репрезентації у відповідності з намірами автора» [212, с. 122]. Тобто у процесі свого функціонування тексти отримують додаткових смислових рівнів, що, крім «внутрішнього», набувають «зовнішній контекст» та впливають на процес

інтерпретації висловлювання: «Логічна форма мовного вираження – це і є та обумовлена граматикою семантична репрезентація, яка відтворюється, вилучається автоматично у процесі декодування висловлювання» [212, с. 123]. Це досить важлива теза, оскільки в контексті музичного дискурсу також формується особливий текстовий простір, що характеризується смисловою багатовимірністю. Власне, тому застосування семантичного методу до аналізу музичних текстів дозволить осягнути смислові рівні текстової концептосфери, що реалізують свою предметність на рівні музичного мовлення композитора. З таких позицій алгоритм семантичного аналізу музичного тексту передбачає виявлення прихованих смислів на:

– дотекстовому рівні, що має прояв на рівні архетипів[25], символів, концептів[26], узятих композитором за основу музичного твору;
– текстовому рівні, що має прояв не тільки на рівні музичної граматики, але й виявляється завдяки маркерам міжтекстових взаємодій (цитати, алюзії, парафрази, ремінісценції тощо);
– позатекстовому рівні, що має прояв на рівні екстрамузичних засобів виразності.

Такі семантично змістовні структури, які мають більший або менший ступінь деталізації, можуть бути представлені як безпосередньо, так і в імпліцитній формі як складові ментального рівня музично-мовної свідомості композитора. Ці процеси розкриваються в контексті музичного дискурсу (аналітичного або виконавського), де відбувається декодування смислового виміру музичного тексту, завдяки чому утворюється гносеологічна (або вторинна, похідна) реальність по відношенню до її онтологічного виміру.

Оскільки знаковий вимір музичного тексту неоднорідний за своїм складом, то виокремлення та усвідомлення таких знакових структур буде здійснено як на мікрорівні (рівень елементарних знаків), так і макрорівні

[25] У розумінні терміна «архетип» ми апелюємо до його визначення К. Г. Юнгом як загальної образної схеми, «колективного позасвідомого», своєрідного коду історії, коду культури людства.
[26] Концепти – ідеальні абстрактні одиниці (смисл), якими оперують у процесі мислення.

(рівень складних структур, а саме знак-образи, інтекст як знак, форма-знак, лад-знак тощо).

У процесі аналізу музичних текстів є сенс враховувати і тип семантики музичних знаків, що залежно від принципу кодування може бути як конвенціональним, так і неконвенціональним. Різниця між ними полягає у тому, що музичні знаки з конвенціональним типом семантики дозволяють фіксувати позатекстові зв'язки, що мають не тільки музичні, але й різні позамузичні образи, тоді як неконвенціональний тип семантики їх не передбачає, проте апелює до виявлення імплікативних знаків[27], які розриваються за допомогою іманентних засобів музичного мистецтва (тематичний або наскрізний розвиток, метроритмічні фігури тощо). Конвенціональна семантика виконує функцію конкретизації зв'язків між текстовим та позатекстовим музичним рядом, але вона не може розглядатися як іманентна характеристика музичного мовлення, оскільки на ступінь її насиченості впливають як зовнішні, так і внутрішні фактори.

У контексті сприйняття музичних знаків конвенціонального типу семантики позатекстові зв'язки відіграють важливу роль. Зокрема, хрестоматійними прикладами є мотив хреста, авторська монограма, лейттеми, за якими в історії музичної культури закріпився загальновизнаний денотат, що упродовж історичного розвитку набував додаткових асоціативних зв'язків. Такі музичні знаки зберігають своє первісне семантичне ядро, але, вміщені у новий контекст, набувають додаткових змістовних рівнів, а подекуди і трасформацій, суттєво поглиблюючи їх смисловий вимір.

[27] Термін «імплікативний» застосовуємо до тих музичних знаків, що не мають безпосереднього денотата проте можуть бути виявлені та осмислені в контексті музичного дискурсу.

3.2 Аналіз смислових рівнів музичних текстів неостильових течій

3.2.1 Виявлення смислових рівнів музичних текстів неофольклорного спрямування

Звернення до фольклору як символу ментальних витоків музичної культури та спроба власного їх осмислення в контексті музично-мовної практики митців привели до появи «нової фольклорної хвилі» 60–70-х рр. XX ст., де фольклорний елемент, «інкрустований» у сучасний мистецький контекст, збагачується новими ціннісними обертонами, починає мерехтіти подекуди забутими смислами, резонувати з новим поглядом на важливі проблеми, збільшуючи та поглиблюючи культурний вимір оновленим і збагаченим музичним досвідом. Зокрема, це мало прояв на рівні включення до композиторського багажу нових фольклорних жанрів, що стали своєрідним відгуком на осмислення найархаїчніших шарів фольклору та органічне їх поєднання з композиторськими техніками другої половини XX ст.

Яскравими зразками неофольклоризму в українській музиці зазначеного періоду стали твори Л. Грабовського (оркестрова сюїта «Concerto misterioso» пам'яті К. Білокур), М. Скорика («Гуцульський триптих», «Карпатський концерт», кантата «Весна»), Л. Дичко (кантата «Червона калина», «Карпатська кантата», «Пори року», кантата для хору із супроводом «Сонячне коло», диптих «Поява місяця» і «Сонячний струм»), Є. Станковича (фольк-опера «Коли цвіте папороть», фольк-балет «Майська ніч»), І. Шамо (хор-опера «Ятранські ігри»), В. Зубицького (кантата-симфонія «Чумацький шлях» на слова народних поезій), Л. Колодуба (символічна дума «Шевченкові образи»), Г. Ляшенка («Український шлях»), О. Киви («Третя камерна кантата на вірші П. Тичини»), В. Губи («Український зошит», «Народний триптих» для органа) та багатьох інших.

Ці та багато інших творів стали знаковими у процесі поєднання новітніх засобів композиторського письма з особливостями фольклорного

мелосу, що сприяло появі «нової фольклорної хвилі», представленої творчістю таких композиторів, як Г. Гаврилець, Ю. Гомельська, І. Карабиць, О. Козаренко, Ю. Ланюк, В. Польова, В. Птушкін, К. Цепколенко, І. Щербаков, О. Щетинський, Л. Юріна та інші. Їх звернення до витоків українського народного мелосу дозволило інспірувати появу цілком оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних творів, що набули символічного значення у відродженні української ментальності.

Напрочуд яскравим прикладом втілення національних музичних архетипів як своєрідних кодів української ментальності є хорова творчість Лесі Дичко, творча манера якої заснована на новаторському прочитанні фольклорних інтонацій, використанні жанрових особливостей календарного циклу, що визначили особливий індивідуальний стиль мисткині. Музичне мовлення Л. Дичко вирізняється цілісною інтонаційною архітектонікою і представлено найрізноманітнішими жанрами, серед яких хорові концерти, поеми, ораторії-літописи, героїко-драматичні кантати тощо.

Одним із ранніх та яскравих творів стала героїко-драматична кантата на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII ст. для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних – «Червона калина» (1968 р.). Перша частина твору, «Побратався сокіл з сизокрилим орлом», розпочинається наспівним соло тенора з прозорою фактурою, що у процесі розгортання ускладнюється, насичується дисонантною акордовою вертикаллю, а речитативи партії соліста та експресивні квартово-секундові звучання арфи з першим фортепіано, драматичним фоном другого фортепіано і ударними контрастують до низхідних секундових ходів у хоровій партії тенорів, які підтримуються басовою партією. В кульмінаційному епізоді у партії першого фортепіано на нюансі *ff* звучить акорд «gis – h – dis» з доданим тоном «ais», котрий є не тільки персональною інтонаційною візитівкою композиторки, але й прочитується як знак-образ лицарства, нескореної волі.

Водночас у соліста, хору та партії окремих інструментів звучить дисонансом акорд «g – b – d», що загострений тритоновим співвідношенням басового «cis» у партії першого фортепіано. Таке гостродинамічне поєднання двох образів – лицарського та споглядального – несподівано завершується ліричною кульмінацією у партії соліста.

Друга частина кантати, «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче. Чи я в лузі не калина була» – є уособленням кордоцентризму з його «серцебуттям», що у вступі втілено за допомогою тризвучних інтонацій плачу. В сумній ліриці цієї частини переважає лінеарність мислення, прозорість фактури, наявність трихордових поспівок, ладове мерехтіння як уособлення дівочого образу, що втілено за допомогою соло мецо-сопрано. Третя частина кантати цілком побудована на інтонаціях «Пісні про Байду» з її мовленнєвими інтонаціями, рецитаціями, зіставленням тризвуків в інструментальних партіях, виходом за межі тональності, що підсилено метроритмічною складністю фактури та напрочуд яскравими хоровими партіями. Завдяки таким прийомам композиторка розкриває знак-образ Байди як героя, представника українського козацтва. Четверта частина кантати, «Сину мій, дитино моя», є свого роду уособленням образу матері, сповненого любові й самовідданості, що передається за допомогою таких яскравих музичних символів, як: інтонації плачу з їх характерною емоційною напруженістю і глибоким ліризмом; вишукана орнаментика, ладова мінливість, метро-ритмічна розкутість партії солюючого сопрано тощо. На фоні жіночих хорових партій з підтримуючим супроводом арфи композиторка створила напрочуд яскравий, ліричний та водночас мужній образ Матері.

Кульмінаційним втіленням кантати є п'ята частини – «Пісня про козака Нечая», де використано пульсуючий метроритм, яскраве фактурне нагромадження, збільшення виконавського складу з елементами хорової поліпластовості, що підкреслено секундово-квартовими та септимовими вертикалями, які втілені за допомогою героїко-драматичної інтонації. Знову звучить витриманий тризвук «b – d – f», що може бути потрактований як

знак-образ героїзму, на фоні якого плине мелодія у партії басів у натуральному b-moll з подальшим переходом в інший, більш ліричний вимір, витриманий на фоні тризвуку «fis-a-cis».

Яскраве віддзеркалення історичних подій засобами народної пісенної творчості дозволило Л. Дичко створити унікальний інтонаційний вимір, сповнений героїки та водночас лірики. Образ лицарства і відваги втілений у кантаті за допомогою таких засобів, як полігармонія, акорди-тональності, рецитації, тоді як ліричний образ реалізовано засобами лінеарної розспівності, звернення до інтонацій плачу, трихордових поспівок, ладової мінливості, прозорості фактури. Проте ці два образи утворюють єдиний тематичний та смисловий вимір твору, в якому образ «червоної калини» стає уособленням архетипічних образів волі, нескореності, звитяги й мужності української ментальності.

Період «другої фольклорної хвилі» як стильової тенденції, що була своєрідним кореспондуванням до прадавніх фольклорних джерел з їх особливим ментальним полем, досить тісно пов’язаний з ім’ям композитора Мирослава Скорика – знакової фігури музичної культури сучасності. У його творчості давні мислеобрази, занурені у мовленнєвий дискурс нової композиторської практики, набули яскравих форм та змістовних ракурсів. Серію творів «неофольклорної хвилі» у творчості композитора започаткував «Гуцульський триптих» для оркестру, що став узагальненням мелодій, покладених в основу музики до фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків». Музична палітра стрічки просякнута автентичними мелодіями та мотивами інструментальної музики карпатського краю, віддзеркалюючи особливий музичний світ, насичений оригінальним ритмомелодичним колоритом.

Композитор звернувся до особливостей українського мелосу з його терпкими тембровими барвами, яскравою метроритмічною архітектонікою, які поєднав з новітніми композиторськими прийомами оркестрового письма, що дозволило вибудувати особливу драматургію дії, яка органічно

інкрустована у загальну канву фільму та, поєднуючись зі звуковим простором картини, створює єдиний яскравий колористичний сонор-сюжет.

Неофольклористичний напрям у творчості М. Скорика представлений творами різного спрямування, серед яких ранній фортепіанний цикл «У Карпатах», Перший концерт для скрипки з оркестром, «Речитативи і рондо» для скрипки, віолончелі та фортепіано, фортепіанні мініатюри «Коломийка» і «Бурлеска», які й до сьогодні входять до концертного репертуару виконавців. У цьому ж напрямі був написаний балет «Каменярі» за віршем І. Франка, поставлений на сцені Львівського театру опери і балету. «Карпатський концерт» для оркестру (поч. 70–х рр. XX ст.) написаний у неофольклористичному напрямі, де, за визначенням Л. Кияновської [135], було досить уміло поєднано «терпкий аромат гуцульських наспівів з гостросучасними ритмами джазу і розкішними оркестровими барвами».

Аналізуючи стилеутворюючі моделі національного менталітету композитора, О. Козаренко характеризує їх як «комплекс специфічно галицької виразності» у поєднанні з новітніми композиторськими техніками [145]. Він наголошує на розмаїтті стильових орієнтацій у творчості М. Скорика, що мало прояв у різних неостилях (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм), характеризує природу його особливої, національно укоріненої музичної мови з її етнохарактерною поліладовістю та ознаками національних жанрових моделей.

На особливому характері музичної мови М. Скорика, національній окресленості її семантики та лаконізмі виразових засобів неодноразово наголошувала музикознавець Л. Кияновська, яка у монографічному виданні, присвяченому композитору, напрочуд глибоко розкриває стильову особливість його творчої постаті та виокремлює передумови формування світоглядних позицій [135].

Про оригінальність інтонаційно-образного ладового звучання у творчості М. Скорика наголошувала у своїх студіях М. Ярко, характеризуючи його як феномен «фольклорної фонеми» [324, с. 66–69].

Опрацювання фольклорного мелосу у фортепіанній творчості композитора розкрито у праці О. Шевчук, де наголошується на яскравому образному світі його творів, у яких органічне поєднання новітніх техніко-композиційних засобів з інтонаційно-жанровими елементами самобутньої української музичної мови сприяло появі неофольклористичної течії [445, с. 93–103].

Маємо наголосити, що естетика неофольклоризму сприяла зверненню М. Скорика до нових ладових систем, що вплинуло на характер його музичного мовлення, яке відрізняється національно забарвленою семантикою. Творчість композитора у ракурсі стилеутворюючих орієнтирів розглядалася у працях М. Загайкевич [107], В. Задерацького [108], Л. Кияновської [135], Г. Ляшенка [206] С. Павлишин [265], І. Пясковського [227], Ю. Щириці [448] та багатьох інших. Попри різне спрямування наукових розвідок, у них акцентуєься увага на трансформації фольклорного мелосу та широкому спектрі його опрацювання у творчості М. Скорика як однієї з його характерних стильових ознак, що вирізняється глибиною і тонким відчуттям ладотональних засад української народопісенності. Композитор прагне осягнути внутрішню сутність народної пісні, розкрити її особливу привабливість, про що свідчить його напрочуд яскрава лексика музичного мовлення.

Попри наявність великої кількості праць, закцентуємо увагу на окремих аспектах семантики музичного мовлення М. Скорика, апелюючи до одного з творів неофольклористичного спрямування – жанрової мініатюри для скрипки соло «Каприс», аналіз якого дозволив розкрити глибинні смислові рівні музичного тексту, осягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічні процеси означення. У цій лаконічній мініатюрі віддзеркалено глибоку вкоріненість композитора у стихію народного мелосу, що, поєднуючись із оригінальною творчістю, втілює надзвичайне звукове багатство українського інструментального виконавства, в якому сконцентровано світовідчуття та ментальний шар української духовності «з численними його символічними обертонами і витонченими відтінками у

пізнанні сутності» [135]. Це своєрідний стильовий діалог особистісного із загальнолюдським, у процесі якого народжується новий музично-мовленнєвий дискурс.

Важливу роль у процесі осягнення особливостей музичного мовлення композитора відіграють фольклорні інтонації. В умовах полістильового дискурсу другої половини ХХ ст. вони набули значення своєрідних «згустків семантичних засобів, функціонально стійких у стильовій системі епохи» [81, с. 13], що промовляють до нас «на мові постійних і загальновідомих символів» [26, с. 68]. Зберігаючи своє семантичне навантаження, такі «фольклорні фонеми» в контексті індивідуального стилю композитора набувають додаткових смислових рівнів, формуючи семантику музичного тексту загалом.

«Каприс» для скрипки соло М. Скорика – це невелика скрипкова мініатюра, яку вирізняє напрочуд мелодійний інтонаційний розвиток, яскрава образність, фактурна насиченість, виразна артикуляційність, деталізована динаміка та витончене нюансування. Твір написаний у формі варіаційного розвитку, в якому тематичне зерно звучить з активною, напруженою декламаційністю, але у процесі розвитку набуває рис виразної ліричності з контрастними вкрапленнями, що завершується кодою (Presto) з елементами репризи. Розмір твору невеликий, з інтенсивним типом організації художнього часопростору.

Основний тональний план в a-moll виконує формоутворюючі функції, оскільки несе семантичне навантаження і може бути осмислений як цілком самостійний драматургічний «персонаж». У варіантному проведенні теми інтонаційне зерно набуває терпкого забарвлення з притаманним гуцульському інструментальному виконавству енергійним звучанням. Асоціативний механізм у процесі сприйняття тональності відіграє важливу роль, оскільки дозволяє усвідомити більш глибинні смислові шари музичного твору.

Інтонаційне зерно теми проростає з фольклорного мелосу, увібравши в себе його інтонаційно-пластичний абрис та метроритмічну особливість з елементами танцювальності. Гуцульські інтонації карпатського краю у поєднанні з сучасним композиторським рішенням розкривають особливості народної імпровізаційності, яку відрізняє семантично наповнена музична палітра з підвищеним IV та альтерованим VII щаблями, що надають звучанню терпкість та особливу вишуканість.

На зв’язок з народним інструментальним виконавством указує гостра метроритмічна акцентуація, підкреслюючи зміщення акцентів на слабкі долі такту, а спектр штрихів набуває особливого значення в загальній драматургії твору. Тематичне зерно виявляє контрастність різних елементів, заснованих на варіативності фактури і динаміки, де наявні зміни звуковисотного, артикуляційного, темброво-регістрового та метроритмічного параметрів. В основі розвитку інтонації лежить імпровізаційність, а її варіантне повторення набуває значення структурно-смислової моделі.

Тема капрису близька до декламаційного складу з активним акцентуванням, що досягається завдяки альтераціям нестійких щаблів. Тематичне ядро під час проведення набуває нового інтонаційного контексту, що створює яскраву рельєфність звучання, при цьому варіаційність впливає як на зміну музичного образу, так і на внутрішній розвиток, що свідчить про змістовну семантичну складову цієї форми розвитку. Пластичність варіаційної форми з її змістовною семантикою дозволяє виявити всі грані тематичного ядра, віддзеркалюючи цілий спектр тембральних барв. Варіаційний тематизм капрису ініціює народження інтонаційно-мовних зворотів, вибудовуючи експресивну палітру музичного твору.

Загалом, у творчості М. Скорика тональна риторика тісно пов’язана з об’єктивною характеристикою елементів музичної мови та, по суті, є своєрідною музичною семантикою. Тональність відіграє роль важливого драматургічного чинника і впливає на загальну концепцію музичного твору.

При цьому важливим є контекстне значення тонального плану твору, що має глибинний зміст і вибудовує власний тональний сюжет. Фактором розвитку тематизму в «Каприсі» є ритмічна пульсація, що відрізняється особливою артикуляцією. Композитор застосовує цілий спектр артикуляційних прийомів, серед яких контрастне протиставлення далеких регістрів із застосуванням подвійних нот, складні хроматизми, гамоподібні пасажі, гліссандо та вібрація, pizzicato у партії лівої руки як складний прийом виконання тощо. Достатньо контрастною є динамічна шкала, спектр відтінків якої дозволяє побудувати динамічний музичний образ. Стрімкий рух низхідних та висхідних арпеджованих пасажів сприяє появі нового епізоду, в якому лінеарне розгортання змінюється гармонічною вертикаллю з підкресленим гостросекундовим звучанням, особливою пружністю ритмічної пульсації, створюючи яскравий музичний образ.

У репризі твору з’являється зміна акцентів із сильної долі на слабку, що надає мелодії нестійкості, але підготовлює кульмінаційний епізод, де гостродисонуючі інтонації створюють яскраве колористичне звучання. В репризі інтонаційне зерно повторюється, нагадуючи танцювальні народні інтонації гуцулів з їх гострохарактерною ритмічною архітектонікою, що відіграє роль тематичного фактора. Опиняючись у новому контексті, тема та її варіаційний розвиток набувають нових інтонаційно-мовних зворотів, розкриваючи акустичні й технічні особливості інструменту. Відтворення засобами артикуляції особливостей народного музикування свідчить про глибоку вкоріненість композитора у стихію фольклорного мелосу.

Крім суто зовнішніх (виконавських) характеристик, композитор вдається до внутрішньотекстового діалогу із жанрово-лексичними особливостями народного виконання, що має прояв на рівні фольклорного тексту-інваріанта. Змістовна лексика представлених у народному виконавстві особливостей народного музикування набуває яскравого, оригінального прочитання та є своєрідним його репрезентантом, що характерно для усіх

творів неофольклорного спрямування М. Скорика з їх яскравою семантикою музичного мовлення, специфікою інтертекстового мислення.

Загалом, скрипкова мініатюра – це особливий музичний жанр, що потребує специфічних інтерпретаторських здібностей, адже в невеликому за часом музичному творі вміщено об'ємний музичний образ. Такі мініатюри тяжіють до жанрових замальовок і потребують уміння яскраво втілити музичний образ. Жанр скрипкової мініатюри характеризується максимальною інформативністю та прагненням до конкретизації його художнього змісту. У самій назві твору «Каприс» уже закладено основи програмності, що пов'язана з імпровізаційністю. Загалом жанр мініатюри в українській музиці можна класифікувати відповідно до двох типів програмності: образно-тематичної (спрямованої на уточнення образного змісту) та узагальненої. Попри те, що цей жанр являє собою п'єсу віртуозно-імпровізаційного характеру з вільно організованим процесом формоутворення, він має чітко упорядковану структуру, яка впливає на будову окремих параметрів форми і семантики твору в цілому. Рельєф теми у «Каприсі» поступово вибудовується з одного інтонаційного зерна, але у процесі варіантного розвитку приводить до підсилення форми, що у коді звучить в оновленому вигляді.

Імпровізаційна стихія тематизму формується завдяки енергії форм руху. У такому контексті імпровізаційність набуває ролі семантичної структури, оскільки не тільки змінює інтонаційний абрис, розцвічуючи його різними тембральними фарбами, але й вибудовує внутрішню форму зсередини. Художній задум композитора втілено не тільки за допомогою кристалізації окремих інтонаційних зерен, але й за допомогою різних семантичних нашарувань, що розкриває образно-змістовні шари твору. Принцип імпровізаційності набуває значення семантично змістовної структури, в якому визріває тематизм музичного твору в цілому, гармонічний план якого то розосереджується, то утворює звукову енергію з характерною щільністю фактури.

Ці процеси свідчать про наявність глибоких смислових підтекстів (імплікативів), завдяки чому рельєфні межі розмиваються, утворюючи нові імпровізаційні імпульси, а тематизм набуває нових смислових рівнів. Важливу роль відіграє і внутрішня форма музичного твору, що є результатом процесу «натиску драматургії на композицію» (у термінології В. Бобровського).

Отже, принцип формоутворення в «Каприсі» визначається наявністю як «зовнішньої» (на рівні оригінальної імпровізаційності), так і «внутрішньої» (на рівні драматургії твору) структури, що свідчить про зрілість творчого почерку композитора, який здатен у межах чіткої структури вмістити усе багатство імпровізаційного характеру фольклорного мелосу з його широким мелодизмом та яскравою метроритмічною архітектонікою. Імпровізаційний розвиток тематизму набуває ролі смислового імплікативу, що дозволяє осягнути драматургію музичного твору, розкрити глибину його смислових рівнів.

Осягнення індивідуального стилю М. Скорика неможливе без урахування «фольклорної фонеми», адже нею просякнуте музичне мовлення композитора з його характерною коломийковою ритмостихією, яскравою інтонаційністю, фактурною об’ємністю оркестрування, надзвичайно глибокою семантикою тематизму, оригінальним звукомисленням. Ладо-інтонаційні і тембральні складові стилю композитора набули знакової характеристики, завдяки яким моделюється звуковий образ музичних творів. Композитор використовує доволі широкий спектр різних засобів опрацювання фольклорного мелосу, від непрямої цитати (зі збереженням аутентики звучання) до майже повної тотожності, що свідчить про глибоке розуміння його інтонаційного світу. Відчуття ладо-тональних основ фольклору вплинуло і на музичне звукомислення композитора з його колористичним звукописом, тембральне забарвлення якого віддзеркалює ментальне відчуття звукопростору. З таких позицій «фольклорна фонема», що реалізується в музичному мовленні митця, набуває ролі панзнаковості.

Іншим колоритним проявом особистісного світовідчуття українського мелосу, що в контексті неофольклорної течії вражає розмаїттям тематики і несподіваними ракурсами інтерпретації [135], стала творчість українського композитора Івана Карабиця. Яскравою перлиною, що презентує цей напрям у його творчості, стала концертна п'єса для скрипки соло – «Музика». Модус аналізу архітектоніки концертної п'єси «Музика» в контексті дослідження свідомо зміщено від структурно-композиційного рівня до концептуально-смислового, що дозволив осягнути музичну лексику твору та виявити її характерні особливості як на текстовому (тональна логіка, метроритмічна архітектоніка, артикуляційна виразність, тембральна колористичність тощо), так і позатекстовому рівнях. Такий підхід дозволив осягнути глибинні шари музичного мовлення композитора на рівні концептуалізації музичного тексту, де вони реалізуються на понятійному, образному та смисловому щаблях.

Музичний матеріал концертного твору «Музика» І. Карабиця побудований виключно на оригінальних інтонаціях, що свідчить про глибоке відчуття композитором характеру народного музикування, що вирізняється яскравими звуковими співвідношеннями, імпровізаційним метроритмом, специфікою звуковидобування (portamento, col legno, pizzicato, дубль-штрих та ін.), своєрідною акцентуацією тощо. Композитором досить вдало використано віртуозні можливості інструмента скрипки, що позначилося на акустичній легкості, тембральній виразності та інтонаційній прозорості музичного твору.

Тематизм першого розділу складається з двох елементів, які не контрастують, а доповнюють один одного. Інтонаційний абрис першого елементу теми представлений двома звуками [a-g], з яких композитор утворив оригінальний мотив. Про глибоке знання композитором особливостей техніки виконання на скрипці свідчить застосування ним штриха *pizzicato* на струнах високого діапазону, що загалом звучить сухо (з'являється потріскування, що превалює над інтонацією). Майстерність

композитора полягає також у побудуванні інтонаційного абрису, який представлено тільки двома звуками. Другий елемент теми є мелодично виразним та виконується прийомом *arco*.

Складову тематичного зерна утворюють висхідні пасажі імпровізаційного характеру, що за своєю образністю апелюють до народного музикування з його яскравою імпровізаційністю, динамізмом та артикуляційною виразністю. Підтвердженням цього є застосування прийому гри на відкритих струнах і танцювального ритму. Особливість цього інтонаційного звукового комплексу полягає у грі на відкритих струнах скрипки, що аркою об'єднує початкову та заключну інтонації. Образний план такого виконання співвідноситься з особливостями народного музикування, де скрипка відігравала роль інструмента, який супроводжував народні танці з їх особливим метроритмом.

Важливу роль у формуванні музичної фрази відіграє артикуляція, яку під час виконання на скрипці не тільки чуєш, але й бачиш, адже смичок її ніби візуалізує. Артикуляційні прийоми відіграють важливу роль у досягненні об'ємності звучання, оскільки виразна артикуляційність не тільки пов'язується з мовленнєвою інтонацією, але й слугує одним зі способів розвитку тематизму. Особливістю музичної артикуляції є її зв'язок з народним виконавством, де скрипка, крім озвучення мелодії, виконувала функцію метричної пульсації у загальній драматургії дійства. Артикуляція та жест, що «…закладені в самій *природі* інструменталізму як роду звукової діяльності», пов'язані з жестами-рухами, які трансформуються у «…власне музичні жести (сфорцандо, мартеле, стаккато, легато, зміну регістру, глісандо, вібрацію і т.д.). Звідси – суттєвий зв'язок інструментальної музики з моторикою» [225, с. 3]. Саме артикуляція народного інструментального музикування відіграє важливу роль у процесі формування звукових комплексів.

У процесі музикування мелодія не тільки звучить, але й набуває візуальних абрисів та ніби «народжується» у процесі звучання-гри:

«Одночасове, нерозривне, структурно і функціонально єдине слухання-бачення – нормативна умова існування інструментальної музичної комунікації» [225, с. 3]. Отже, саме артикуляція, що обумовлює змістовну наповненість інтонаційної складової, породжує музично-тембровий колорит у процесі виконавства. Виконавський жест, як наголошує І. Маціївський, у процесі прочитання музичного твору стає зримим, що набуває додаткової виразності та «семантичну надбавку до *звучання»* і стає важливим «інгредієнтом цілісного художнього образу» [225, с. 5].

В основі першого розділу концертного твору «Музика» І. Карабиця лежать інтонації, що отримують варіантний розвиток, ускладнений як динамічно, так і ритмічно. Стрімкі висхідні пасажі із застосуванням дубль-штриха завершуються динамічним каскадом, що луною тане у висхідних квартових інтонаціях.

Другий розділ твору – Andante recitando e rubato – побудований на зміні різних емоцій, від інтонацій плачу (низхідний зворот малої секунди на фоні ладового устою «g», що кількаразово повторюється на нюансі *p*) до експресивних речитацій на ладовому устої, з метроритмом, який за рахунок дроблення тривалостей у темповому відношенні прискорюється, динамічно підсилюється та інтервально змінюється. Завершуються речитації інтонаціями, що імітують нефіксоване звучання та за своєю образністю близькі до народних з їх тоновою невизначеністю. Їх змінює акордова вертикаль епізоду Tranguillo, що виконується штрихом *pizzicato* на нюансі *p*, має світле колористичне забарвлення та інтонаційно споріднена з основним тематичним зерном, яке проводиться поліфонічно. Цей мелодичний епізод змінюється контрастним звучанням стрімких висхідних пасажів, де використано прийом прискорення за рахунок подрібнення тривалостей та динамічного зростання.

Поступово речитації звучать у більш високому регістрі, перетворюючись на каскадні висхідні пасажі дрібними тривалостями, що завершуються широким, октавним мелодичним викладенням, яке приводить

до кульмінаційного епізоду *Maestoso* на нюансі *ff*. Насичений звуковий простір кульмінаційного епізоду з широкою акордовою фактурою, підкресленою артикуляцією, тембро-регістровим зіставленням різних елементів теми завершує епізод Sostenuto, в якому повторено ритмічний малюнок з першої частини, але у стислому інтервальному викладі.

Секундовими інтонаціями із затриманням тону на «е» та їх відтворенням на відкритих струнах скрипки з поступовим динамічним зростанням розпочинається музичний матеріал репризи. Вони розгортаються у каскад пасажів, а використання складних штрихів (*pizzicato, arco)* свідчить про глибоке знання можливостей віртуозного виконання на інструменті, за допомогою чого формується яскравий художній образ. Важливу роль відіграє тембровий колорит, що дозволяє розкрити особливості колористичного засобу народного виконавства. Завдяки різнокольоровій тембровій палітрі, тонкому відчуттю нюансування створено яскравий образ скрипаля-Музики. Досить вдале використання можливостей тембрового колориту інструмента дозволило набути тематизму додаткового тембрального об’єму.

Гра на відкритих струнах у поєднанні зі стрімкими пасажами та контрастним нюансуванням підготовлює коду твору (Vivace), що також побудована за принципом діалогічності. Два інтонаційних зерна, з яких складається тематизм концертної п’єси, ніби вступають у діалог, що має чітко виражені мовленнєві інтонації. Яскравим завершенням стає поєднання речитації та низхідної секундової інтонації, що вже звучали у другому розділі п’єси. Акорд на відкритих струнах (на *pizzicato*), яким завершується музичний твір, є своєрідним драматургічним зерном, що пов’язує різні розділи в одне смислове ціле. Акорди на відкритих струнах скрипки, які змінюються протягом твору як інтервально (у коді твору звучать або в амбітусі ч4 або ч5), так і за характером звуковидобування (pizzicato, arco, col legno), за своєю образністю апелюють до традиційного народного виконавства з його розвиненою сюжетністю.

Принцип розвитку концертної п'єси І. Карабиця «Музика» відіграє роль семантичної структури, вибудовуючи внутрішній художній простір, де з різних інтонацій поступово кристалізується рельєф теми. У цьому процесі важливу роль відіграють гармонічна вертикаль, яскраві тональні сполучення, загальний вектор музичного розвитку, що набуває рельєфності у заключному тематичному розвитку, тощо. З початкового інтонаційного зерна викристалізовується музична тканина твору загалом, що характеризується емоційно-експресивною виразністю. При цьому тематичний розвиток виконує водночас роль семантично змістовної структури (імплікативу), що дозволяє асоціативним образам розкрити концепт[28] самого твору. Концепт нами мислиться як ментальне утворення, що має національну специфіку, відображає ціннісні характеристики світогляду особистості та реалізується в контексті мовленнєвого дискурсу.

Концепт «духовність» має національно-культурну маркованість і включений у концептосферу національної музичної мови. У проекції на творчу практику композитора маємо органічний зв'язок індивідуального із загальнолюдським, що зумовлений їх діалогом, у якому митець реалізує свій духовний потенціал у всевладній традиції пісенного мелосу. Такі засоби позбавлені прямої сюжетності, але завдяки їм відбувається контрапунктичний діалог особистісного із соціокультурним, своєрідне взаємопроникнення різних культурних парадигм на рівні емоційно-образного світу музичного тексту.

Загальна драматургія твору відповідає жанровим особливостям мініатюри, що є свого роду «…мала художня модель великого, мікрокосм» [255, с. 9], яка характеризується виключною ємкістю музичного образу. Глибоке відчуття народного мелосу у поєднанні зі складною насиченістю

[28] Концепт – одиниця когнітивного рівня, що має багатовимірну структуру та аксіологічну фундаментальність, в якому органічно поєднуються усі складові його значення та асоціативні рівні. Апелюючи до концепту «духовність», ми вкладаємо у нього, крім секуляризованого, що пов'язане з релігійним значенням, естетичне, яке живиться корінням власної культури з її ціннісними вимірами, поєднуючи світоглядні орієнтири з особистісними смислами. У структурі концепту «духовність» існує цілий спектр семантичних одиниць (хрест, соборність, спасіння, справедливість, чесноти тощо), які розкривають його смислові виміри.

акордової фактури вимагає високого виконавського професіоналізму. Інтерпретаційний вимір цього твору передбачає відтворення його образної драматургії, але не в контрастному викладі, а в поєднанні різнотембрового і метроритмічного матеріалу в єдину художню канву. Однією з таких яскравих інтерпретацій стало виконання твору скрипалькою українського походження Соломією Івахів, яка органічно відчула його особливий колорит. Твір неодноразово виконувався нею і став своєрідною концертною візитівкою[29]. У нотний текст твору, який було надруковано у видавництві «Музична Україна» [385], виконавиця внесла смислові та редакційні правки, що були необхідні задля більш глибокого втілення художнього образу. У її виконанні велика концентрація експресії органічно поєднується з камерною інтимністю, що свідчить про глибоке відчуття стихії народного музикування.

Загалом, 70-ті роки XX ст. у творчості І. Карабиця були дуже плідним періодом, адже саме у цей час композитором було написано цілу низку творів, серед яких: Соната № 1 для віолончелі і фортепіано (1968); Концерт для фортепіано з оркестром (1968); вокальний цикл «Три пісні на народні тексти» (1969); Концертино для камерного оркестру; «Ліричні сцени» для скрипки і фортепіано; Вокальний цикл «Пастелі» для сопрано і фортепіано на вірші П. Тичини; Поема «Vivere memento» на вірші І. Франка для баритону і симфонічного оркестру (1970) та інші. Наступне десятиліття творчий доробок композитора представлено такими яскравими композиціями, як: Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад Божественних пісней» (1971); Концерт № 2 для фортепіано з оркестром (1972); Вокальні цикли: «З пісень Хіросіми» на вірші Е. Йонеди для голосу і флейти (1973), «На березі вічності» на вірші Б. Олійника (1977), «Мати» для середнього голосу і фортепіано на вірші Б. Олійника (1980); Квартет (1973); Симфонії:

[29] Інформацію про виконання цього твору було надано власне Соломією Івахів, яка зазначила, що виконувала твір у контексті різних творчих програм, зокрема: PM Music at the Institute Series at the Ukrainian Institute of America (February 7, 2015); Berkner Hall (March 11, 2015); -Kiawah Art Series, SC (March 15, 2015); The Mezzanine Colorado Springs, CO (May 21, 2015); Grace Methodist Church, Denver CO (May 24, 2015); Roxbury Arts Group, NY (July 30, 2016); Kimberton Series, PA (August 6, 2016); Pickman Hall, Cambridge, MA (October 2, 2016); Lyceum-Arlington, VA (October 4, 2016); -Neighbrohood School-New Haven, CT (November 13, 2016); Jorgensen Center, CT. (March 21, 2016); CMOH, Philadelphia, PA (April 9, 2016).

№ 1 «П’ять пісень про Україну» (1974), № 2 (1977), № 3 (1978); Ораторії: «Заклинання вогню» за поемою Б. Олійника для баса, мішаного хору і оркестру (1978), «Земле моя, на ймення Донбас» на вірші українських поетів для солістів, читця, хору та симфонічного оркестру (1980) та інші.

Серед великого доробку особливо є сенс відзначити твори, в яких композитор звертається до вербальних текстів, де вибудовується своєрідна модель звукової картини того часу. Важливу роль у цьому відіграють позатекстові впливи суміжних видів мистецтва, і зокрема літератури. Найбільш яскравими у цьому плані є твори композитора, написані на вірші поета Бориса Олійника, чиє слово віддзеркалювало ментальний вимір української духовності минулого століття. Зокрема, до таких творів належать опера-ораторія «Київські фрески», вокальний цикл «На березі вічності» та вокальний цикл «Мати», в якому виражено як глибокі, особистісні почуття до матері, так і сама материнська любов; ораторія «Заклинання вогню» та велика добірка естрадних пісень тощо.

Позатекстові впливи найбільш яскраво втілено у синтетичних жанрах І. Карабиця. Серед великого доробку композитора визначальне місце належить жанру опери-балету-ораторії «Київські фрески». Концертна версія виконання цього масштабного вокально-симфонічного полотна прозвучала в Київській державній філармонії 26 березня 1986 р. у виконанні Державного симфонічного оркестру України та хорової капели «Думка». І тільки через 19 років було здійснено повну сценічну версію цього монументального полотна, що прозвучала 16 січня 2005 р. в Національній опері України. Аналіз цього величного твору неодноразово був у полі зору дослідників та отримав кілька аналітичних версій. Зокрема, на жанрову природу «Київських фресок», що поєднують кілька жанрових витоків (зокрема народне дійство, хореографічний, драматичний і літературний театр, ораторію та оперу) вказувала у своєму дослідженні А. Терещенко, наголошуючи на особливих рисах кожного з них. Дослідниця розкрила образну символіку твору (образ Часу) та проаналізувала його інтонаційну природу [387, с. 1–3].

Соціокультурний аспект аналізу твору здійснено О. Береговою, яка наголошувала на втіленні ідеї соборності і національної ідентичності та виявила стильові прикмети обрядових дійств. Зокрема, О. Берегова закцентувала увагу на особливості обрядового дійства «вшанування предків», яскраво втіленого у другій фресці, та розкрила «образно-смислові коди» п'ятої фрески, які пов'язала з поемою Т. Шевченка «Кавказ». Глибокими є її спостереження над символами-образами (зокрема образом чорного птаха, який пророкує трагічне майбутнє), що є своєрідними стильовими алюзіями до скерцозних мотивів Д. Шостаковича та апелюють до «неокласичної стильової спрямованості» (восьма фреска) [49]. В аспекті синтезу різних видів мистецтв цей твір проаналізовано в магістерській роботі І. Карабиць, яка розкрила ідею «національної самоідентичності» через жанровий шар [131].

Попри наявність глибоких аналітичних підходів до твору маємо додати, що ідея відобразити історію Києва від давнини до сучасності вплинула на саму концепцію твору, де «спадкоємність традицій виступає як естафета вічного й неспинного руху життя» [50, с. 8]. «Київські фрески» Івана Карабиця – це масштабна мультимедійна композиція з 12 номерів, що побудована на ідеї синтезу різних видів мистецтва, завдяки чому було здійснено спробу осягнути події історії Києва від язичництва та княжої доби крізь трагічні моменти української історії до сьогодення. Проте «Київські фрески» І. Карабиця не тільки історична замальовка, але й філософський погляд на сучасну історію власної країни, яку композитор прагнув осягнути і розкрити за допомогою національних музичних архетипів. Різночасові проміжки в історії країни між собою драматургічно пов'язані партією Читця, роль якого є своєрідним наскрізним вектором, який об'єднує часопросторові виміри твору загалом.

Іншим об'єднуючим чинником, що має наймовірніше історичний прообраз, є фігури засновників Києва – Кия, Щека і Хорива. Звернення до різних історичних епох, жанрів та стилів привело до поліжанровості

структури твору, що вплинуло і на вербальну складову, де представлено як народні тексти, так і літературні («Заповіт» Я. Мудрого, поезії Т. Шевченка, П. Тичини, М. Рильського, І. Драча). Кожен номер-фреска не просто ілюстрація певного періоду історії України, а погляд у майбутнє крізь призму її історії. Так, пролог твору відкривають три лейттеми – життєдайна «тема Києва», епіко-драматична «тема Вічності» та динамічна «тема Історичного Часу», кожна з яких є своєрідним філософським поглядом композитора на ідею української національної ідентичності.

Закцентуємо увагу тільки на окремих номерах фрески, в яких найбільш виразно втілено позатекстові впливи. Зокрема, такою є друга фреска, яка занурює слухача у язичницький обряд вшанування весни, з чим у давнину пов'язували оновлення природи. Музичний матеріал наскрізно просякнутий інтонаціями «голосів природи», що імітують дерев'яні духові (різні фігурації та трелі у флейти-пікколо, звучання дзвіночків, челести). Яскравою кульмінацією стала поява трьох чоловічих фігур як символів засновників Києва – Кия, Щека і Хорива – та постаті Андрія Первозваного. У VIII фресці композитор використовує текст вірша П. Тичини «Перше травня на Великдень», який за своїм змістом несе руйнівне начало, адже підмінює закони «неписані» («божественні») людськими («писаними»). Розуміння того, що християнські цінності замінені штучними (свята з їх ідеологічним змістом), дозволило композитору майже ілюструвати цей глибокий, разючий контраст. Знаковою у цій фресці є звернення до інтонацій плачу, що передано за допомогою вокалізу соліста-тенора. Глибоко укоріненими в інтонаційну свідомість українського суспільства є звуки дзвонів (знак-образ), звучання яких у фіналі свідчить про напрочуд сильну віру у світле майбутнє країни (патетичний фінал). Саме у цей момент звучить «тема Києва», давнього, сивого та вічно молодого, як своєрідна проекція минулого на сучасний історико-культурний контекст.

Позатекстові впливи на семантику музичних текстів втілено у Першій симфонії І. Карабиця «П'ять пісень про Україну» (1974), що була присвячена

його вчителю І. Лятошинському та є прикладом поєднання традицій симфонічного епосу з новітніми техніками письма. Цей твір також ставав предметом уваги різних дослідників. Зокрема, ґрунтовним є аналіз О. Зінькевич, яка наголошує на тому, що цим твором було анонсовано новий жанровий різновид «симфонії-епосу», що має ознаки монументальності (п'ять частин) та може бути названий «піснею-картиною» з власною жанровою характеристикою, де «перша – епічна оповідь, друга – дума, третя – веснянки», а останні дві побудовані за принципом емоційного контрасту. Так, в основі четвертої лежать інтонації плачу, а п'ята сповнена «гомоном святкових дзвонів» [112, с. 88]. О. Зінькевич наголошує на такому драматургічному прийомі, як поєднання «епічної оповіді» з «гостроемоційним світом» особистості, що створює своєрідний «ефект зворотного тимчасового переключення – від ретроспекції до сьогодення». При цьому, на думку дослідниці, події, про які йдеться, «сприймаються як особисто пережиті та висловлюються від імені «оповідача», голос якого звучить або як авторський (у прологу), або виокремлюється як самостійна структурна одиниця (ІІ частина першого розділу) [112, с. 108].

Попри ґрунтовний аналіз твору різними дослідниками маємо додати, що у цій масштабній «симфонії-поемі» з ознаками програмності музичне мовлення композитора збагачене інтонаціями думного епосу (друга пісня), веснянок (третя пісня), плачів (четверта пісня), дзвонів (п'ята пісня), які є уособленням ментального виміру української духовності. Твір побудований за принципом конфліктно-драматургічного симфонізму (Andante – Lento – Con moto (скерцо) – Largo – Maestoso).

У першій частині твору презентовані інтонаційні структури, які увібрали в себе елементи знаменної псалмодії, церковного хоралу та дзвонів, завдяки чому формується образний вимір усього твору. Композиційний план першої частини поєднує сонатну форму з подвійними варіаціями. Друга частина симфонії характеризується наявністю думної стилістики, що розосереджена на всіх рівнях організації музичного матеріалу, зокрема:

структурно-синтаксичному (варіативність кожного з трьох тематичних складових, що мають однакову побудову та органічно продовжують одна одну; домінує думний лад, проте лейтмотив побудований на мелодії заплачки, що розгортається як мелодизований речитатив тощо); семантичному (домінування епіки, що забарвлюється лірико-експресивним характером). Третя частина побудована відповідно до жанру скерцо у тричастинній формі, з характерними інтонаціями танцювальності. Контрастною по відношенню до попередніх є четверта частина твору, що побудована за принципом варіаційності, де наявні інтонації плачу і траурної ходи. Фінал симфонії, який відрізняє урочиста піднесеність та монументальність, що ототожнюються з образом незламної долі українського народу, може бути потрактований як реприза всього твору, де тематизм попередніх частин звучить у дещо зміненій формі (дзвони святкові, думні мотиви з трагічних перетворюються на героїчні та звучать у мідних духових тощо).

Отже, аналіз творів І. Карабиця свідчить про напрочуд яскравий діапазон засобів виразності, звернення до різних знаків-образів, у яких віддзеркалено духовний досвід багатовікової історії людства. Зокрема: знак-образ *«стихії»* представлено за допомогою сонористичних засобів, серед яких глісандування, тремолювання, гул літавр, шелест флажолетів тощо; знак-образ *«вічності»* реалізується за допомогою хорової щільної маси голосів з поступовим, глухим наростанням звуків літавр або, навпаки, використанням мікрополіфонії; знак-образ *«скороминущого»* реалізується за допомогою таких засобів, як дублювання інтервалів (кварт, квінт, тритонів), ефект звукової динамічної хвилі, суміщення діатонічної шкали, використання педалізованого звучання тощо. Музичне мовлення композитора відрізняє глибокий психологізм, використання яскравих тональних сполучень емоційно-експресивної виразності, завдяки чому створюється концептуальний текстовий простір як квінтесенція смислових інтенцій митця.

3.2.2 Аналіз смислового простору музичних текстів необароко і неокласицизму

В українському музичному мистецтві починаючи з 60-х рр. XX ст. на тлі загострення кризи «другої хвилі» авангарду посилюється тенденція відродження тонального типу мислення, що сприяло осмисленню нової стильової ситуації в її історико-теоретичному та загальнокультурному вимірі та, як результат, звернення до нових засобів і технік композиторського письма (алеаторика, сонористика, додекафонія, серіалізм, пуантилізм, мінімалізм, полістилістика), найрізноманітніших засобів «інструментального театру», візуалізації, що сформувало новий погляд на звуковий матеріал та сприяло появі оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, а музичні моделі набувають нового прочитання. Ця тенденція спричинила появу неостилів, полістилістики та посилення ролі жанрово-стильового діалогу, в результаті чого з'являються нові жанрові форми та виникають інноваційні техніко-композиційні засоби їх опрацювання. У такому контексті семіозис як процес смислоутворення постає механізмом реалізації інноваційних тенденцій у творчих практиках композиторів.

Проблематика неостилю в теоретичному музикознавстві набула свого ґрунтовного дослідження у працях О. Зінькевич [112; 113], М. Кагана [122], Л. Кияновської [138; 139], О. Козаренка [144; 145], М. Копиці [153; 154], І. Коханик [159], Л. Мельник [235], І. Пясковського [280], О. Самойленко [342], І. Сікорської [351], О. Соломонової [362], А. Терещенко [386; 387] та багатьох інших, де наголошується, що неостильові течії XX ст. являють собою якісно нове й неповторне музичне явище, що суттєво «оновлює» різні жанрові моделі минулого. Зазначено, що в контексті розвитку різних неостильових течій спостерігається динаміка змін, від відтворення жанрово-стильових моделей та їх ознак до інкрустації новітніх композиторських

технік як елементів полістилістики і співіснування їх у контексті музичного твору.

У контексті осягнення неостильових тенденцій другої половини XX ст. є сенс наголосити на інтерпретації барокових моделей, що інспірували появу яскравих музичних творів, породжених прагненням до своєрідного метадіалогу із віддаленими епохами. Композитори прагнули вирішувати нові проблеми стильових діалогів, перекидаючи місток між епохами, торкаючись і такої парадигми, як «Бароко – XX ст.», для якої характерно віднайдення спільних стильових рис між епохами, як нестабільними, динамічними, сповненими різкими історичними резонансами, але які прагнуть до глибокого осягнення світу крізь призму власного, індивідуального розуміння. Порівняння цих двох віддалених у часі бурхливих епох з їх антиномія́ми, контрастами, проблемою традицій та новаторства набули не лише суто теоретичного осмислення, а й порушили практичні питання музичної стилістики у композиторській практиці, що й до сьогодні не позбавлені актуальності. Такі рефлексії над минулим знайшли своє втілення у творах, які орієнтуються на цілісну барокову модель з віддзеркаленням її лексичної семантики, системи різноспрямованих символів, динаміки розвитку, що прагне поєднати полярності. Музичний текст стає своєрідним репрезентантом особистісного ментального досвіду і як дискретна одиниця зберігається «в національній пам'яті носіїв мови» [68].

Особливо яскраво барокові впливи репрезентовані музичним мистецтвом кінця XX ст., що є своєрідним наслідком постмодерної естетики з її тенденцією до побудови метатекстів із складових різних культур. Для естетики постмодерну, у якому всі елементи культурного простору як минулого, так і сучасності є рівноцінними, позбавленими жорсткої ієрархічності, характерно органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів у «стильову поліфонію». Такий підхід отримує нове прочитання в сучасній композиторській практиці, що деякою мірою кореспондує із мистецтвом Бароко з його відкритістю та динамічністю, прагненням до

оновлення музичного синтаксису тощо. Ствердження необарокової течії спричинене не своєрідним «реставраційним підходом», а імпульсом живого відчуття музики барокової доби. Попри велику часову відстань, досконала композиторська майстерність здатна наповнити усталені форми новим змістом, надавши йому раціональності та гармонійності.

Одним з яскравих прикладів звернення до необарокових тенденцій, що дозволив порушити доволі складні, завуальовані у метафоричний підтекст питання духовної сутності особистості, є Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» (1971) І. Карабиця. Цей твір перекинув місток між епохами й спричинив подальші творчі пошуки стильових діалогів другої половини XX ст. з їх характерним прагненням глибокого осягнення світу крізь призму уніфікованого розуміння митця. Такий своєрідний діалог індивідуального з узагальненим отримав своє втілення на рівні музичного мовлення Івана Карабиця, який у складні для української музичної культури часи звернувся до жанрової моделі барочного концерту з його характерною поліфонічною фактурою, застосуванням різних типів кантових побудов [436, с. 95], музично-риторичних фігур, тембральних характеристик окремих інструментів, що набули символічного значення. Це дозволило актуалізувати як глибинні інтонаційні структури, що є віддзеркаленням психосемантики певного історико-культурного часу, так і особистісний вимір музично-мовної свідомості як прояв конкретної музичної культури.

Звернення І. Карабиця до творчості Г. Сковороди, «засновника філософського кордоцентризму», носія «космічної свідомості» [436], який втілив у своїй творчості метальні риси української культури, було не випадковим, адже саме його творчість, як «остання розкішна квітка старого життя, світогляду українського народу» [436], суттєво вплинула на формування свідомої позиції композитора, якого полонила «своєрідна мелодика староукраїнської лексики і мудрість та невмирущість відстояної у століттях думки» [115].

Композитор наголошував, що був надзвичайно захоплений «піднесеним складом його думок і почуттів» і «самою особистістю філософа», який органічно поєднував старослов'янську, живу українську мову та церковнослов'янську лексику, що й надало його поезіям особливого колориту та звучання. Можливо, ця особливість соковитої, виразної мови поета-філософа надихнула І. Карабиця звернутися до текстів збірки, де за допомогою різножанрових мініатюр (віршів, пісень, панегіриків, псальм, гімнів) було висловлено роздуми про сенс людського існування.

Окремі аспекти хорового концерту набули свого висвітлення у наукових розвідках багатьох дослідників. Зокрема, на смисловій парадигмі жанрової моделі барокового концерту, що мав прояв на рівні вільної композиційної структури частин та діалогічності викладу матеріалу, наголошувала Л. Рязанцева [339]. Необарокові пріоритети концерту розкрито в аналітичних працях А. Терещенко [387] та Л. Мельник [235], а різнопланову «змішаність» стилістики хорового концерту відмічала І. Таркова [384]. Аналіз символічних складових концерту розкрито у монографії Л. Кияновської, які дослідниця співвідносить і з «традицією християнської догматики й обрядовості, і з бароковою системою риторичних фігур, і з архетипами українського фольклору» [137, с. 129]. Ґрунтовне дослідження творчості І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій української музики останньої третини XX ст. здійснено у кандидатській дисертації О. Гуркової [88]. Незважаючи на різні аспекти аналізу твору І. Карабиця, в них наголошується на тому, що в ньому репрезентовано духовне споріднення з епохою бароко, але не в контексті стилістичної алюзії, а на рівні узагальнених жанрових ознак, що, поєднуючись із сучасною гармонічною вертикаллю, свідчить про зв'язок його творчості з традиціями інструментальною концерту.

Попри те, що в сучасному теоретичному музикознавстві накопичено достатньо ґрунтовний шар аналітичних праць, де висвітлено різні аспекти хорового концерту, звернення саме до цього твору в контексті дослідження

зумовлено його особливою семантикою, завдяки чому найбільш змістовно втілено різні музичні сфери, від архетипічної до знаково-символічної. Незважаючи на те, що це ранній твір композитора, у ньому яскраво презентовано ознаки його індивідуального стилю (колористичність музичної тканини, її інтенсивна політембральна лінійність, особливе відчуття барви звуку («підсвічування», «мерехтіння») [137, с. 98], семантична насиченість інтонаційних структур, метроритмічна просторовість тощо), які набули свого розвитку в подальших опусах.

Перш ніж звернутися до власне аналізу хорового концерту І. Карабиця, є сенс згадати, що саме напередодні святкування 250-річчя з дня народження Г. Сковороди у 1971 р. було видано лірико-епічну поему-симфонію П. Тичини «Сковорода». Новаторство складного, синтетичного жанру поеми-симфонії мало прояв не тільки на рівні форми, що побудована на зразок монументальної музичної (чотири частини: Allegro giocoso, Grave, Risoluto, Finale), але й внутрішньої драматургії з притаманною їй різновекторністю сюжетної лінії, поліметричністю і складним темпоритмом частин твору, поліфонією лейттематизму образів тощо. Знайомство із цим напрочуд яскравим літературним твором мало великий вплив на композитора, оскільки в ньому органічно поєднано поліфонію думки та лейтмотивні обертони образу «мандрівного філософа», реалізовано досить складну сюжетну канву, що містить як динамічну вертикаль, так і горизонталь, яка розгортається завдяки концептам-образам: «смерть», «зрада», «страх», «болото», «чорнота» тощо. Це дозволило осягнути внутрішній світ Григорія Сковороди у «триєдності Буття», де наявне «бренне, текуче і безкінечне».

Саме ці глибинні виміри дозволили композитору крізь призму власного музичного мислення передати світовідчуття мандрівного філософа, де взаємодіють макро- (всесвіт), мікро- (особистість) та знаково-символічний (біблійний) світи.

Сакральний простір збірки Г. Сковороди «Сад божественних пісень, що проросли із зерен Святого Письма», текст якого покладено в основу хорового

концерту І. Карабиця, також розгортається різновекторно та має як вертикаль (від земного до небесного, від дольного до горнього), так і горизонталь (шлях духовного вдосконалення). Проте вони не поляризовані, а мають взаємообумовлюючий характер, розкриваючи пошук «шляху» у майбутнє, що позбавлене «марноти світу» й гріховності. Прагнення осягнути ці глибинні виміри крізь призму власного музичного мислення, відчути живий імпульс тієї доби крізь призму світовідчуття мандрівного філософа дозволило композитору переконливо відтворити прихований у текстах Г. Сковороди одухотворений світ. Про це свідчить драматургічна основа концерту, побудована за аналогією до поетичного тексту, де прослідковується той самий вектор у зображенні різних концептуальних образів: від «серця» як процесу самопізнання, крізь «життєві бурі» та «море світу», до пошуку «чеснот».

Композитор мислив сковородинівську символіку як «питому прикмету українського духу», з її соковитими образами, чеснотами та «вадами людських різнопутій» у триєдності Буття, де природа, людське серце та Біблія «є тими трьома «книгами», читаючи які, людина може пізнати єство речей» [428], а відтак і себе саму. В такому органічному сплаві християнських догматів з українськими архетипічними образами виник символ серця (кордоцентричність) як осереддя божественної сутності людини, як основа християнської моралі, як радість та джерело безсмертя.

Художній простір «Саду божественних пісень» Г. Сковороди – це семіотично насичений культурний текст, у якому віддзеркалено як реалії земного тогочасного життя, так і духовні прагнення, втілені у Слові. Ключовим образом усієї збірки був образ Саду як символічного поля, в якому проростуть «зерна» Життя. Із «зернини-епіграфу», що апелює до біблійної мудрості, «проростає» істина моралі й чеснот, що плекає та формує внутрішній світ людини, її духовний мікрокосм. Концепт «зерна» має символічні корені, а у розумінні Г. Сковороди позначає «думку», що зринає у його творчості тоді, коли мова заходить про ментальні речі.

На це звертає свою увагу дослідник творчості поета Л. Ушкалов, наголошуючи, що Г. Сковорода називав «Божим садом» «умиротворену людську душу», а Біблію порівнював із чудесним садом, «оточеним непролазними чагарниками». При цьому «життя» для нього набуло концептуального значення й визначало стрижень всієї збірки як композиційно, так і символічно. Це знайшло прояв у художніх образах «квітучого саду» (пісня 3), «зеленої діброви» (пісня 12), «уквітчаного поля» (пісня 13) та символах «барвистої веселки» (пісня 16), «верби над водою» (пісня 18) й інших.

Джерелами епіграфів збірки Г. Сковороди є тексти, узяті зі Святого Письма, Старого та Нового Заповітів. Навіть самі тексти пісень містять цитати з канонічних книг Біблії, зокрема Євангелія, Псалтирі, Апостольських послань Петра та Павла, книг пророків Даніїла, Ісаї, Іони, Захарії, Єремії та неканонічної книги Ісуса сина Сірахового, текстів православних богослужінь та молитов Церкви. Звернення до біблійних текстів у збірці Г. Сковороди є органічним, адже творчість мандрівного філософа засвідчує злиття його свідомості з мудрістю Біблії, яка «утворена Богом зі світлих і таємних образів» та є «найдосконаліший та наймудріший орган» [436, с. 119].

Драматургічна єдність усього концерту І. Карабиця заснована на наскрізному розвитку форми. Концерт розпочинає соло тенора, що сприймається як своєрідний зачин, мелодика якого спирається на мелос українських ліричних пісень та старовинних кантів, а імпровізаційний характер та вільний плин поданий у дусі думових речитацій. Соло тенора покладено на текст 13-ї пісні збірки Г. Сковороди «*Ах поля, поля зелены…*», що в оригіналі має помітку: «Из сего [зерна]: *Изыдите от среды их... Прійди, брате мой, водворимся на селѣ. Тамо роди тя мати твоя* (Пѣснь пѣсней)[30]». У поетичному тексті реалістично зображено квітучу природу з її «зеленими полями», «кучерявими лісами», «травистими берегами» та «чистими

[30] Тут і далі всі посилання на джерела епіграфів цитуються за книгою: Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарій. – Х.: Майдан, 2004. – 776 с.

потоками». Пейзажна лірика просякнута символікою та одухотвореністю, що складають одну з естетичних засад складного художнього хронотопу поета, за допомогою якого він прагне осягнути людину і світ. Проте у тексті пісні існує й інший, алегоричний, сенс природи «обробленої», якою є праведна душа людини, адже «в єдності з природою виявляється єдність людини із самою собою» [137, с. 101]. Соло тенора, що має характер вільної імпровізації з нерегулярною метричною пульсацією, змінює звучання флейти, з авторською позначкою *pastorale*, та нагадує сопілкові награвання. Рельєфний діалог тенора і флейти є своєрідним персоніфікованим образом мандрівного філософа, що має споглядальний характер. Епізод завершується хоровим *tutti*, де поступове нашарування різних голосів на одній голосній з нюансу *p*, крещендуючи до *ff*, згасає луною на *pp*.

Наступний епізод розпочинає дует тенора і баса на текст пісні № 10 «Всякому городу нрав і права», що переносить уяву з «квітучого поля» у межі «світу». Літературний текст пісні є яскравим взірцем барокової культури, квінтесенцією народної мудрості, що, на думку Л. Ушкалова, набула форми філософської притчі. Завдяки синтезу книжної та народної мов пісня легко сприймалася, що спричинило появу великої кількості наслідувань як «фольклорного, так і книжного характеру» [137, с. 24], а згодом лягла в основу багатьох кантів. У тексті пісні використаний чотиристопний дактиль, проте її лексика апелює до усної народної творчості, в якій «вирує» жива народна мова («в свете дума», «трещит голова», «чистий хрусталь» тощо). Як зазначає арх. І. Ісіченко [120, с. 52–63], текст пісні «*Всякому городу нрав і права*» у рукописі, що був збережений М. Ковалинським, епіграфом мав латинський вислів «Solum curo feliciter mori»[31].

Проте, як зазначає дослідник, після друку збірки пісень Г. Сковороди епіграф було змінено, що призвело до зміщення семантичного акценту, відповідно до якого увага зосереджується на темі «проростання зерна божественної мудрості» в душі людини, яка живе серед спокус світу:

[31] «Дбаю лише про те, щоб щасливо померти».

«*Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разумѣ своем поучается святынѣ*» (Сирах 14:21). Життя, на думку Г. Сковороди, має бути зорієнтовано на чесноти, які слід плекати у собі, адже «*лучше час честно жить, неж скверно цѣлый день*».

І. Карабиць використав із цього тексту пісні тільки першу строфу та останній рядок, де рефреном звучить думка мандрівного поета – «*Как бы умереть мне не без ума*», чим протиставляє тогочасному безладдю моральні чесноти та ідеали, сумління і «добре серце», що мають бути критеріями цінності людського життя. Не тільки поетичний текст відомої псальми, але й мотив, який був досить популярним завдяки обробці М. Лисенка, композитор І. Карабиць свідомо змінює, хоча й трактує в дусі необарокових тенденцій свого часу. Перші рядки пісні «*Всякому городу нрав і права*» звучать у виконанні дуету тенора і баса, у квінтові та октавні звучання якого інкрустовані гострі дисонанси, які асоціативно апелюють до «низового» бароко [235]. Дует солістів органічно вплітається в хоровий унісон, який поступово набуває багатоголосного звучання і завершується фугато. Вокальна та інструментальна партії між собою співвіднесені, а їх чергування має чітку строфічну квадратність. Перша частина завершується фразою «*А мнѣ одна только в свѣтѣ дума, Как бы умерти мнѣ не без ума»*, що звучить у хоровому розкладі з контрастними секундовими та квартовими співзвуччями. Проте у другому проведенні ця думка розгортається в оркестровому викладі з виразними секундами в кульмінаційних акордах, а в третьому набуває імітаційного проведення.

В основу ІІ частини концерту покладено тексти двох пісень збірки Г. Сковороди, а саме: «*Чолнок мой бури вихр шатает*…» (Пісня № 29)[32] та «*Видя житія сего я горе*…» (Пісня № 17)[33]. Композитор не випадково

[32] 29-та пісня збірки має зерно-епіграф: «*Повелѣ бурѣ и протч» (*книга Псалмів (106 (107):29) і «*Кто сей есть, его же вѣтры, море послушают?» (*неточна цитата з Євангелія від св. Марка (4:41)).

[33] 17-та пісня збірки має зерно-епіграф: «*Житейське море, що даремно хвилюється, та інше*», в якому є звернення до Христа як Спасителя: «*О Христе! Не даждь сотлѣть во адѣ!»*. Зазначимо, що слова «Житейское море воздвизаемое зря» узяті з ірмосу 6 пісні канону заупокійної Єктенії: Песнь 6, Ирмос: «Житейское море / воздвизаемое зря / напастей бурею, / к тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти: / возведи от тли живот мой, / Многомилостиве».

звернувся до тексту 29-ї пісні збірки Г. Сковороди, де знову виникає образ моря, але цього разу представлений як стихія, що як «вихр шатает» та «выспрь вергает». Загалом образ «моря», на думку багатьох вчених, був досить поширеним у літературі українського бароко і набув різноманітних метафор, зокрема: «глибокого моря», «моря сліз», «моря пристрастей», «моря гріхів», «моря Божої хвали», «моря істини» тощо [398]. У творчості Г. Сковороди цей образ найчастіше представлений як небезпечний та зрадливий, як «море світу», що відповідало його глибокій релігійній свідомості, яка наскрізно просякнута духовним зв'язком з біблійною мудрістю про світ та природу людини. Алегоричні образи органічно співіснували у внутрішньому духовному вимірі філософа, а «шлях» до духовного прозріння своїм дороговказом мав образ Христа як життєдайну силу, прообраз досконалості та чеснот, як символ смерті «зовнішньої людини» і воскресіння «людини внутрішньої»» [353]. Саме тому цей образ є небезпечним, спокусливим і зрадливим «морем світу», що став своєрідною алегорією тогочасної спотвореної дійсності гріховністю, якої уникав Г. Сковорода.

Внутрішній світ вільної, позбавленої зовнішніх умовностей особистості філософа був близький композитору І. Карабицю, який досить тонко відчув та відтворив його засобами барокового письма. Проте якщо літературна основа пісні має біблійний підтекст, то в концерті емоційний вектор спрямовано на внутрішні переживання особистості: «*Ах нѣсть мнѣ днесь мира! И нѣсть мнѣ навклира. Се мя море пожирает!*», як складний процес пошуку власного «Я» на рівні духовному, що бентежить та отруює серце.

Використання у другій частині концерту текстів різних пісень є невипадковим, адже вони за своїм змістовним наповненням передають експресію відчуття тих життєвих бур, що вирують навколо. Тематизм лірико-драматичного соло тенору, що звучить на фоні оркестрової звукозображальності, побудований на музично-риторичних фігурах, характерних для музичної естетики бароко, зокрема: фігури «suspiration», що підсилюється оркестровим звучанням та фактурною насиченістю;

тритонових ходів (фігура «passus duriusculuc»), що ніби виростають із фактурно насиченого оркестрування; хроматизованого мелодичного поступового висхідного руху, що завершується колоритним септакордом на тремоло («*Се мя море пожирает*!») зі збільшеною квартою в низькому регістрі оркестру. В контексті барокової естетики цей яскравий епізод може бути потрактований як втілення ідеї протистояння спокусам зовнішнього світу, що органічно продовжує хорове фугато «*О горе сущим в нём!*» [ц. 17–18], як найбільш емоційно напружений фрагмент, що завершується діалогом хору і соліста-тенора. Хорова фактура неоднорідна і динамічна з елементами діалогу між голосами.

Завершується II частина концерту хоровим фугато на слова з 19-ї пісні «*Ах ты, тоска проклята! О докучлива печаль! Грызеш мене измлада, как моль платья, как ржа сталь. Ах ты, мука, люта мука*!» [ц. 19–20], що на нюансі від *mp* до *pp* сприймається як звучання внутрішнього голосу, який прагне знайти душевний спокій від життєвих потрясінь. Напрочуд виразними є квінтові стрибки та поступові низхідні секундові інтонації, що за своєю семантикою сповнені внутрішньої напруги.

III частина концерту І. Карабиця написана на слова 12-ї пісні збірки «*Не пойду в город багатий…*». Соло баса, що уособлює духовну міць, виголошує глибоку думку пізнання себе, яку підхоплюють спочатку тенори і альти, а потім весь хоровий склад [ц. 21–24] та в імітаційному проведенні досягають кульмінації у динамічному, багатоголосному викладі, що може бути потрактований як квазіпартесний виклад.

Наступний пасторальний епізод [ц. 25–27], в якому звучить флейтове соло на фоні витриманих квінт, завершується хоровим фугато «*Не хочу ѣздить на море…*» [ц. 28], що на фоні оркестрового супроводу набуває кульмінаційного моменту («*Не хочу городов, не хочу чинов*») [ц. 29–32] і сприймається як вольове ствердження позиції героя, який не підпав під спокуси та життєві звади.

Композитором використано різні техніки голосоведіння, зокрема гомофонна, імітаційна, проте переважає фуговане викладення. Зображення природи є уособленням свободи духу та внутрішньої гармонії, що дає життєдайні сили, дарує спокій і «радість серця»: «*О дуброва! О свобода! В тебѣ я начал мудреть, До тебе моя природа, в тебе хощу и умрѣть*». Композитор досить тонко відчув маркованість використаних поетом образів природи та стихії моря, що у поезіях Г. Сковороди набувають метафоричного значення.

Наступне проведення хорових та інструментальних епізодів завершується яскравою кульмінацією, де в контрастному гомофонно-гармонічному викладі з акордовою фактурою оркестру прозвучить основна думка поета про життєдайну силу природи [ц. 36-38]: «*О дуброва! О свобода!*..». На завершення прозвучить короткий флейтовий імпровізаційний мотив на фоні витриманого звуку, що виллється унісонним звучанням в оркестровій коді. У цій частині композитор використав багату палітру поліфонічних типів фактури задля розкриття смислового виміру поетичного тексту, який під впливом музичних засобів набуває трансформацій, на чому наголошувала і Л. Кияновська [104, с. 135].

Лірико-філософською кульмінацією хорового концерту є IV частина, в основу якої покладено текст 22-го вірша збірки Г. Сковороди[34]. Поетичні рядки про «смерть», що спіткає усіх, хто марнує життя, узяті з тексту 10-ї пісні збірки та введено у кульмінацію IV частини концерту, що є символічним поверненням матеріалу концерту до початку, своєрідною матеріалізацією концепту «кола», що «приховує у собі безмежне колесо Божої вічності» [398]. Композитор свідомо доручає внутрішній драматичний монолог тембру жіночого альта [ц. 39], що звучить після фугатного оркестрового вступу, побудованого на розспівній музично-риторичній фігурі хреста, має лірико-драматичне забарвлення і чергується з двоголосною

[34] Пісня № 22 має зерно-епіграф: «*Помни послѣдняя твоя, и не согрѣшиши (Сирах). Есть путь, мнящійся быти прав, послѣдняя же его – ад* (Притчи).

фугою «*Распростри вдаль взор твой*» [ц. 41–42]. Такий драматургічний прийом свідчить про глибоку семантику цього монологу, що відповідає філософській концепції поетичного першоджерела.

Смислова кульмінація альтового соло, що в тексті співвідноситься з глибоким філософським motto «*На коих вещах основал ты дом*?», в концерті побудовано на імітаційній поліфонії, що носить піднесено-речитативний характер [ц. 43]. Хорова двоголосна фуга, що підхоплює монолог альта, відіграє роль драматургічної кульмінації, яка завершується поверненням до ляментозного соло. Особливо слід наголосити на застосуванні композитором фольклорних ритмоінтонацій, зокрема голосінь. На цю особливість музичного мовлення І. Карабиця, що може бути віднесена до «стабільних знаків стилю композитора», наголошувала Л. Кияновська [137, с. 136]. Це досить глибоке спостереження, оскільки звернення до жанру голосінь зустрічається у багатьох вокальних та інструментальних творах митця.

Гротескову візуалізацію та елементи звукозображальності композитор застосував в епізоді «*Смерте страшна, замашная, замашная косо*» [ц. 45] на слова 10-ї пісні збірки, що написана як драматична чотириголосна фуга. Антитеза життя і смерті, вміщена у вербальному тексті, є віддзеркаленням глибокого розумінням сенсу Буття, адже перед смертю усі рівні. На цьому наголошував Л. Ушкалов, порівнюючи її з «ванітативним мотивом», що з латинського «vanitas vanitatum omnia vanitas» у перекладі Івана Огієнка звучало як «марнота марнот» і мало безліч варіантів як у літературній творчості, так і народній мудрості. Зокрема, його відповідник в українському прислів'ї – «Смерть не розбирає чина, а бере селянина і дворянина».

У наступний епізод для показу вихору, що розмітає «будинок з піску», чим уособлює марноту «людських різнопутій», композитор вводить стрімкі висхідні пасажі, що спочатку завершуються треллю, а в наступному епізоді пронизливим гліссандо, утворюючи майже містичний образ «смерті з косою», що був так поширений у культурі «низового бароко». Після чотириголосної фуги знову звучить ліричне соло альта, до якого долучається

відлуння баса, що ніби з глибин підсвідомості на нюансі *pp* з текстом початку 22-ї пісні «*Распростри вдаль взор твой и разумны лучи*» [ц. 53] поступово розкриває ідею кордоцентризму як виміру серцебуття. За допомогою інтенсивного поліфонічного розвитку, що уособлює експресивний діалог між внутрішнім та зовнішнім світом, композитор досить яскраво передав універсальний характер філософської антитези. Вишуканість та мелодична імпровізаційність характеризують особистісний смисловий вимір поета, у той час як експресивна динаміка та регулярна метроритміка є уособленням «марноти світу».

V частина концерту створена на основі тексту 23-ї пісні[35] Г. Сковороди. Звернення композитора до тексту цієї пісні є свідченням глибокого переконання цінності життя, яке слід витрачати розумно: «*Для чего ж мы жить желаем, Лѣт на свѣтѣ восемсот, Ежели мы их теряем На всякій бездѣлиц род?*». Інтонаційна насиченість досягається завдяки наявності своєрідних арок з попередніми частинами, що робить їх важливими у плані загального драматургічного розвитку. Кульмінаційним епізодом є втілення думки про цінність кожної миті життя, що виконує соло баса, до якого долучається спочатку другий, а потім третій голоси: «*Лутше час честно жить, неж скверно цѣлый день, Лутше один день свят от безбожнаго года, Лутше один год чист, неж десяток сквернен, Лутше в пользѣ десять лѣт, неж весь вѣк без плода*». Ця тембрально розсвічена думка стає важливим семантичним зерном твору, що свідчить про цінність «чеснот». Композитор використовує імітаційне і гомофонне голосоведення, що вибудовується у складну хорову вертикаль і завершується динамічним, піднесеним звучанням, до якого долучається драматизм партії оркестру, з домінуючими кварто-секстовими висхідними інтонаціями у пунктирному викладі.

Завершується матеріал п’ятої частини пасторальним звучанням флейти [ц. 73–74] і соло тенора [ц. 75] на слова з 21-ї пісні збірки «*Ты – мати и дом,*

[35] Пісня № 23 збірки має зерно-епіграф: «*Изчезаша в суетѣ дніе… Искупующе время… Упразднитеся и уразумѣйте (*книга пророка Єремії (XX–18)).

днесь тя вижу, днесь тя слышу», що за своєю побудовою та складом перекидає місток до першої частини за допомогою тембрових асоціацій, чим замикає драматургічне коло. Прозора фактура, що витримана у дусі барокових кантів у поєднанні з дисонантною вертикаллю, робить цю частину яскравим прикладом неостилю другої половини XX ст. та є своєрідним знаком індивідуального стилю композитора.

В основу останньої частини концерту покладено слова з тексту 16-ї пісні збірки Г. Сковороди із зерном-епіграфом «*Дугу мою полагаю во облацѣ» (*Перша книга Мойсеєва Буття 9:13). Саме у пізнанні самого себе та сумлінній праці духовного прозріння полягає сенс людського існування: «*Прорасти земля былiе травное, сирѣчь: Кости твоя прозябнут, яко трава, и разботѣют»*. Ця думка напрочуд яскраво засвідчує зміну образу бурі й вихору бажаним спокоєм. Проте така пейзажна лірика є не літературним прийомом, а мистецькою концепцією поета, який бачив гармонію існування людини з природою. На переконання Г. Сковороди, природа спроможна допомогти подолати «марноту світу» та досягти внутрішньої гармонії, тоді як розрив з нею призводить до духовних втрат і небезпеки. Досить глибокий смисл вкладено у слова «*Веселiе сердечное єсть чистый свѣт ведра, Естли миновал мрак и шум мiрскаго вѣтра*», які співзвучні давньому висловлюванню «Після дощу завжди гарна погода», що було досить популярним у бароковій літературі. Глибокий підтекст епіграфа лежить у зверненні до книги Мойсеєва Буття, де вміщено глибоку думку про її зв’язок з божественною мудрістю, символом якого у земному світі є веселка: «*Я веселку Свою дав у хмарі, і стане вона за знака заповіту між Мною та між землею*». Це своєрідний знак заповіту поміж Богом та його створінням, символ оновлення та чистоти, спасіння людства від спокус світу, шлях до пізнання власної душі крізь терни до одухотвореного стану.

Завершується концерт пасторальним флейтовим соло, що набуває тембральної персоніфікації образу мандрівного філософа-поета, але цього разу рубатні переливи звучать просвітлено й піднесено, а заключні трелі

прочитуються як знаково-символічний код, що несе в собі семантику Гармонії. Пасторальні флейтові соло дозволяють майже зримо уявити присутність мандрівного філософа-поета як містичного Садівника, що закинув «зерна» Любові, які кожен має проростити у своєму серці. Протягом усього концерту вони звучать тричі разом із соло тенора (I, III [ц. 25], V [ц. 73]), а в останньому розділі завершують музичний твір, що є глибоко продуманим драматургічним прийомом.

Отже, композитор зумів органічно поєднати семантику барокового багатоголосся з елементами народнопісенного мелосу, для якого характерна розвинена мелізматика, імпровізаційність акапельного хорового багатоголосся із застосуванням divisi голосів хорових партій, рухом консонантними та дисонантними інтервалами, які в кадансах набувають унісонного звучання, наявністю ритмо-мелодичних структур думних речитацій, застосуванням змішаного (модального і тонального) принципу ладової організації [265, с. 108], зверненням до різних способів перетворення фактури тощо.

На рівні композиційних засобів характерною особливістю концерту є органічне поєднання сольних, ансамблевих форм і *tutti*, що пов’язано з традиціями інструментального жанру концерту. Мелодичний розвиток має мотивно-інтервальну природу з ритмічною асиметрією, розподілений по різних щаблях багатоголосної фактури, що підсилює інтенсивність мелодики загалом. Експресії тканини музичного твору сприяє і характеристика звуку, що набуває індивідуалізованих характеристик та мислиться як звуковий об’єкт, як поліпараметровий звукокомплекс, де наявні: ритмо-звуки (що ніби розкачуються), яскраві глісандуючі звуки, звук-тембр і навіть фактурний звук як потік однорідних звуків. Це стосується не тільки темброво-колористичних особливостей звуку, але його «пульсації» в кульмінаційних епізодах, що досягається за допомогою багатошаровості фактури та ритмічної напруги. При цьому тембральна характеристика звуку має як зовнішній, так і внутрішній імпульс свого розвитку, різні градації висотності,

а саме – щільність, розосередженість, дзеркальність, концентричність, симетричність, які в цілому формують архітектоніку звукового простору хорового концерту.

Є сенс наголосити і на глибокому розумінні композитором фонетики вербального тексту, де навіть фонема набуває особливого тембрального забарвлення, що дозволяє їй «пульсувати» в контексті звукового простору. Така особлива семантика прийому апелює до асоціативного мислення слухача, але не до зовнішньозображального, що свідчить про наявність у тексті позамузичного смислу. Це має прояв як у кульмінаційних епізодах, так і чергуванні різних прийомів та досягається за допомогою багатошаровості фактури, ритмічної напруги тощо. Навіть звук сприймається як явище психологічного порядку, що має безліч градацій висотності та стає важливим фактором емоційного впливу. Важливу роль у процесі емоційного впливу відіграють рефлексії над наративом сюжетної конструкції, де всі елементи органічно пов’язані та взаємообумовлюють один одного, створюючи метарежисуру цілого. У цій поліфонічній драматургії навіть найменші складові глибоко осмислені, завдяки чому музичний часопростір усього хорового концерту отримує вектор динамічного розвитку не тільки на рівні метарежисури музичного цілого, але й окремих «музичних мізансцен», які мають психологічний підтекст та впливають на емоційну рефлексію слухача.

Під впливом музичних факторів структурні компоненти художнього мовлення отримують інше прочитання (вторинний синтаксис), а вербальні образи набувають зримих алюзій за рахунок застосування ефекту звукової динамічної хвилі, чому сприяють: *текстові повтори*, де розгортання музичної форми та нарощення вербального матеріалу (окремі слова, цілі синтагми) охоплюють різні елементи музичного тексту; *текстові купюри*, де вилучення окремих складових тексту (слів, строфи, рядка або цілих фрагментів) підсилює семантичне навантаження; *текстові вставки* та заміни з метою підкреслення смислових акцентів тощо. Це дозволяє вибудовувати асоціативний ряд із соціокультурним виміром минулого як своєрідною

складовою невербальної комунікації, що має безпосередній емоційний вплив на слухача. Різні смислові структури музичного тексту отримують своє втілення на всіх трьох рівнях – дотекстовому, текстовому та позатекстовому, що органічно між собою пов'язані та утворюють особливий текстовий вимір.

Звернення до барокової естетики, до вишуканості форм, коли «акласичність» набуває форм «неокласики», відбувається і в контексті тяжіння музичного мистецтва кінця ХХ ст., інспіруючи розвиток нових течій, що здатні стати взірцем для подальших творчих практик. Однією з таких інспірацій є концертна п'єса сучасного українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» – як результат осягнення прийомів музичної виразності жанрових і структурних прототипів доби Бароко та їх включення в сучасний стильовий контекст.

Творчість харківського композитора В. Птушкіна, народного артиста України, професора кафедри композиції і фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреата міжнародних конкурсів та премій[36], члена журі престижних конкурсів, є відомою як у країні, так і за її межами. Його музика звучить на відомих сценах України, Чехії, Словенії, Польщі, Сербії, Франції, Швейцарії, Македонії. Більш ніж тридцять років композитор працював у Харківському академічному російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна, де писав музику до спектаклів, яка сьогодні отримала друге життя у власних перекладах та аранжуваннях композитора. Його творчість охоплює майже всі жанри, серед яких опера («Дива дивні»), симфонії, інструментальні концерти, камерні й хорові твори, кантати, мюзикли, музика до вистав (найвідоміші «Королівські ігри», «Хитромудра коханка», «Міщанин-шляхтич», «Віндзорські насмішниці», «Відпустка через поранення» та інші). Музичне мовлення В. Птушкіна відрізняється яскравою та динамічною лексикою, експресивним синтаксисом та пульсуючою динамікою, сміливим поєднанням

[36] Лауреат Міжнародних конкурсів композиторів (1996, 2004); Лауреат Муніципальної премії імені І. Слатіна (1998); Лауреат премій: «Народне визнання» (2007), імені В. Косенка (2007), імені Б. Лятошинського (2011).

прийомів музичної виразності, жанрових і структурних прототипів з метою створення оригінальних композицій. Виразові і риторичні прийоми, специфічні музичні «знаки» різних неостилів, інкрустуючись в оригінальну тканину його творів, надають їм особливої смислової наповненості та реалізуються на рівні жанро-стильових алюзій. Композитор поєднує класичні прийоми з сучасною гармонічною мовою, колористичною гармонією, пластичним контрапунктом, примхливим синкопованим метроритмом, чим досягає новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

Безумовно, використання певної музично-риторичної фігури чи характерного тембру навряд чи повною мірою служить «духовному спорідненню» з епохою, адже це інша історична ситуація, відмінні естетичні погляди, що не дозволяють відтворити їх в аутентичному вигляді. Проте у концертній п'єсі В. Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді», що була присвячена відкриттю XX Міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї», який пройшов 2013 р. під знаком Антоніо Вівальді, рівень осмислення історичного звукового середовища є напрочуд глибоким, навіть якщо елементи його вводяться доволі умовно, а музична мова насичена яскравою інтонаційністю. У п'єсі немає прямого цитування, навпаки, композитор створює власні оригінальні теми, прагнучи інтонаційно відчути стиль, повертаючи у світ експресивної барокової об'єктивності. Виразові і риторичні прийоми, що є характерними для барокової естетики, підняті композитором пласти стають відправним пунктом до пошуків нового, які надають твору особливої цінності.

Низхідні секундові інтонації з їх дзеркальним оберненням ніби відкривають завісу перед яскравою музичною картиною, яка відразу створює святковий настрій, навіюючи асоціації з колоритними акордами палітри полотен Мікеланджело Мерізі да Караваджо, з їх глибиною кольорових відтінків та водночас яскравими фарбами, якими митець надає фактурі об'ємність. Початкове секундове низхідне «запитання» ніби продовжується дзеркальними секундовими «відповідями» із подальшим інтонаційним

ствердженням, а синкоповані ритми нагадують про барокове походження стилістики твору.

Друге проведення музичної теми, що є своєрідною ремінісценцією тем А. Вівальді, досить органічно вплітається в оригінальний інтонаційний матеріал, в основі якого – низхідна хроматична інтонація, яку виконує скрипкова група. Повторне проведення тематичного зерна, що звучить у партії віолончелі, підхоплюється дерев'яними духовими, спочатку кларнетом, а потім фаготом й органічно вплітається у секвенційний розвиток музичного матеріалу, що є інтонаційною основою всього твору. Низхідні та висхідні яскраві квінтові інтонації з їх призивною семантикою та синкопованим ритмом сміливо руйнують традиційну метроритмічну квадратність. Їх динаміку змінює ляментозна низхідна інтонація, що апелює до барокових «інтонацій зітхання». Вона забарвлена тембрами флейти та кларнета, які звучать в унісон, і цей тембровий мікст можна порівняти із живописною технікою «сфумато».

Квінтові тріольні інтонації повертають у святкову та життєстверджуючу атмосферу свята, що знаменує перехід у розробку концертної п'єси, де основне мелодичне зерно звучить у виконанні мідних духових, яким вторить дует гобоя з кларнетом. Дивовижний регістровий «ансамбль» (Ob+Cl та Fl+Fag), що звучить на фоні супроводу струнної групи, відстежується протягом усього музичного твору; при цьому зберігається метроритмічний малюнок, який є характерним для барокової скрипкової музики.

Секвенціювання та ритмічні ускладнення, зміна розміру, повторюваність основних мелодичних фігур стають важливими драматургічними складовими твору. Відзначимо вагому роль дерев'яних духових, які не тільки підсилюють оркестрове звучання у найбільш напружених кульмінаційних моментах, але й ведуть самостійну інтонаційну лінію. Так, для партії валторн характерними є кластерні співзвуччя у поєднанні із синкопованим ритмом. Така складна музична палітра є свідомим

відродженням професійних барокових традицій, але вже у якісно нових формах.

Для оркестрової та камерної музики Бароко є типовим розділення оркестру на групи (вертикальне розташування у тексті) та щаблі звукової динаміки (*tutti – solo,* горизонтальний розподіл). Також для барочних творів, що втілювали афект як процес, не є характерними кульмінації-крапки, але не заперечні динамічні зони, тераси звучностей, у яких емоційний стан досягає свого кульмінаційного вираження. Дозволимо собі провести паралелі з архітектонікою барокових споруд, з їх тенденцією до диференціації на нижній щабель та вищий, які водночас є частинами єдиного цілого, що утворюють гармонію. Так, у п'єсі В. Птушкіна на фоні дуетів дерев'яних духових (Fl+Ob) та (Cl+Fag) розгортається секвенційний розвиток музичного зерна у струнній групі [цифра 2]. Отже, зв'язок із бароковою стилістикою реалізується у п'єсі на рівні форми. Віртуозні переклички різних груп інструментів, завдяки яким виникають яскраві інтонаційно-лексичні пласти, змушують згадати аналогічні структури в concerti grossi А. Вівальді. У розробці п'єси використано й інші формоутворюючі елементи «барокового письма», зокрема, прямі й обернені імітації, які, трансформуючись, проводяться в усіх партіях струнної групи.

Реприза сприймається як своєрідна ремінісценція основної теми, спогад про неї; у той же час тріолі мідних духових підсилюють активність секундових низхідних хроматичних інтонацій, викликаючи асоціації з бароковими «хроматичними лабіринтами», з їх блуканнями з альтерованих щаблів на натуральні.

Початок коди знаменує проведення основного музичного матеріалу струнною групою у збільшенні (вдвічі збільшені тривалості), що робить його звучання більш «фактурним», об'ємним, а оркестрове tutti поступово приводить до майже феєричного закінчення п'єси. Синкопований ритм мідних духових з їх фанфарними інтонаціями створює активну основу, а контрапунктована мелодична лінія тяжіє до збільшених та зменшених

інтервалів, одночасного звучання тону як у натуральному, так і альтерованому вигляді; гармонічні каданси поєднують ознаки модальності і тонального мислення.

У творі В. Птушкіна є сенс звернути особливу увагу на специфічні музичні «знаки» доби Бароко. Серед них – своєрідний прийом використання регістру: одна музична фраза, яка розгортається у діалозі між різними інструментами з їх особливими тембральними забарвленнями, повторюється в різних регістрах, що є одним із кліше барокової інструментальної музики. У п'єсі наявні також «solo divisi», хоча і у дещо редукованому вигляді. У повторюваних мотивах, що виконуються інструментами з різною теситурою, наприклад, сопрановою флейтою та гобоєм, регістрові фарби виявляються напрочуд яскраво, а різнорегістрові повтори мотиву утворюють так званий ефект «ехо».

Використання подібних моделей та розуміння їх знакової функції говорить про зв'язок музичного тексту з оркестровою бароковою музикою з її багатою артикуляцією та сюжетно-образною основою, але при цьому не позбавляє сам твір оригінального авторського задуму, презентуючи індивідуальний почерк композитора. Риси Бароко конкретизуються у творі В. Птушкіна через найбільш узагальнені його жанрові і стильові ознаки, а використання барокових прийомів поєднується із сучасною гармонічною мовою, втілюючи прагнення майстра до новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

Однією з основних барокових ознак є характерне використання струнної та духової оркестрових груп. Струнний ансамбль у творі В. Птушкіна є досить активним, а всі його складові є практично рівноправними – вони беруть однакову участь у тематичній розробці, імітаційних діалогах. Зростає роль струнних інструментів як у сольних фрагментах, так і у «змаганнях» оркестрових груп – характерному прийомі concerto grosso. Партія мідних духових вирішена як гра ритмічними малюнками, несподіваними синкопами, акцентами, яка контрастує остинато

струнних, що виконують роль активного супроводу, багатого тематичними алюзіями. Застосування хроматичного квартету валторн (in F) з їх яскравими тембральними фарбами у поєднанні із синкопованим ритмом є знахідкою композитора. Майстерне використання ним тембрового колориту свідчить про тонке відчуття барокової стилістики та прагнення її відтворити за допомогою фактурних прийомів.

Однією з найяскравіших рис твору «Згадуючи Великого Вівальді» є введення характерних барокових прийомів мелодичного розгортання – різних видів фігурацій з елементами прихованої поліфонії. Зауважимо, що музичні твори доби Бароко тяжіють до символічної мови, структурні елементи якої були запозичені з музичного театру. Орієнтація на граматичні моделі організації музичної тканини виявляється у характерних низхідних секундових «ляментозних» мотивах з їх інверсією та кластерними зіставленнями, яскравій ефектній риториці.

Загалом для п’єси характерні фантазійний, натхненний інтонаційний потік із контрастами темпоритмів, фактури, енергійна моторика музичної тканини, що дозволили передати радісний настрій від зустрічі з музичним світом Бароко. Власне, саме для музики Бароко характерні контрасти, які нерідко зводилися до рівня антитез, що у музиці мало прояв у зіставленні forte – piano, ефекті «луни» (відлуння) тощо. Моторика основного музичного матеріалу п’єси В. Птушкіна пов’язана з активним бароковим тематизмом; імпульсивний потік звучання, що притаманний концертно-віртуозному стилю епохи, «проростає» з єдиного інтонаційного зерна за принципом динамічного нагнітання.

У діалозі індивідуального композиторського бачення з узагальненим, формальним, напрочуд яскраво та рельєфно підкреслено бароковий темперамент із його контрастами, динамікою та життєстверджуючою силою. Одну з його граней, а саме яскравий світ почуттів, втілено у концертній п’єсі В. Птушкіна в ефектній орнаментальності метроритмічного малюнка мідних

духових, із підкресленою риторичністю, характерною для вишуканого музичного мовлення Бароко.

Загалом, палітра музичного твору В. Птушкіна дає простір для досить широкого діапазону трактувань уніфікованих барокових мелодичних зворотів, ритмо-інтонаційних формул та поліфонічних прийомів. Трансформуючи або фрагментарно вводячи їх у сучасний контекст, композитор прагне оновлення традицій. Концертна п'єса В. Птушкіна є прикладом оновлення жанру concerto grosso – одного з яскравих знаків епохи Бароко, однією з характеристик якого є показ тембральної особливості музичних інструментів, а тембр набуває форми своєрідного елементу лексикону епохи. Саме тому концертну п'єсу «Згадуючи Великого Вівальді» можна віднести до показових зразків необарокової стильової течії, що не викликає принципових дискусій, адже префікс «нео» вказує, насамперед, на оновлення не стільки конкретного історичного стилю, скільки його загальних принципів та їх творче переосмислення. Перетворювання семантики музично-риторичних фігур в яскравому музичному творі, що є своєрідною інтерпретацією «концертуючого стилю» й де відчуття «давніх форм» органічно переплетене з індивідуальним почерком композитора, свідчить про виняткову відкритість творчої думки українського митця.

Сучасна композиторська практика дозволяє відкривати горизонти для переосмислення й нових прочитань барокових «знаків-образів». Причому рівень та умови їх використання варіюються від окремих вкраплень до цілеспрямованого конструювання музичного цілого «бароковими засобами». Яскраві та досить сміливі поєднання цих «засобів» і сучасних композиційних прийомів переконливо репрезентують колористичні гармонії, пластичний контрапункт, виразну мелодійність, примхливий синкопований метроритм, які є складовими музичного мовлення В. Птушкіна.

У творчості В. Птушкіна представлено твори різних жанрів, особливе місце серед яких посідає фортепіанна музика для дітей, що презентує яскраві творчі підходи до вирішення образних завдань та, водночас, має методичну

спрямованість, дозволяючи опанувати різні види техніки гри на фортепіано, оволодіти навичками фразування тощо. Серед великої кількості фортепіанних творів для дітей напрочуд яскравою є збірка фортепіанних ансамблів у чотири руки (2006), до якої увійшли: сюїта «Гуллівер» в 6 частинах, частина з сюїти «Віндзорські насмішниці» («Брендфорська відьма»), чотири частини з сюїти «Міщанин-шляхтич» у чотирьох частинах та фортепіанна сюїта «По сторінках «Дитячого альбому» П. І. Чайковського, написана як вільна транскрипція п'єс до XI Міжнародного музичного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї» (2004). Вже сам жанр транскрипцій є своєрідним quasi-діалогом з музичними традиціями, в контексті якого відбувається взаємодія різних смислових корелятів.

Будь-яка транскрипція в основі своїй має певний оригінал як точку відліку для нової інтерпретації змісту першоджерела, що набуває оновленої звукової форми, інтонаційного перетворення та приводить до появи нової жанрової моделі. У творчому доробку В. Птушкіна багато різних опусів, що в такий спосіб порушують проблематику традиції і новаторства. Серед них транскрипція «Теми з варіаціями» В. Моцарта (1992) для струнних і фортепіано в чотири руки; «Гоголь-сюїта» (1999) для фортепіано з оркестром, Концертні варіації на тему М. Глінки (2002) для фортепіано у чотири руки й оркестру, Симфонічні варіації «Посвята Перселу» (2000) для оркестру і жіночого (дитячого) хору, Експромт «Пожартуємо з Л. Бетховеном» (2014) для симфонічного оркестру та ін.

Найбільш яскравим є фортепіанний цикл «По сторінках «Дитячого альбому», що апелює до неокласичної тенденції, до якого увійшли п'ять творів, які в оригіналі П. І. Чайковського мають назви: «Гра в коники» (№ 3), «Старовинна французька пісенька» (№ 16), «Баба-Яга» (№ 20), «Німецька пісенька» (№ 17) та «Няніна казка» (№ 19). Проте В. Птушкін досить вільно розташовує ці номери, не надаючи їм назви (тільки нумерує), в такий спосіб створюючи ігровий світ для слухача. Усі п'ять музичних творів об'єднані композиційною логікою, оскільки композитор прагнув зберегти смисловий

вимір першоджерела не тільки в мелодико-гармонічному плані, але й врахував прагматичний аспект його існування в музичному дискурсі сучасності. В. Птушкін, розуміючи виконавські можливості дітей, хоча й застосовує складні технічні прийоми гри (martelato), проте уникає акордів, що розташовані ширше септими, не застосовує поєднання крайніх регістрів, розташовуючи їх доволі щільно, а семантика такої вільної ним обробки побудована на динамічних і темпових контрастах. В. Птушкін залишає акордову техніку як акомпанемент у цих яскравих музичних картинках, віддаючи гармонічну основу мелодії партії *primo* («Німецька пісенька», «Старовинна французька пісенька»), тоді як партія *second* являє собою гармонізацію мелодії, що утворюється рухом акордів обох рук («Гра в коники», «Няніна казка»).

Попри те, що композитор залишає незмінним інтонаційний шар творів, він свідомо розширює межі малих форм, досить органічно інкрустує в оригінальні мелодії джазові мотиви («bossa nova») з їх характерним синкопованим малюнком, гостродисонуючими акордами, найрізноманітнішими штрихами (м'яке staccato у п'єсі «Баба-Яга», глибоке non legato у «Старовинній французькій»), фактурно вибудовуючи їх образний план. Таке органічне поєднання камерності і концертності, фантастично-казкової сфери з лірико-романтичною свідчить про тонке розуміння стильового діалогу, що включений у театрально-ігровий світ мистецтва. Досить уважно композитор поставився і до динамічних відтінків, які мають напрочуд тонкі градації в діапазоні від *ppp* до *ff*.

Є сенс наголосити на яскравому втіленні художнього образу вже відомих п'єс, які він напрочуд майстерно втілює за допомогою гармоній, тембрової фактури, зміщення акцентів та модуляцій, пульсуючої ритміки, складного метроритму, синкопованого та пунктирного малюнка, які в сукупності характеризують його яскраве музичне мовлення. Кожен з елементів музичної композиції вибудовує власну горизонталь, які, поєднуючись, утворюють калейдоскоп різних гармоній, інтонаційних

варіацій, підкреслених тонким нюансуванням із чітко вираженою артикуляцією.

Напрочуд яскравими є п'єси «Няніна казка» та «Баба-Яга», які в транскрипції В. Птушкіна набувають гротескності, що підкреслюється незвичними гармоніями збільшених септакордів, досить активною динамікою (*p<sf*), темпом (*vivace molto*), що прискорюється (*poco accelerando*), та чіткою артикуляцією, завдяки чому вони постають як фантастично-казковий світ. Такий театрально-ігровий підхід дозволяє використовувати оригінальні метроритмічні прийоми, зокрема тріольну та збільшену метричну пульсацію (з 2/4 до 4/4), зміщення сильної долі на відносно сильну (четверту долю такту). У п'єсі «Баба-Яга» композитор зберігає метричну пульсацію (6/8), проте зміщує її, чим створює яскравий динамічний образ.

П'єса «Гра в коники» у В. Птушкіна розпочинається несподіваним динамічним (Presto) та майже стрімким в артикуляційному плані вступом (8 т.) з досить енергійною динамікою (*p<mp>p<mf*) першої фрази, що стрімко (штрих *staccato*) завершується на *sf*. Сама тема оригіналу, що з'являється вже після вступу [ц. 1] на суттєвому динамічному контрасті (нюанс *p*), з посиленням основного тону в октаву, звучить досить несподівано. Композитор, на відміну від оригіналу, змінює темп (з Vivo на Presto), що створює відчуття внутрішнього прискорення. Інкрустовані в контекст звучання оригінальної теми (ц. 2 т. 21–22; 25–26; ц. 3 т. 35–36 на нюансі dolce) власні інтонаційні звороти В. Птушкіна, ніби візуалізують позатекстові засоби смислоутворення, до яких апелює композитор, створюючи динамічний образ музичної замальовки.

Надзвичайно яскравою, з посиленою акордовою фактурою й динамікою звучить «Старовинна французька пісенька», в якій В. Птушкін спробував відтворити власні незабутні враження від зустрічі з цією країною, де неодноразово бував та виконував власні твори. Колоритна музична замальовка, в якій збережено тональний план, але суттєво змінено настрій,

утворюється за допомогою таких засобів музичної виразності, як поєднання органного пункту із синкопованим метроритмом, зміна штриха *legato* на non legato, інкрустованих джазових інтонацій, які майже повністю змінюють сам характер п'єси та роблять її яскравою перлиною цієї збірки. Композитор застосовує майже прозору фактуру та ледь відчутний динамічний план (*p>ppp*), що ніби завмирає та розчиняється у прозорому тембрі верхнього регістру на ферматі останнього співзвуччя.

Різні музичні твори поєднані композиційною логікою і театрально-ігровою драматургією та є віддзеркаленням яскравого світу дитинства, в якому панує гра в різних її варіаціях, від гри реальної до уявної, що має прояв як на мікрорівні (використання різних музичних образів-знаків), так і на макрорівні (жанрові алюзії). Концертність та віртуозність (гра у чотири руки) позбавляють цей фортепіанний цикл камерності, що притаманна оригіналу П. І. Чайковського, реалізуючи театрально-ігровий контекст його побутування у музичному дискурсі сьогодення. При цьому антитеза «*solo – duet*» набуває інших змістовних акцентів, виокремлюючи ігрове начало, що має прояв як на рівні фактури (діалог партій primo та second, складні технічні прийоми виконавства з елементами контрапункту, проведення основного мелодичного зерна почергово різними партіями або їх «підхоплення» тощо), так і на рівні музичного образу-знака, який зіткано з підкреслено індивідуальних, напрочуд оригінальних музичних інтонацій.

Ігровий контекст фортепіанного циклу підкреслено і вибором жанру сюїтності, що не передбачає прив'язки до конкретного сюжету чи програми, а навпаки, декларує вільне оперування різними музичними образами, з якими композитор веде своєрідний метадіалог, пропонуючи слухачеві його власне бачення. При цьому до вже сталих смислових конструктів він дуже обережно, але з долею іронії, що йому притаманна від природи, додає яскравий та неповторний музичний світ. Цим досягається і той неймовірний ефект від сприйняття, який слухач несподівано для себе відкриває. Композитор створює цілий калейдоскоп музичних образів, які розширюють

уже сталі ціннісні маркери відомої класики, при цьому їх не руйнує, а пропонує інший, ігровий, ракурс їх сприйняття, демонструючи особливий світ експресивного музичного мовлення.

У доробку В. Птушкіна велике місце посідають різні аранжування власних творів, завдяки чому вони набувають нових форм свого існування в контексті музичного дискурсу. Одним з таких яскравих прикладів, що розпочав власне концертне життя, є сюїта в 6-ти частинах «Гуллівер» («Увертюра», «Ліліпути», «Гавот», «Шляхи-дороги», «Романс лапутян» і «Турнір придворних канатоходців») як музика з мюзиклу «Величезне маля Гуллівер» (режисер Р. Ніконенко, 2007). Такий підхід композитора до популяризації власних творів підказаний багаторічною працею в театрі, що одночасно існує у безлічі варіантів та постійно знаходиться в об'єктиві стереоскопічного аналізу соціуму.

Соціокультурні реалії диктують нові форми оволодіння сценічним простором, інкрустуючи щоразу нові, не властиві їй форми подання музичного матеріалу, а видовищність входить у нову медійну реальність, суттєво трансформуючи систему цінностей суспільної свідомості. Театральне життя з його атмосферою та умовами існування на ринку комерційних послуг було добре знаним В. Птушкіним, який постійно шукав нові форми і жанри подання музичного матеріалу глядачу, розуміючи, що театральний продукт відрізняється багатошаровістю та належить до категорії «неречових» послуг. Саме тому в його творчому арсеналі знаходимо різні жанрові форми, серед яких «альбом в альбомі» («По сторінках «Дитячого альбому»), жанр музичних інсталяцій, що займає власну нішу в освоєнні художнього простору.

Сюїта «Гуллівер» звучала на багатьох сценічних майданчиках і, зокрема, в контексті мистецького проекту «Театр музичних інсталяцій», що відбувся 31 жовтня 2014 р. на сцені Миколаївського академічного російського драматичного театру, отримавши резонанс у мистецькому житті міста. Інноваційні форми подання музичного матеріалу, органічне поєднання

різних видів мистецтва у жанрі музичних інсталяцій дозволило відкрити нові жанрові формати реалізації музичних творів композитора.

Загалом, інсталяція як жанр тематизувалася нещодавно поряд із такими мистецькими проектами, як перфоманс, хеппенінг, лендарт, енвайронмент, що являють собою розширений контекст проекції смислового жесту митця. Враховуючи всю умовність класифікації та численні гібридні форми існування, інсталяцію умовно поділяють на три основних типи, де перший характеризується домінуючим сюжетно-розповідним началом, другий – об'єктно-предметним, а третій – візуальним, що робить акцент на спогляданні певного зображення. Відмінністю жанру інсталяцій є його предметна реальність, адже сама дія відбувається у тривимірному просторі. До речі, ця особливість жанру своїм корінням сягає мистецтва сюрреалізму і, зокрема, творчості автора інсталяцій – М. Дюшана і його послідовників: Й. Бойса, Р. Раушенберга, Д. Кошута, Е. Кінхольца, І. Кабакова та інших.

Особливість інсталяцій як одного з видів перфомативних жанрів полягає у його короткочасовості, крихкості, що фіксуються тільки у їх подальшій реконструкції. Можливо, тому їх пафос не в оригінальності, а магічній сугестивності, що сприймається глядачами як реальність, у якій і відбувається демаркаційний зсув, руйнується межа між життям та мистецтвом. Саме у цьому ірреальному просторі й відбувається магія усвідомлення смислу самого дійства, що відчувається як «правда життя» та водночас як її образне відтворення, коли включаються усі механізми сприйняття художнього цілого, від фантазії та уяви до емоційного переживання і рефлексії. Відчуття художньої дійсності у процесі сприйняття стає глибшим за умов занурення у сферу переживання, де на межі реального й підсвідомого відбувається осягнення художнього образу та набуття естетичного досвіду. При цьому художній образ у всій своїй складності й об'ємності слухач сприймає як реальний, об'єктивно існуючий, прагнучи осягнути його смислові виміри. У цьому контексті важливим є прагматичний

аспект його функціонування, адже тільки у співтворчості зі слухачем реалізується ігровий контекст засвоєння такого роду художньої практики.

Мова інсталяцій діалогічна та, якщо говорити мовою І. Гельдерліна, є домом Буття, що дається нам у живому мовленні, адже «ми – це мовлення». У такому розумінні інсталяція – це свого роду гра в стихії мовлення, де паузи звучать, де співіснують вербальні та невербальні його рівні, що дозволяють змістити акценти з «процесу сприйняття» на «процес співучасті», де щезає межа споглядальності, а місце «предметності» займає діалог (за М. Бахтіним) різних свідомостей. Саме в контексті такого експериментального жанру інсталяцій була презентована сюїта В. Птушкіна «Гуллівер», у багатошаровій партитурі якої взаємодіяли різні види мистецтва. Найважливішим у цьому арт-дійстві був процес співтворчості, в якому виконавець і слухач ставали співтворцями смислового простору, де особливе структурування часу утворювало «другу реальність», що існувала у взаємозв'язку багатьох компонентів. У цьому діалозі мистецтв, крім музики, яку виконував автор разом із дисертантом, були задіяні пластичний (хореографічні етюди за екраном, що утворювали театр тіней), поетичний (акторський склад театру) та візуальний образи, які зробили незвичайні пригоди Гуллівера казковим дійством. Інсталяція набула діалогових форм, стала полем обміну різними думками, утворюючи особливий смисловий простір.

Загалом жанр сюїти у творчості В. Птушкіна є домінуючим. Напрочуд цікавою є театральна сюїта «Віндзорські насмішниці» для фортепіано у чотири руки, написана до однойменної комедії У. Шекспіра, що складається з семи різнохарактерних п'єс: «Увертюра», «Насмішниці-пустунки», «Сказ давно минулих днів», «Доктор Каюс», «Фальстаф», «Брендфорська відьма» та «Фінал». Цікаво, що композитор на основі цього фортепіанного циклу створює оркестрову версію, що також свідчить про пошук нових жанрових форм. Темброве переосмислення композитором власного твору набуло нового виконавського контексту свого існування.

Цикл відкриває «Увертюра», що у своєму імпульсивному розвитку музичного матеріалу скерцозного характеру на домінантовому органному пункті разом з активною артикуляцією та штрихами відкриває завісу яскравого калейдоскопа різних музичних образів. На відміну від фортепіанної сюїти, в оркестровій основний тематичний матеріал віддано скрипковій групі, що робить його напрочуд легким та грайливим, а розцвічування партитури різними тембровими барвами духової групи, яку підтримує ударна (бубон, літаври), переводить його у театрально-ігровий план.

Другий номер сюїти – «Насмішниці-пустунки» – завдяки синкопованому метроритму створює атмосферу веселого свята, темброва палітра якого напрочуд яскрава, адже композитор застосовує цілий спектр різних тембральних фарб як мідних і дерев'яних духових, так і струнну групу оркестру, які по черзі розцвічують партитуру в яскраві музичні барви. Третій номер – «Сказ давно минулих днів» – це ліричний образ давнини, що реалізовано як на рівні музичного тексту (мірний поступ четвертними тривалостями у партії басів на нюансі *p, mp*; тембральна монохромність; фактурна щільність при доволі широкому регістровому амбітусі), так і на рівні позатекстових засобів, які апелюють до казкових образів.

Наступні два номери – «Доктор Каюс» та «Фальстаф» – створюють протилежні музичні портрети двох абсолютно різних персонажів, які композитор уміло розкриває за допомогою музичних засобів виразності. Якщо для першого образу В. Птушкін апелює до джазових інтонацій, при цьому будує образ на мелодичному контрасті, то другий візуалізує за допомогою регістрових барв і темпових контрастів, де середня частина побудована на мілких фігураціях струнних, що розгортаються на фоні рівномірних тривалостей духових, а у смисловому плані апелюють до позатекстових образів розсудливих «шляхтичів».

На швидкому темпі стрімких шістнадцятих побудовано тематичний матеріал наступної п'єси – «Брендфорська відьма», яка ніби кружляє на одному місці, щоразу змінюючи тональності. Композитор застосовує

надзвичайно багату тембральну палітру задля створення зловісного образу, постійно чергуючи тембри струнної і духової груп, тому тематичний матеріал щоразу звучить у новому тембральному забарвленні. Такий композиторський прийом напрацьований ще за часів роботи у театрі, що має власні закони побудови художнього образу та передбачає не тільки яскраве його втілення, але й зорієнтовано на процес його сприйняття. «Фінал» сюїти – яскравий калейдоскоп усіх образів, об'єднаних за допомогою синкопованого метроритму з елементами танцювальності, мотивної побудови фразування, що почергово виконують різні групи інструментів (духові та струнні), акцентуації слабкої долі такту, що апелює до жанру комедії, підкреслюючи її запальний характер. Темброве переосмислення власної фортепіанної сюїти дозволило композитору створити оригінальний музичний твір, жанрова модель якого відрізняється інноваційним підходом, а творче переосмислення тембральних можливостей інструментів з метою створення яскравих образів апелює до театральності, яскравої видовищності, ігрової майстерності як позатекстових рівнів смислоутворення.

Іншою формою осягнення ігрового простору у творчості В. Птушкіна є музика до майже сорока вистав, що були ним написані під час роботи у театрі. Однією з яскравих сторінок такої форми художньої практики є музика до спектаклю «Міщанин-шляхтич» за однойменним твором Ж.-Б. Мольєра[37], що вперше був поставлений на сцені Харківського російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна у 1999 р. (режисер А. Барсегян). На сцені Харківського театру цей спектакль ішов неодноразово у різних постановках (1999, 2012 рр.). Зокрема, є сенс відзначити яскравий образ мольєрівського

[37] Цікавий факт: сам текст п'єси Ж.-Б. Мольєра був створений і втілений на сцені упродовж 10 днів та показаний королівському двору на Покров у 1670 р. в замку Шамбор (декорації Карло Вігарані, хореограф П'єр Бошан). До речі, Ж.-Б. Мольєр не тільки грав у цьому спектаклі, але й створив до нього музику («Увертюру», дві «Арії», музичний «Діалог», дві «Інтермедії», дві «Застільні», «Турецьку церемонію» та «Балет націй» у 6 номерах). Уже за місяць цей спектакль було перенесено на сцену постійного театру Мольєра у Пале-Рояль, а 28 листопада 1670 р. відбувалася його прем'єра. За життя автора було зіграно 42 вистави (6 у 1670 р., 28 у 1671 р., 8 у 1672 р.), якщо не враховувати придворних вистав у жовтні-листопаді 1670 р. та 4-х у Шамборі і Сен-Жермені. У 1865 р. в «Комеді Франсез» («Театр слова» у Парижі) було здійснено виставу-реставрацію, яка відтворила постановку 1670 р. у замку Шамбор, що свідчить не тільки про плекання традицій, але й високу драматургію оригіналу. У XX ст. в Театрі Одеон Андре Антуаном у 1911 р. було здійснено постановку спектаклю, в якому він сам грав головну роль.

Журдена у постановці заслуженого діяча мистецтв України О. Аркадіна-Школьніка, де головну роль виконував П. Рачинський, створивши кумедний образ міщанина, який прагне «відповідати» формі аристократичного духу. Проте образ Журдена для сучасного прочитання надто складний, оскільки побудований у кількох режисерських вимірах та є складовою жанру «театр в театрі», де первинний мольєрівський текст нашаровується на булгаковський разом із сучасним поглядом режисера. Гостроті соціально-психологічних проблем, що порушуються у булгаківському оригіналі, протиставляється пародіювання «шляхетних почуттів» персонажів сучасними акторами, тому ці спектаклі мають невичерпний спектр смислових підтекстів.

На сьогодні існує безліч різних сценічних інтерпретацій твору, де яскраво та сміливо втілюються образи головних героїв комедії. Одне з таких сценічних вирішень, у якому втілено Дух комедії, відбулося на сцені Миколаївського російського драматичного театру 5 квітня 2014 р. у новій текстовій редакції (режисер М. Кравченко, музична режисура І. П'ятницька-Позднякова, музика В. Птушкіна). Яскравий, наповнений інтонаціями колоритної музики В. Птушкіна спектакль поєднав мольєрівську класику з булгаковською оригінальністю в контексті сучасної театрально-художньої практики. У спектаклі не було другорядних ролей, оскільки драматичні актори на очах у глядачів перевтілювалися у вокалістів і танцюристів, де гра ставала реальним життям, а життя набувало форм гри.

Сценарій спектаклю, музична режисура, костюми та гра акторів тіньового театру було створено автором дисертації. За основу сценарію було взято текст п'єси М. Булгакова[38] «Мольєріана у трьох діях», у який вставлено цитати з комедії Ж. - Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич», оскільки колорит мольєрівської епохи відчувається саме завдяки такій «вишуканій манері

[38] Цікавий факт: п'єса М. Булгакова за його життя не була опублікована й не мала сценічного втілення. Текст комедії вийшов друком тільки у 1965 р. у виданні «Булгаков М. Драми і комедії». Проте у порівнянні з оригіналом М. Булгаков дещо загострив сатиричну основу і представив Журдена як комічного дивака, який переживає трагедію розлучення зі своїми ілюзіями. Журден представлений автором комічно. Він смішний у своєму «щасливому божевіллі», а його пристрасть змінити свій соціальний статус викликає бажання «висміяти», вирядити у блюзнірський одяг за недоречне марнотратство. Але «божевілля» Журдена тільки здається, а сам він є прикладом «суспільного божевілля».

спілкування». Суть комедії полягає у тому, що фарсом є не сам розіграш Журдена, а «уявне життя» аристократичного, наскрізь фальшивого у своїх пристрастях суспільства, що його оточує. Власне, у цьому «сюжеті навиворіт» криється та загадка життя комедії, яка дозволяє їй вже кілька століть поспіль існувати у театральному просторі, втілюючи булгаківський задум «ілюзорної реальності» з почуттям гумору, віртуозністю й технічною майстерністю акторської гри. Спектакль має дві дії, де перша складається з 11 сцен та 18 музичних треків, а друга з 13 сцен і 10 треків. Дія переносить глядача у давні часи мольєрівського театру, який створено за допомогою незвичних каркасних костюмів-декорацій.

Сучасний костюмований спектакль – явище звичайне, проте коли сам костюм постає декорацією та водночас ігровим простором (у нього актори «входять» і на очах глядача перевтілюються в персонажа спектаклю або з нього «виходять», при цьому змінюють темпоритм мовлення, пластику й загалом сценічний образ), це створює складний семантично наповнений вимір. У цьому криється глибокий підтекст, які глядач відкриває для себе з огляду на власний духовний досвід, прагнучи осягнути різні форми сучасної драматургії. Цей прийом є втіленням принципу «театр в театрі», де костюм набуває необмеженої кількості функцій та наповнюється різними смисловими рівнями. Принцип «театр в театрі» сягає своїм корінням історії самого театру, в основі якого лежить принцип віддзеркалення дійсності, коли те, що відбувається на сцені, віддзеркалюється у свідомості глядача, який також стає актором спектаклю, що розігрується.

Надзвичайно яскрава пластика, якою просякнута вся канва драматургії спектаклю, дозволила розкрити складний алегоричний підтекст відомої комедії. Хореографічні номери не тільки доповнювали сценічний образ персонажів, а були своєрідними пластичними лейттемами, в яких досить вдало поєднано два стилі танцю: модерний з елементами contemporary dance і класичний, завдяки чому актори змогли створити яскравий комічний світ гри.

Окремо є сенс наголосити на музичному матеріалі, що був спеціально написаний для цієї вистави В. Птушкіним, й став внутрішнім зерном невербального смислу. Для постановки композитор запропонував клавір і 15 музичних фрагментів, що конвенційно можуть бути співвіднесені із жанрами пісні («Романс», «Тріо», «Пісенька Журдена», «Аріозо вчителя філософії», «Застільна») і танцю («Менует», «Тема Журдена», «Вихід турків», «Муфтій і турки», «Підмайстер'я», «Потасовка», «Ніколь», «Увертюра», «Кінець 1 акту», «Фінал», «Уклін акторів») та здебільшого сприймаються як колоритні пластичні візії танцювального характеру, з підкреслено перемінним синкопованим метроритмом, ламаними лініями мелодики, чіткою артикуляцією, темповими контрастами, що загалом характеризують музичне мовлення В. Птушкіна.

Музика у спектаклі відіграє роль транслятора не тільки музичних образів, які мають бути зрозумілі глядачу, але й людських афектів, у передачі яких вербальне мовлення безсиле. Зокрема, «Менует» як лейттема головного героя Журдена (дія I, сцена 5, трек № 14, 1.10; Moderato) побудовано відповідно до жанрових характеристик танцю, проте інтонаційний план наскрізно зітканий з гострих дисонансів, що завдяки прихованому синкопованому ритму майже візуалізує іронічне ставлення до нього. Ляментозні інтонації втрачають свою жанрову метричну чіткість та набувають синкопованої ритмічної пульсації, чим спричиняють жанрову розімкненість та прочитуються як музичний знак-образ іронічної посмішки над манірністю та незграбністю Журдена у своєму прагненні «відповідати статусу».

У контексті спектаклю «Менует» набув і композиційної ролі, адже його рефренне виконання ніби зосереджує навколо себе найрізноманітніші відтінки емоцій головного героя. Відіграючи різними емоційними гранями, музика «Менуету» стає смисловим простором, у якому приховано домінуючу ідею спектаклю, що, потрапляючи у поле сприйняття глядачем, перекидає певні асоціативні містки між епохою героя та сучасним динамічним світом з його недосконалістю.

Задля цілісності звукового плану спектаклю різні музичні фрагменти звучали як на початку, так і наприкінці мізансцен, не тільки з метою «озвучити» сцену, але й підкреслити цим важливість не вербалізованої, але важливої думки. Тож «Менует» – це не просто музична характеристика певної епохи, а жанр, за допомогою якого композитор зумів розкрити невичерпні в емоційному плані питання саморефлексії головного героя спектаклю (Журден – актор О. Межурецький).

Завдання музичного режисера полягає у реалізації концепції спектаклю, тому музичний матеріал, крім своєї суто функціональної ролі («озвучення» мізансцен), виконує узагальнено-сюжетну, картинно-зображальну та смислову функції. У цьому плані надзвичайно колоритним є музичний фрагмент «Вихід турків» (перевдягнені вчитель музики і вчитель танців, актори – О. Кардаш, Р. Коваль), що цілком побудований на секундових інтонаціях, завдяки яким композитор створив гротескний образ «турків». Використання ударної групи у поєднанні з мідними духовими, синкопований метроритм, який в енергійному русі низхідних секунд звучить в амбітусі квінти, акордова пульсація із хвильовою динамікою щоразу підсилюють відчуття комедійної ситуації, що розігрується на очах у глядача, в якій сконцентрована основна інтрига спектаклю.

З почуттям гумору композитором втілено музичну характеристику одного з героїв спектаклю – вчителя філософії, де в однохвилинному звучанні він вмістив цілий спектр емоцій. Розпочинається «Аріозо вчителя філософї» невеличким форшлаговим вступом, який змінюється піднесеним звучанням дзвонів, на фоні якого секундово-терцеві співзвуччя у низхідному русі із затримкою на неустої втілюють іронічний підтекст «філософствування» Панкраса про роль науки: «Все науки нас просвещают и просветляют знанием разум!». Наступний фрагмент звучить у жвавому темпі з поступовим прискоренням, у якому герой двічі виголошує сентенцію: «Vita doctrina est mortis imago?». Яскравим низхідним секундовим рухом «ковзають» дисонансні співзвуччя, які утримуються стабільним ритмічним

пульсом, що «розхитується» синкопованим метром, за допомогою чого створено гротескний музичний образ.

З точки зору ладо-тональної організації, всі музичні фрагменти побудовані відповідно до принципу лейткомплексу, що не прив'язаний до тональності, а підкреслений самостійністю дисонансів. Цікавою знахідкою композитора є інтервальна варіантність (наприклад, замість збільшеної кварти у нотах записано зменшену квінту), що більше нагадує дзеркальне обернення та прочитується як конотативна структура на рівні музичного тексту. Загалом усі музичні номери побудовані на зменшених інтервалах і дисонансних співзвуччях, в основі яких лежить динаміка мелодичного розгортання за принципом контрастності. За допомогою яскравої музики спектакль набув майже філософського звучання та завдяки різним засобам музичної виразності не тільки надав характеристику головним героям, але й озвучив приховані в драматургії спектаклю смислові рівні.

3.3 Виявлення смислових структур музичного мовлення в контексті тенденцій жанрового оновлення

Ґрунтовний огляд тогочасних тенденцій у творчості композиторів другої половини XX – початку XX ст. свідчить про оновлення музичної драматургії, появу різних її типів, форм та нових жанрів, що мислилися як «явище множинне, дифузне, відкрите» [376, с. 12]. Окрім неостильових тенденцій, вагому роль відіграв *принцип жанрового оновлення*.

Надзвичайно витонченим музичним часопростором характеризується жанр постлюдії, в якому важливу роль набувають інтонації, які вже відзвучали, але продовжують своє існування в обертональному вимірі, а смислові підтексти набувають зримих форм. Власне, тому в своєму аналізі ми звернулися до трьох мініатюр українського композитора Валентина Сильвестрова – «Postludien» (1981/82 pp.), які стали першими постлюдіями у його творчості. Жанрова співвіднесеність цих п'єс напрочуд глибоко передає

смислові рівні постлюдії як інтонаційного простору, де звучання спрямовано до глибинних шарів пам'яті слухача, а музичний часопростір не зникає, а наповнюється рухом смислів.

Загалом, жанр постлюдії у другій половині XX ст. набуває найрізноманітніших втілень, від заключних частин циклів класичного типу (квартет № 3 Б. Лятошинського, квартет І. Карабиця тощо) до самостійних жанрів. Проте саме у творчості В. Сильвестрова постлюдія набула стильових ознак творчості, що спричинилося до оновлення музичного мовлення композитора: «У розвиненій культурі, яка вже все ніби випробувала, для прояву творчої енергії достатньо підключення до минулого досвіду, натяк. <…> Відбувається щось на зразок такого процесу: миттєвість спалахує й виникає відгомін. Форми постлюдій – це ніби сліди миттєвостей, які згасають» [256]. Цю яскраву та напрочуд поетичну метафору досить ґрунтовно осмислює В. Мартинов у праці «Музика opus post» [218] і доходить висновку, що ситуація в музичному мистецтві другої половини XX ст. свідчить про те, що «життя і драма здійснилися, а залишилася тільки постлюдія», тобто відбулася сама «сучасність» і «ми виявилися у стані, що наступає після звершення «сучасності», тобто у стані «постсучасності», або, в термінології В. Сильвестрова, – «постлюдійності».

Починаючи з 70-х років XX ст. після полістилістичних експериментів В. Сильвестров звертається до музики «тиші», медитації, яка дозволяє відкрити більш глибокий світ. Жанр постлюдії в цей час представлений як розгорнуті завершення (коди кантати, вокального циклу «Тихі пісні» тощо). На початку 80-х постлюдія у творчості композитора набуває ознак самостійного жанру, де глибокі філософські роздуми отримують значення основної ідеї. З'являється цілий ряд творів цього жанрового спрямування, серед яких постсимфонія (П'ята симфонія), Постлюдія DSCH, Постлюдії для скрипки соло, для віолончелі та фортепіано, для фортепіано та оркестру тощо.

Остання третина XX ст. у творчості композитора зорієнтована на пошук гармонії у сфері чистої лірики, а жанр постлюдії набуває знакових

форм, де ідеї постскриптуму отримують нове осмислення: «По суті постлюдійність у моєму розумінні – певний стан культури» [352, с. 16]. Для композитора це своєрідна післямова, в якій звуки згасли, проте луна не згасає, а «триває всупереч законам акустичних коливань». Сам автор характеризував жанр постлюдії як відкриту форму, проте яка відкрита «не в кінці», що є більш звичним, а «на початку», тобто композиційно твір розпочинається з того моменту, з якого повинен завершуватися. Якщо в літературі звернення до «сповідальної прози» спричинило появу течії, де важливим стає відчуття мовчазної тиші, медитативність та динамічна статика зовнішнього дійства, то в музиці виникають нові форми умовності, однією з яких стає жанр постлюдії як своєрідний знаковий простір, як «тихий голос» внутрішнього світу особистості митця.

Те, що жанр постлюдії набув деяких трансформацій саме у ХХ ст., свідчить про складність епохи: «Музика ХХ ст. виявляється грандіозним катаклізмом, що приголомшує самі основи традиційного музичного мислення. Суміжні короткі ланки в довгому ланцюгу змін дуже схожі одна з одною, несуміжні здаються вже такими, що не належать одному ланцюгу. Оновлення і новаторство стали нормою» [411, с. 52–104]. Процеси оновлення музичної мови сприяли не стільки кількісним, скільки якісним змінам, проте при переході у нову якість парадоксальним виявилося звернення до вже існуючих жанрів. Можливо, тому виникає свого роду неприйняття оновленої мови вже відомого, що схоже на застосування вже відомих символів задля означення нової якості.

Такий підхід характерний саме для складних в еволюційному плані музичних періодів, чим виявилася друга половина ХХ ст. з її лабораторним характером пошуку, що в результаті вплинуло на формування нової музичної парадигми. Жанрові канони та вже відкристалізовані форми починають співіснувати з новими тенденціями, які поволі дистанціюються, але не втрачають зв’язку з традиційним, щоразу звертаючись до «чужого слова» задля розуміння власного. Навіть якщо музичний дискурс композитора

презентує доволі новаторський композиційний процес, для його пояснення митець звертається до традиційних форм, що в теоретичному музикознавстві отримало назву «непримиренності парадигм» (за висловленням Т. Куна), або «закону білил» (у термінології Лє Корбюзьє). Це свідчить про те, що навіть у творчості новаторів завжди присутня традиція, на чому неодноразово наголошувала музикознавець О. С. Зінькевич: «…діалектика художнього процесу визначається, як відомо, взаємодією двох протилежних тенденцій, з одного боку – прагненням до подолання нормативності, що склалася у попередньому досвіді (що у побуті визначається як «новаторство»), з іншого – тяжінням до стійкості, стабільності («традиція») [113, с. 9–10].

Складні процеси оновлення музичної мови ХХ ст. накладають новий відбиток на жанр постлюдії, де панівну роль починає відігравати ідея «відлуння». Це своєрідний «мінус-простір» (за визначенням А. Шнітке), в якому наявний ефект звучання після завершення, коли психологічний часопростір не завершується з останніми звуками, а ніби продовжується за межами реального звучання, вибудовуючи власні закони динамічної статики, де «час повинен відчуватися як перевтілення» [256, с. 105]. У постлюдіях немає яскравих, густих музичних фарб на зразок «колористичних плям», кульмінаційні центри ніби розосереджені по всьому твору, а лінеарність стає принципом формотворення, упорядковуючи безкінечний часопростір з його медитативністю, паузами, де «мить спалахує і далі відгомін» [256, с. 134]. Це досить важлива характеристика жанру постлюдії, так само як і «післязвучання», що мислиться як акустичний фон, у якому живе звук.

Жанр постлюдії можна вважати своєрідним знаком епохи ХХ ст., сповненим досить глибокої естетики змісту, медитативної лірики, сприйняття якої дозволяє відчути внутрішню гармонію. При цьому вектор сприйняття спрямований у минуле, що знову «проживається» та по-новому осмислюється. В такому контексті досить цінним є висловлювання Е. Чигарьової про музичну медитацію як своєрідний процес «злиття людини з вищим началом… [де] мить дорівнює вічності» [435, с. 105]. Тобто

музичний часопростір набуває матеріальних вимірів та впливає на формування змісту самого жанру. Зовні здається, що будується статична форма, позбавлена конфліктності драматургії, контрастності та динаміки, проте цей рух трансформується із зовнішнього у внутрішній, надаючи загальній драматургії динамічного розвитку, де музичний вимір набуває «обертональних смислів»: «музика має семантичну обертональну сферу, що присутня як у композиторській, так і виконавській творчості у вигляді свого роду астральних тіл, німбів» [256, с. 107]. Саме цей внутрішній вимір є більш насиченим, тоді як зовнішня побудова характеризується домінуванням повільних темпів, зупинок та згасань. Таке протиставлення внутрішнього світу зовнішнім засобам втілення є прикладом не полярності, а синтезу, розрахованим на розуміння смислових підтекстів. Фрагментарність та відкритість врешті вибудовують розосереджену форму постлюдії (dispers form), а інтонаційний вимір здатний розкрити семантичний шар певного історико-культурного часу.

«Postludien» (1981/82 рр.) В. Сильвестрова є своєрідним триптихом, де кожна п'єса присвячена трьом епохам, які вже промайнули. Перша «Постлюдія DSCH» для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано межує з меморіальним жанром, де напрочуд яскраво представлено варіацію на тему-монограму Д. Шостаковича, що зберігає принципи музичного мислення та риси стилю композитора. Звернення до лексики іншого композитора має прояв на рівні застосування монограми як цитати, що породжує різні, здавалося б, не пов'язані з нею мотиви.

Так, у першому звучанні монограми прочитуються два образи, побудовані на основі ляментозної інтонації, але різні за характером та смисловим наповненням, де висхідна секунда (d-es) звучить гостродраматично й динамічно, тоді як низхідна (c-h) – лірико-трагічно. В такому контексті сама монограма прочитується як знак цілої епохи з її характерними інтонаціями плачу, самотності, а тематичний матеріал ніби розірваний на окремі «уламки». В цій постлюдії напрочуд органічно

поєднано майже протилежні образи, в чому знаходить прояв сам принцип постлюдійності. Трагедійна інтонація розчиняється у лірико-просвітленому звучанні, що, ніби живий струмінь, вливається у драматургічну канву твору, а висхідні секундові секвенційні мотиви, не знаходячи устою, спадають незаповненими квінтовими інтонаціями, які підхоплює партія фортепіано.

Звернення до лексики Д. Шостаковича в контексті першої постлюдії є органічним, оскільки сам принцип постлюдійності був характерний і для творчості композитора, що мав прояв в останньому струнному Квартеті № 15 (мі-бемоль мінор), де повільний темп звучання без пауз між його шістьма частинами (attaca) створює майже вселенський трагічний образ. Використання монограми Д. Шостаковича та вибір складу інструментів драматургічно обґрунтований та мотивований незримим зв'язком між двома композиторами. Голос фортепіано доповнює голоси струнних, де на майже витонченому нюансі «dolcissimo» з вокалізованого «а» народжується ледь відчутне «Amen…», що ніби «розчиняється» у просторі як знак прощання з епохою, яка вже минула. Це світла туга за невідворотно минущим та водночас щира вдячність за те, що нею просякнуте й наповнене майбутнє, усвідомлення того, що відзвучало, але не зникло у музичному часопросторі.

У постлюдії виникає своєрідний рух назад від того, про що згадувалося, з метою відчути ледь помітний шлейф минулого. Зокрема, ляметозні низхідні мотиви в сопрановій партії спочатку «гаснуть» (4 т.), а у повторному проведенні звучать у дзеркальному оберненні (9 т.). Але у середньому розділі принцип повторюваності набуває фактурної організації матеріалу, в основі якого тріольна терцева група у партії скрипки та фортепіано (f-d, т. 15), що є своєрідною інваріантною структурою, яка завжди упізнається, навіть якщо отримує подальші трансформації. Своєрідне завмирання тріольної групи на верхній терції створює ефект обертонального мерехтіння, ледь відчутно посилене кварто-квінтовим мотивом на нюансі *pizz*. у віолончелі.

Повторюваність репризного розділу збільшує його в об'ємі та призводить до деякої фрагментарності музичного матеріалу, в основі якого низхідний ляментозний мотив (друга частина монограми), семантика трагізму якого (на нюансі ppp зі штрихом dolcissimo) трансформується у скорботний «уламок» монограми («Amen…»). Цим композитор підкреслює важливість репризного розділу, у чому має прояв принцип постлюдійності. Загалом, принцип повторюваності у постлюдіях В. Сильвестрова має каденційний характер незалежно від його положення в контексті форми твору та є своєрідним інваріантом в утворенні варіативних структур, які оновлюють інтонаційний матеріал.

Другою у циклі є Postludium[39] для скрипки соло, що мислиться як алюзія до барочного типу з характерним імпровізаційним розвитком, на що вказує великий позатекстовий спектр значень. Знаковим є звернення композитора до мелодії «чужого слова» – старовинної балади, яка вже була озвучена в «Тихих піснях» раніше. Важливу формотворчу роль у постлюдії набуває низхідна квінтова інтонація-епіграф як інтервальне зерно, з якого з'являються наступні мотиви (тт. 5–6, 12, 18–19, 24), семантика яких має цілий спектр значень – від ілюзорної пустоти до космічної гармонії.

Третя п'єса циклу – Postludium[40] для віолончелі та фортепіано – є своєрідною алюзією романтичної елегії, в якій процес розвитку майже відсутній, а побудова заснована на послідовності двотактових кадансів, які динамічно й темпово поступово щезають, фактурно завмирають, але ніби продовжують своє існування у паузах. Характерним є повторення гармонічних та мелодичних зворотів, які щоразу звучать у новому прочитанні як прояв принципу єдності в різноманітності, варіантної множинності.

---

[39] Друга постлюдія для скрипки соло присвячена Тетяні Грінденко, видатній сучасній скрипальці, організатору першого ансамблю «Академія старовинної музики», творчість якої була спрямована на відродження аутентичного виконання старовинної музики.

[40] Третя постлюдія для віолончелі та фортепіано присвячена Івану Монігетті, відомому віолончелісту, якому композитор присвятив ще один свій твір – Сонату для віолончелі та фортепіано (1983).

Квінтова інтонація, що семантично пов'язана з лексикою жанру елегії, лежить в основі мотиву постлюдії, якою просякнутий не тільки мелодико-гармонічний, але й фактурний план, утворюючи секвенційний матеріал. Якщо у другій постлюдії початкові інтонації суголосні заключному звороту, що звучить в d-moll, то у третій постлюдії на початку звучить тонічний тризвук D-dur як «чуже слово», що характерне для завершення інструментальних та вокальних творів романтизму.

Остання постлюдія з циклу апелює до жанру елегії, яка «не може бути вичерпаною» [256, с. 127] та сприймається як своєрідне «післязвучання». Постлюдія з долею умовності може бути осягнута з позиції елегійної модальності (в інтерпретації Є. Назайкінського), при цьому модус модальності самої постлюдії прочитується як похідний по відношенню до романтичної елегійності, рефлектуючи у контекст образності, що має прояв на рівні музично-мовленнєвих засобів. Проте не образність обумовлює вибір музичних засобів, а саме музичне мовлення композитора дозволяє говорити про відтворення рис жанру елегії з її особливим світовідчуттям.

Такі алюзії до жанру елегії не випадкові, адже принцип постлюдійності характерний для елегії з її особливим типом драматургії, висхідними квартовими та низхідними секундовими інтонаціями, ямбічною ритмікою, гармонічною пульсацією, орієнтацією на камерність та сконцентрованість на внутрішньому часопросторі. В такому контексті жанр елегії прочитується як своєрідний знаковий простір із притаманним вокалізованим типом мелодики, близьким до вербального мовлення, вільною ритмізацією, підкреслено діатонічним планом консонантного простору, в якому відбувається зіставлення далеких тональностей, перемінність гармонічних функцій, що прочитуються як пошук недосяжної гармонії. Таке відчуття стає можливим завдяки застосуванню прийому «уникнення тоніки», постійного пошуку опори (устою), що призводить до відчуття втрати реальності. Це своєрідна проекція принципу елегійності з його подвійною сутністю, чим

підкреслюється співзвучність із тим часом, що промайнув, залишивши по собі тільки «елегійний шлейф».

Звернення до семантики жанру елегії досить органічно втілено за допомогою музичної лексики, модус висловлювання якого також має минулий час (уже відзвучало, згадалося, промайнуло), повільний темп, мініатюрність форми та смисловий підтекст «розшифрованих миттєвостей» і «космічних пасторалей» (за висловленням В. Сильвестрова). «Семантика прощання», з точки зору композитора, є характерною для жанру постлюдії в цілому, що є втіленням післязвукового простору, який дозволяє слухачеві поринути у світ образів. Для усіх п'єс циклу характерними є фонові педалі та повільні темпи, завдяки чому навіть паузи набувають звучання, а розосереджена фактура віддзеркалює внутрішню крихкість та легкість. Характерні особливості жанру постлюдії спричинилися до виразності музичного мовлення В. Сильвестрова з характерною динамічною статикою та безконфліктною драматургією.

Принцип побудови з каденційного звороту впливає на тип драматургії постлюдії та є домінантною характеристикою жанру, що виник із заключного розділу форми. Зокрема, у першій постлюдії «DSCH» такими є перші п'ять тактів, що у подальшому (тт. 28–31) прозвучать на протилежному нюансі *p>ppp* зі штрихом *Meno mosso*. Проте на початку мелодичний зворот звучить на нюансі від *mf>p* до *mp>ppp* та прочитується як кульмінаційний епізод усього твору. В цьому контексті досить цінним є думка Е. Назайкінського, який наголошував на аналогічних процесах у кодах музичних творів, де заключна фраза «тяжіє до логічно-смислової сторони змісту» [253, с. 279]. Структурну роль у формотворенні постлюдій відіграє і принцип повторюваності, де мотиви відлунням звучать в інших голосах партитури.

У постлюдіях наявна велика кількість агогічних градацій, де штрих стає повноцінним елементом смислового виміру та впливає на тип драматургії жанру, що у працях теоретиків отримав назву «медитативного» (у термінології В. Холопової), «відкритого» або «розімкненого» (у

термінології Є. Чигарьової). Серед основних смислових асоціацій терміна «медитативний» наявні роздум та зосередженість, проте медитативність може вважатися якістю самого процесу творчості, з притаманним йому вільним плином думки, самозаглибленням та рефлексією. У постлюдіях медитативність реалізується за допомогою агогічних (dolcissimo leggier, sotto vose, lontano) прийомів, деталізованих динамічних відтінків (mf>pp; p>ppp), характерних прийомів «обертональних шлейфів», що сонорним сяйвом огортають післязвучання, розмиваючи їх, чим підсилюють ефект «мерехтіння» думки. Метроритмічні особливості медитативності при уявній статиці набувають рис внутрішнього конфлікту на рівні поєднання чітких ритмічних формул із розосередженими, плинними формами (тріольні групи із залігованими звуками).

Напрочуд змістовними є деталізовані авторські ремарки, що мають найтонші градації та слугують своєрідним вектором спрямування слухацької уваги, завдяки чому можливим стає відкриття ціннісного виміру музичного твору, а виконавські характеристики «входять у текст і стають його невід'ємною частиною» [256, с. 115]. Зокрема, суто авторським є позначення уповільнення темпу, що має не стільки функціональну роль, скільки смислове навантаження; ремарки на зразок «незначне» *rit*.¬, тимчасове *m.m*.¬, або «модуляція подвоєного звуку у фортепіанний тон», які автор мислить як смисловий простір музичного тексту, тощо. Саме в таких уточненнях, своєрідних quasi-характеристиках музичного тексту розкривається смисловий вимір постлюдій В. Сильвестрова. Деталізована агогіка може вважатися характерною ознакою постлюдії як жанру з його крихкістю форм, прозорістю фактури, статичною динамікою, пластичністю й континуальністю думки.

Елементи музичної лексики в постлюдіях набувають не стільки індивідуалізованих ознак, скільки знакових, наповнюючи смисловий шар жанру. Як знакова структура прочитується прозора *фактура* постлюдій композитора, завдяки якій музичний простір стає розосередженим, а часовий

набуває функцій організації музичного матеріалу, що існує у власному вимірі, де уповільнення звучання сприймається не як «звукова нерухомість», а як обертональний простір. При цьому окремі голоси, які вже прозвучали, можуть бути підхопленими на інших фактурних рівнях і продовжити звучати в різних голосах луною в єдиному педалізованому звучанні.

Як принцип розвитку мелодичного висловлювання у постлюдії прочитується лінеарність, що, попри різні зупинки та повтори, синтезує різний музичний матеріал, надаючи йому структурної цілісності. При цьому мелодичні лінії (вокалізоване соло в першій постлюдії, інструментальне соло у двох наступних) не набувають значення окремого засобу виразності, а вплітаються у музичну канву мелодичного матеріалу, створюючи єдиний ансамбль звучання. Важливими характеристиками постлюдій є мініатюрна форма, принцип мотивного руху, тривалі обертональні паузи, прозорий фактурний малюнок, що має розосереджену структуру окремих голосів, які в сукупності утворюють своєрідну рухому статику. Наявність цитацій і текстових алюзій як важливого засобу конструювання смислу музичного тексту віддзеркалює специфіку світосприйняття і характер художнього мислення композитора, який володіє особливим видом текстової імплікації.

У контексті прагматики є сенс відзначити глибоке відчуття композитором моменту сприйняття музичного твору, де важливим фактором є вплив на емоційний слух. Звук у композитора сприймається і як явище психологічного порядку та має безліч градацій висотності. Зокрема, під час сприйняття включаються навіть його просторові коди, що дозволяють набувати додаткових характеристик, а саме: щільність, розосередженість, дзеркальність, концентричність, симетричність, які в цілому формують архітектоніку звукового простору музичного твору.

Композитор звертається до зображень різних знаків-образів, як мінливого та скороминущого, так і величного та непізнаного, що реалізуються за допомогою найрізноманітніших засобів (дублювання інтервалів (кварт, квінт, тритонів), ефект звукової (динамічної) хвилі,

суміщення діатонічної шкали та використання педалізованого звучання тощо). Це своєрідна квінтесенція смислового поля композитора, в якому засобами музики осмислюються філософські проблеми Буття.

3.4 Аналіз смислових рівнів музичних текстів сакральних жанрів

У контексті сучасного музичного дискурсу формується особливий музично-текстовий простір, що характеризується смисловою багатовимірністю, в якому віддзеркалено індивідуальне бачення композитором музичних смислів. У такому контексті музичний твір набуває ознак тексту та постає своєрідним репрезентантом особистісного досвіду митця і, як ментальна одиниця, зберігається у свідомості носіїв музичної культури. Звернення українських композиторів до найархаїчніших шарів музичної культури і, зокрема, до сакральних текстів інспірувало появу змістовних за семантикою музичних творів, більшість з яких виникла на межі нового тисячоліття та увійшла до скарбниці духовної музичної культури. Зокрема, це твори Г. Гаврилець[41], Л. Дичко[42], Ю. Іщенка[43], В. Камінського[44],

[41] Твори Г. Гаврилець на канонічні тексти: «Боже мій, нащо мене ти покинув» (П. 21: 2–3, у композиторки позначено П. 22) для мішаного хору (2000); «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (П. 24: 1–2, 4, у композиторки позначено П. 25) для чоловічого хору (2000); «Блаженний, хто дбає про вбогого» (П. 40) для жіночого хору (2000); «Тільки в Богові спокій душі моїй» (П. 61); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (П. 67); «Херувимська» (2001); «Тебе поєм» (2001); «Stabat Mater» латинською мовою для хору і оркестру на канонічні тексти (2002); «Бородице, Діво, радуйся» (2004); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (2004); «Kyrieeleison» для мішаного хору (2006); «Mizerere» для хору з оркестром (2008) П. 61); «Псалом 67» та ін.

[42] Твори Л. Дичко на канонічні тексти: Літургія № 1 для однорідного хору (чол., жін.) (1989, 1990); Літургія № 2 для мішаного хору (1990); «Отче наш» для баса та органа (1995), «Благослови, душе моя, Господа» для мецо-сопрано та органа (1995), «Тобі співаємо, Тебе благословимо» для сопрано та органа (1996), «Хваліте Господа з небес» для тенора, мецо-сопрано та органа (1997), «Нехай Бог помилує нас» (П.67) для жіночого хору (1999), «Урочиста Літургія» для мішаного хору (2000–2002).

[43] Твори Ю. Іщенка на канонічні тексти: «Отче наш» для мішаного хору без супроводу (2000); «Блаженна людина, що витерпить пробу» – хоровий концерт на канонічний текст (2000); Псалми, тексти яких узято в перекладі митропол. Іларіона (І. Огієнка): «Господи, хто може перебувати в наметі Твоїм» П. 14: 1–54 (в автора позначено П. 15); «Псалом 23» (в автора позначено П. 24); «До тебе я кличу, Господи» П. 27: 1–3,7 (в автора позначено П. 28); «Помилуй мене, Боже» П. 50: 3–6, 9–13, 3 (2000) для чоловічого хору без супроводу (в автора позначено П. 51); «Тільки від Бога чекай» П. 61: 2–7 (в автора позначено П. 62); «Псалом» П. 103: 1–3, 10–12, 14–15, 31, 33 (2000) для жіночого хору без супроводу (в автора позначено П. 104); «Люблю я Господа» П. 114: 1–9 (в автора позначено П. 115); «І хай зійде на мене, о Господи, милість Твоя» П. 118: 41, 43–47 (в автора позначено П. 119); «Дякуйте Господу – добрий бо Він» П. 136 для мішаного хору без супроводу (2000), «Господи, вислухай молитву мою» П. 142: 1–6 (2000) для мішаного хору без супроводу (в автора позначено П. 143); «Хваліть Господа з небес» П. 148 у складі «Літургії Миру».

[44] Твори В. Камінського, в яких за основу взято сакральні тексти: «Україна. Хресна дорога» – симфонія для солістів, мішаного хору і камерного оркестру; «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано; «Іду, накликую, взиваю» – твір для солістів, мішаного хору і камерного оркестру; «Божественна Літургія

О. Козаренка[45], В. Польової[46], В. Птушкіна[47], В. Сильвестрова[48], М. Скорика[49], Є. Станковича[50], В. Степурка[51], О. Яковчука[52] та багатьох інших.

св. Йоанна Золотоустого» (у співавторстві з О. Козаренком) для солістів і мішаного хору; «Різдвяний концерт» для скрипки та струнних інструментів; «Акафіст до Пресвятої Богородиці» для мішаного хору і камерного оркестру; «Псалом № 2» для мішаного хору; «Пасхальна Утреня» для мішаного хору та ін.

[45] Твори О. Козаренка, в яких за основу взято сакральні тексти: «Ірмологіон» для струнних; «Острозький триптих» для мішаного хору; «Чотири молебні пісні до Діви Марії» – кантата для солістів, жіночого хору і камерного оркестру; «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» – ораторія для читця, солістів і камерного оркестру; «Псалми Давида» для мішаного хору та оркестру; «Українська кафолічна літургія» для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного оркестру; «Стихира новомученикам» для мішаного хору та симфонічного оркестру; «Псалом Давида» (П. 67) у складі «Пасхальна Утреня», «Різдвяна Божественна Літургія» , між частинами якої читаються Псалми № 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149) та ін.

[46] Твори В. Польової на канонічні тексти:

для мішаного хору та оркестру на канонічні тексти: «Missa-simphonia» для дитячого хору та камерного оркестру (1986–1993; ред. 2009); «Світе тихий» – камерна кантата для сопрано, мішаного хору та камерного оркестру (1995); «Тобою радується» для мішаного хору та камерного оркестру (2002); «Слово» на текст Симеона Нового Богослова для сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру (2002);

для мішаного хору a cappella на канонічні тексти: «Молитви за живих» (1997); «Псалом Давида 50» (2000); «Світлі піснеспіви I» для солістів, дитячого та мішаного хорів (2000); «Світлі піснеспіви II» для солістів та мішаного хору (2000); «Ангел звістив» для сопрано та мішаного хору (2001); «До ріки безодню» (2003); Триптих «Матір Світла» (2003); «Заповіді блаженства» (2003); Триптих «Приношення Пярту» (2003); «Кондак Різдву» («Діва днесь») для альта і мішаного хору (2004); «Молитва св. Єфрема Сирина» (2005); Тропар храму на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело» (2006); «Віруюо» для двох мішаних хорів (2008); «Кондак Різдву II» («Діва днесь») (2009);

для жіночого хору a cappella на канонічні тексти: «Піснеспіви» – цикл для сопрано та жіночого хору (1998); «Богородичні піснеспіви» – триптих для сопрано та жіночого хору (2001); «Псалом Давида» (П. 22) для сопрано та жіночого хору (2001); «Пресвята Тройце» для сопрано та жіночого хору (2005); «Молитва св. Силуана» для сопрано та жіночого хору (2005); «Моління тепле» для сопрано та жіночого хору (2007); Тропар Різдва» (2007); «Величання Різдва» (2007); «Стихира Пасхи» для сопрано та жіночого хору (2007);

для чоловічого хору a cappella на канонічні тексти: «Чоловічі піснеспіви» – цикл для тенора (хлопчика) та чоловічого хору (1999); «Слово Симеона» на текст Симеона Нового Богослова» версія для чоловічого хору (2001);

для дитячого хору a cappella на канонічні тексти: триптих «Херувимська» (1999); диптих «Вечірній спів» для хору хлопчиків (2002);

для голосу та фортепіано на канонічні тексти: «Псалом Силуана» на текст св. Силуана Афонського для сопрано та віолончелі (фортепіано) (2003).

[47] Твори В. Птушкіна, в яких використано канонічний текст: духовна кантата «Salve Regina» для дитячого (жіночого) хору та симфонічного оркестру (або органу) (1996) та ін.

[48] Твори В. Сильвестрова, в яких використано духовні тексти: Кантата «Диптих» (1995) на канонічний текст та вірші Т. Шевченка для хору a cappella (присвята Мар'янові Коцю); «Реквієм для Лариси» на латинські тексти та вірші Т. Шевченка у 7-ми частинах для мішаного хору, солістів та оркестру (1997–1999); «Давидові псалми» для хору a cappella: «Господь – то мій Пастир» (П. 22: 1–4, 1); «До тебе, Господи, взиваю» (П. 27: 1–2, 7, алілуя); «Не карай мене, о Господи» (П. 37, в автора позначено П. 38); «Не отвержи мене во время старости» (П. 70:9); «Псалом 102» як частина «Літургії», Цикл Різдвяних пісень («Спи, Ісусе, спи», «Свята ніч»), «Літургічні піснеспіви» для хору a cappella у 9 частинах (2005) та ін.

[49] Твори М. Скорика, в яких за основу взято сакральні тексти: «Псалом 50» та «Псалом 90» у складі «Заупокійної» для мішаного хору і двох солістів (сопрано і тенора) у першій редакції (1998) або «Реквієм» у другій редакції (2003); «Чи ти мене, Боже милий, навік забуваєш» для чоловічого хору (П. 12) у віршованому перекладі Т. Шевченка (2003); «Не карай мене, о Господи» (П. 38) – вільна авторська компіляція канонічного тексту для жіночого хору (2003); «Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі» (П. 53) для мішаного хору (2003); «Літургія святого Іоанна Золотоустого» (2005) та ін.

[50] Твори Є. Станковича, написані на тексти Псалмів: «Слава Твоя понад небесами» (П. 8:2; 31:11; 24:4, 5; 85:2, 3; 65:8; 66:2, 3; 104:1; 112:1, 2); «Господи, Владико наш» – концерт для хору a cappella на тексти Біблії (1998); «Нехай прийде Царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного оркестру на тексти Біблії (2000; 2010 – друга редакція); «Господь – мій Пастир» (П. 22: 1–6, 1, 2, 1) (2000); «До тебе, Господи, взиваю» (П. 27: 1–9) для чоловічого хору (2000); «Які любі оселі Твої, Господи Сваоте» (П. 83: 2–12, 2) для мішаного хору a cappella (2000); «Нехай буде благословенне ім'я Господнє» (П. 112) у складі Літургії свт. Іоанна Золотоустого (2004) та ін.

Серед величезного доробку українських композиторів музика на сакральні тексти домінуюче значення займає у творчості Вікторії Польової. Одним з таких, напрочуд яскравим та знаковим для її творчості, є Псалом для солістів та мішаного хору a cappella «Помилуй мя, Боже», написаний на текст Псалма Давида 50 (51), що вперше прозвучав під час проведення П'ятого хорового фестивалю «Золотоверхий Київ». Показовим є те, що художній керівник фестивалю М. Гобдич запропонував включити до програми конкурс за тематикою «Духовні псалми», завдання якого полягало у відновленні давніх традицій українського духовного хорового мистецтва. Однією з умов конкурсу було звернення до текстів Книги Псалмів у перекладі І. Огієнка, який майже все своє життя присвятив перекладу Біблії на українську мову, і Псалтирі зокрема. Цей виклик часу на зламі тисячоліть був не тільки рушійним кроком у зверненні до національних духовних витоків української музичної культури, а й сприяв відродженню самого жанру Псалма. Серед великої кількості творів, представлених на конкурс, семантичний вимір Псалма В. Польової було виокремлено з-поміж усіх, який вирізнявся особливою духовною піднесеністю.

---

[51] Твори В. Степурка, в яких за основу взято канонічні тексти: «Літургія сповідницька», «Богородичні догмати», православна меса «Антифони і Псалми XVII ст.»; «Блажен муж» (П. 1) для скрипки та сопрано solo і хору (2011) та «Не суди мене, Господи» (П. 6) у складі *диптиха № 1* циклу «Монологи віків»; «Господи, Боже наш» (П. 8: 2, 4–6) та «Хвалитиму Господа» (П. 9: 2) у складі *диптиха* № 2 циклу «Монологи віків»; «Господня земля» (П. 23) та «До тебе підношу, Господи, душу» (П. 24) у складі *диптиха* № 3 циклу «Монологи віків»; «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (П. 21) та «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека» (П. 9: 22) з *диптиха* № 4 циклу «Монологи віків»; «До тебе взиваю, о Господи» (П. 27) та «Господи, силою Твоєю» (П. 20) для труби solo та хору (2010) у складі *диптиха* № 5 з циклу «Монологи віків»; «Над ріками Вавілонськими» П. 136 (в автора позначено П. 137) для віолончелі solo та хору (2010) та «Визволь мене від людей лукавих» (П. 139) у складі *диптиха* № 6 циклу «Монологи віків»; «Буду славити Господа» (П. 110) та «Дякуйте Господу» П. 135 (в автора позначено П. 136) у складі *диптиха* №7 циклу «Монологи віків»; Цикл «П'ять духовних хорів»: № 3 «Співайте Господеві» (П. 9: 2–3, 12–14, 20–21) та № 4 «Нехай воскресне Бог» П. 67: 2–5 (в автора позначено П.68); «Концерт пам'яті Миколи Леонтовича»: *Ч І*. П. 68: 2–3, 5, 8, 10–12, 16–18 (в автора позначено П. 69), *Ч. ІІ*. П. 50: 3–4, 9–10, 12–13, 16, 18–19 (в автора позначено П. 51) і *Ч. ІІІ*. П. 68:3, 6, 8, 21 та Еклезіаст; «Царює Господь» П. 92: 1–4, 1, 5 (в автора позначено П. 93); «Псалом 102» як частина «Літургії»; «Царює Господь» (П. 93) для жіночого хору (2001); «Господня земля» (П. 23) для хору і флейти (2009); «Дякуйте Господу» (П. 135) для хору та саксофона-сопрано (2010) та ін.

[52] Твори О. Яковчука на тексти Псалмів: «До Тебе, Господи, взиваю я» (П. 27: 1–9, 1) для солістів і мішаного хору (2005); « My soul, give thanks to the Lord» (П. 102) для солістів та мішаного хору (2005); «Господи, Господи наш» (П. 8) для солістів та чоловічого хору (2006); «Господь – то мій пастир» (П. 22) для солістів та жіночого хору (2006); «Блажен муж» (П. 1) для солістів і чоловічого хору (2007); «Мій Боже милий» (Подражаніє Псалму 11 на вірші Т.Шевченка) для мішаного хору; «Боже, спаси, суди мене» (П. 53) для мішаного хору (2011); «Які любі оселі Твої, Господи Сваоте» (П. 83: 2–12, 2); «Чи є що краще, лучше в світі» (П. 132) для мішаного хору (2011); «Псалом новий Господеві» (П. 149 на вірші Т. Шевченка) для мішаного хору (2011) та ін.

Псалом В. Польової «Помилуй мя, Боже» неодноразово ставав предметом аналізу різних дослідників. Зокрема, у статті О. Торби «Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової» закцентовано увагу на такому понятті, як стильність твору, та на його прикладі проаналізовано жанрово-стильову ситуацію сучасної української хорової творчості. Проте інтерпретаційна палітра твору В. Польової надає доволі широкий простір для виявлення семантично змістовних елементів музичного мовлення мисткині, що яскраво та переконливо репрезентують її оригінальний композиторський стиль.

Загалом, жанр Псалма[53] (від грец. Ψαλμός – прославна пісня; старослов'ян. псалъмъ, пъсаломъ) у християнській богослужбовій практиці виник ще на початку II ст. н.ч. та у монодичній традиції проіснував до XVI ст. Цьому сприяли переклади текстів Псалтирі різними мовами, що набули свого розповсюдження не тільки у православній церковній практиці, але й вплинули на духовний вимір культурних процесів загалом, увібравши в себе новозавітну Благовість. Отже, практика звернення до сакральних текстів, і Псалмів зокрема, та їх використання в оригінальній творчості митців слова сягає своїм корінням ще часів Київської Русі.

Так, найдавнішою пам'яткою давньоруської літератури, в якій використано сакральні тексти, є «Слово про закон і Благодать» Митрополита Іларіона, що поклало початок релігійно-філософським роздумам про Істину і Благодать. Визначними пам'ятками оригінальної літератури XII – початку XIV ст. були: «Києво-Печерський патерик» – збірка агіографічних оповідань, написаних з метою утвердити релігійну традицію як духовне осереддя українства; «Слово» Данила Заточника, в якому цитується Старий Заповіт; «Слово о Лазаревім воскресінні», де розкривається біблійна тематика тощо. Найбільш яскравою літературною пам'яткою XV ст. був лист, складений найвищим земським підскарбієм Іоанном, «Посольство до папи римського

[53] Псалом – поетико-музичний твір зі старозавітної поетичної книги Псалтир (або з давньоєврейської книги похвали), що нараховує 150 текстів, які за формою та змістом споріднені з молитвами й біблійними піснями Св. Письма.

Сикста IV», побудований цілком на біблійній символіці [12]. Та й загалом, уся давня література, що вийшла з колиски Володимирова хрещення, носила переважно християнський характер і була інтерпретацією біблійних образів, тем та сюжетів, що свідчить про релігійність як фундамент розвитку давнього українського поетичного слова.

З часом Біблія і Псалтир стали джерелом натхнення багатьох письменників та основою різних літературних образів. Так, досить широко використовували біблійні образи у своїх поезіях Кирило Транквіліон-Ставровецький, Лазар Баранович, Іван Величковський, Іван Максимович, Іван Климковський та інші. Саме у цей час діячами української культури створюється найбільша кількість різних обробок та перекладів Псалтирі, що отримали нове, подекуди алегоричне, переосмислення. У новітній час найбільш відомі літературні переспіви біблійних мотивів і текстів Псалтирі знаходимо у творах Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Л. Українки та багатьох інших, де канонічні тексти щоразу звучать в оригінальній жанровій інтерпретації, що підсилена психологізмом особистісного відчуття, пов'язаного з практикою молитовного звернення до Бога: від молитви-покаяння через занурення розуму в глиб власного серця до особистісного Буття-спілкування.

Псалми, з точки зору літературного жанру, – це молитви, складені мовою поезії, для яких характерний паралелізм рядків[54]. Зокрема, синонімічний паралелізм розкривається на рівні рядка та є основним поетичним прийомом, що може бути прямим або зворотним. Тобто думка, що висловлена в одній строфі рядка, у другій не повторюється, але

[54] Поняття «паралелізм» щодо жанру Псалма пов'язують із лекціями R. Lowth про єврейську поезію 1750 р., де висловлено думку про наявність у текстах паралелізму граматичної конструкції. Тобто у двох строфах одного рядка може йтися про одне й те саме, але висловлене іншими словами за принципом: A=B. Такий прийом використовувався у разі, якщо необхідно було дві поетичні фрази вмістити в одне речення. Саме R. Lowth виокремив три типи паралелізму: синонімічний (де у першій частині рядка виголошується думка, яка іншими словами повторюється в другому); антитетичний і синтетичний. У подальшому ця думка була уточнена, оскільки друга строфа рядка не повторює висловлену думку, а розвиває її, поглиблює динаміку розвитку, що надає їй більшої гнучкості. З часом, у 1981 р., Джеймсом Кугелем було висловлено інший принцип побудови поетичних рядків у Псалмах, відповідно до принципу A<B, де друга строфа розвиває першу, утворюючи водночас єдине комплексне висловлювання. У подальшому було виокремлено інші види паралелізму, зокрема семантичний, синтаксичний, образний, кульмінаційний, інтровертивний, який може містити хіастичну структуру (ABBA).

уточнюється та розвивається, посилюючи виразність. Проте для текстів Псалмів характерний і антитетичний паралелізм, коли основна думка першої строфи у другій явлена у контрастному викладі.

У творчості композиторів різних епох жанр Псалма займав особливе місце, оскільки дозволяв репрезентувати особистісне бачення сакрального змісту й був представлений різноплановими музичними творами. У патристичних джерелах «псалом» потрактовується не як вокальний, а вокально-інструментальний жанр. Сам термін походить від давньогрецького «псаллейн», що позначав спів під акомпанемент струнного інструмента псалтеріона та має спорідненість із поняттям «псалмодія», що спочатку позначав вокальний жанр із супроводом струнного інструмента. В українській православній музиці жанр Псалма набув свого розквіту в духовних концертах композиторів XVIII–XIX ст., зокрема творах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, П. Демуцького, М. Дилецького, П. Сокальського та ін., більшість з яких написані саме на тексти Псалтирі. У подальшому вірші Псалтирі вплинули на формування жанру партесного концерту з його особливою образною сферою. У хоровій музичній культурі України XX ст. жанр Псалма виявився тим духовним зерном, з якого проросли змістовно глибокі твори, де органічно поєднано традиції сакрального хорового мистецтва з сучасними засобами композиторського письма. Одним з таких творів є Псалом В. Польової «Помилуй мя, Боже» як глибоко особистісне розуміння сакрального світу, своєрідне освоєння простору молитви.

Звернення В. Польової до Псалма № 50 (51) невипадкове, смисловий вимір якого є одним з найбільш глибоких з усієї Псалтирі й сприймається як своєрідний «камертон покаяння» та водночас пророчий і всехвальний «глас серця». Саме у Псалмі 50 (51) виражено глибоку сутність християнської думки про спасіння власної душі у покаянній молитві, що зцілює та заспокоює: ««Слуху моему даси радость и веселие, возрадуются кости смиренныя» (П. 50:8). Особлива роль цього Псалма підкреслюється і його

місцем у самій Псалтирі, з якого розпочинається друге зібрання Псалмів Давида, чим підкреслюється виключна роль покаянної молитви як духовного стрижня віруючого серця, першоджерела духовної гармонії.

Псалом Давида № 50 (51) як один з найглибших образів покаянної молитви відрізняє надзвичайна смислова концептуальність, де за допомогою мінімальних вербальних засобів досягається глибока семантична змістовність. Це приклад богонатхненної молитви, даний кожному християнину, сила покаяння якого має невимовну глибину та, очищуючи «душі наша», вказує шлях до спасіння. Саме тому він найчастіше вживається у богослужінні та входить до складу малого повечір'я, полунощниці й третього часу. Смисловий простір Псалма розгортається навколо домінуючої ідеї покаяння у напрямі від усвідомлення скоєного гріха (знаю – согреших – сотворих) через покаяння (помилуй – очисти) до благання милості Божої (не уничижит). При цьому денотативний ряд вербального тексту Псалма є предметним та розкривається через денотати «людина» і «Бог», що в кожному рядку між собою співвіднесені (аз – знаю; согреших, сотворих – Тебе, пред Тобою; помилуй, очисти мя – Бог не уничижит). При цьому перша частина вербального тексту має темпоральний вимір, а друга – локальний, конкретний.

Це напрочуд яскраво розкривається за допомогою цілої партитури текстоутворюючих засобів, серед яких *дієслова* наказового способу (помилуй – очисти – отирати – созижди – обнови – не отверзи – не отыми – воздаждь – утверди – избави), теперішнього і майбутнього часу зі значенням суб'єктної дії (знаю – выну – очищуся – убелюся – не уничижит) та минулого часу зі значенням завершеної дії (согреших – сотворих); іменники та займенники як зі значенням трансцендентності (Боже – Господи – Тебе – пред Тобою – Твоего – Духа Твоего Святого – Твоим – Духом Владычним – к Тебе – Бог), так і особистісним (азъ – мя – ми). Причому в текстовому вимірі звернення до Бога як образу трансцендентного представлено у трьох іпостасях (Боже – Господи – Тебе – Духа Твоего Святаго – Духом Владычним).

У зверненні до Бога Давид усвідомлює свій гріх та розуміє, наскільки він тяжкий: «Яко беззаконие мое аз знаю и грех мой предо мною есть выну» (П. 50:3). Тому й просить, щоби Господь не відвернувся від нього, не віддаляв його від себе й не позбавив Свого заступництва: «Не отвержи мене от лица Твоего, и Духа Твоего Святаго не отыми от мене» (П. 50:11). Розуміючи, що він повинен бути достойним цієї милості, Давид просить Господа, щоб він укріпив його віру та утвердив у добрих справах. Проте, оскільки людям не доступна святість Господа, залишається прагнути до святості покаяння. Саме очищення від гріхів дає надію на спасіння: «Воздаждь ми радость спасения Твоего, и Духом Владычним утверди мя» (П. 50:12). Радість від спасіння підносить душу у славослов'ї: «Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою» (П. 50:15). Саме тоді Господь радіє «жертві сердешній», «духу покаянному»: «Жертва Богу дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит» (П. 50:17). Тобто кожен має долучитися до побудови власного храму душі, цього символічного Ієрусалиму, й відкрити власне серце молитві. Тоді Бог прийме «жертву правди», «возложат на алтарь» духа «тельци» божественної втіхи.

Звернення В. Польової до цих дотекстових засобів виразності дозволило не тільки осягнути сакральний простір віршованої форми канонічного тексту Псалма з її семантично змістовною лексикою, але й вплинуло на саму структуру музичного твору, що має прояв на рівні форми, ритму, тембру, фактури, гармонії, що розкриваються за допомогою сонорності у двох вимірах, як вертикальному (хоровий виклад), так і горизонтальному (соло). Сонорний образ передає той глибокий духовний внутрішній світ композиторки, емоційний модус якої має діапазон від мовчазного ридання до слізного голосіння.

Однією з особливостей твору В. Польової є застосування експресивно забарвлених елементів синтаксису вербального тексту Псалма, в якому кожне слово живе й сповнене експресії. Композиторка за основу музичного твору взяла старослов'янський текст Псалма, що був перекладений із

Септуагінти. Зазначимо, що греко-слов'янський переклад Псалмів суттєво відрізняється від єврейського оригіналу, оскільки його експресія дещо пом'якшена, а на «нестямну» сповідь душі накинуто «покров благолєпія». До речі, на цій особливості стилістики оригінальних (не перекладних) текстів Псалмів наголошували дослідники біблійних текстів, акцентуючи увагу на тому, що вони суттєво відрізняються від традиційних перекладів образною експресією та ритмодинамікою, де молитовний тон межує з криком. Канонічні тексти Псалмів відрізняє емоційна щільність, але завдяки перекладам вона набуває розосередженості, стає більш завуальованою, прихованою. Тобто тексти Псалмів єврейського оригіналу ніби «крик оголеної душі», що мають дуже лаконічні риторичні прийоми, де важливу роль відіграє паралелізм сусідніх рядків, що ритмічно узгоджуються, а також фонетична щільність (середня довжина слів має два-три склади). Саме ця синтаксична особливість є передумовою емоційної експресії текстів. Метр, що відповідає за число складів у поетичному рядку давньоєврейської поезії, відсутній, проте цю роль на себе бере ритм, хоча й він має певну відкритість.

У церковнослов'янському перекладі Псалмів хоча й збережено синонімічний та синтаксичний паралелізм давньоєврейського оригіналу, але в них наявний інший вид паралелізму – антитетичний, що побудований на контрастному протиставленні, де виразність досягається за допомогою різниці між двома віршами рядка. Загалом співвідношення текстів Псалмів давньоєврейською мовою та церковнослов'янського перекладу можливе саме на інтонаційному рівні, де важливу роль відіграє псалмодія. Хоча й на рівні вербально-текстовому можливі точки перетину, про що свідчить збережена форма вірша – дистіхон, яка складається з двох паралельних рядків, у яких думка, що висловлена у першому рядку, органічно продовжена або підкріплена в іншому.

Усвідомлення синтаксичних особливостей віршованого тексту Псалму *(дотекстовий рівень смислоутворення)* вплинуло на формотворчі засоби музичного твору В. Польової, де принцип паралелізму отримав свою

реалізацію на рівні різних видів музичного проведення, зокрема подвійне, парне, приспів – заспів тощо. Це напрочуд яскраво передає інтонація твору, в якому особливості синтаксису сакрального тексту отримали надзвичайно глибоке інтонаційне втілення, а текстові повтори – мелодичну варіативність, підсилену динамікою. На рівні музичного тексту (*текстовий рівень*) тричастинна композиція твору В. Польової вміщує у собі яскраві фактурно-темброві ідеї, що розвиваються в умовах різних часопросторових координат. Занурення в інтонаційний світ православного богослужбового співу дозволило В. Польовій відчути його надзвичайно глибокий змістовний вимір та виразити за допомогою лаконічних засобів музичної виразності. При цьому не цитування, не інтертекстуальність, у його широкому розумінні, а осмислення та відтворення інтонаційних зворотів, рецитацій богослужбового співу вплинули на сам принцип формотворення Псалму. Домінантні композиційні прийоми (мелодія, гармонія) також співвіднесені з тембральним та фактурним розмаїттям, та навіть сонорність, сприймаються як особистісне, яскраво виражене індивідуальне звуковідчуття світу мисткині.

Основним засобом виразності та головним смислоутворюючим елементом Псалма В. Польової стає сонор з його тембральною вишуканістю та емоційною насиченістю. Загалом, виокремлення цілого спектру характеристик звуку, як іманентних, так і вербально-мовленнєвих, є характерною рисою композиторського письма В. Польової, семантично насичене музичне мовлення якої відсилає до архаїчних шарів музично-мовної свідомості, актуалізуючи глибинний інтонаційний вимір її творів. При цьому мисткиня свідомо обмежується лаконічними засобами композиторського письма, де пануючими стають такі характеристики, як лінеарність розвитку мелодичного плану солюючого голосу та хорових партій.

Тричастинна побудова твору зі вступом та розвиненою репризою заснована на звуку *е* та сприймається як свого роду cantus firmus, навколо якого розгортається сонорний вимір всього твору. Інтонаційне зерно трьох основних мелодичних мотивів є спільним.

На основі першого з них, низхідного пентахорду, з якого розпочинається твір, будується майже увесь перший розділ, що в експозиції набуває варіативності та сприймається як своєрідне мерехтіння від основного тону до низхідної квінти, а у процесі розвитку приводить до кульмінації. Другий мотив побудовано як гамоподібний хід у висхідному русі з I щаблю у тенорів і сопрановій групі (т. 20), а третій – оспівування основного тону *e*, що органічно переходить у репризний розділ. Вербальний текст Псалма напрочуд органічно вбудовано у цей тривимірний смисловий простір, де перші 8 віршів складають основу першого розділу музичного твору й тематично об'єднані у модусі сповіді; другий розділ Псалма об'єднує 6 віршів, тематика яких зосереджена навколо обітниці царя Давида, який обіцяє навчити усіх «нечестивих обратитися ко Господу», а решта вербального ряду складає основу третього розділу.

Драматургія побудови першої і третьої частини твору ідентична, де на хоровому остинато звучить солюючий речитатив басу. Проте solo проводиться не тільки в басу, але й у середньому розділі, де його виконує альт (т. 33–58), мелодія якого псалмодіюється на основі звуку *e* та, разом із тенорами (з т. 60) та сопрано (з т. 65), в експресивному тріо на фоні хорового tutti на нюансі *ff* завершується першим кульмінаційним моментом (т. 79–89).

Одним з важливих смислоутворюючих елементів цього розділу, й музичного твору загалом, є гостродраматичні паузи на ферматі (у I розділі це такти: 6, 12, 32, 44, 59, 78 та 90), які виконують не тільки роль дихання у процесі музичного мовлення та з'являються наприкінці музичних фраз, витриманих у розмірі 2/4 (за винятком т. 99–100 з ферматою на 4/4), але обертональною луною ніби продовжують «звучати» щоразу виразніше, утворюючи напруження емоційного піднесення. Хорову вертикаль підсилюють солюючі голоси, створюючи особливий молитовний простір. Зокрема, таким є бас soli (т. 13–31), що виголошує вірш «Помилуй мя, Боже, по велицей милости твоей…» (П. 50:1) на фоні хорового *tutti*, який дублює тільки першу його фразу.

Ідентичний прийом застосовано у виголошенні вірша «Отврати лице твое от грех моих…» (П. 50:9), що звучить на фоні хорового *tutti* на нюансі *p* та двічі повторює першу його фразу. Вірш «Сердце чисто созижди во мне, Боже» (П. 50:10) віддано *solo A* (т. 45–58), що також звучить на фоні divisi сопранових та альтових голосів і низхідного пентахорду у виконанні партії тенорів. Наступне *solo* віддано партії тенорів (з т. 60), де на фоні хорового *tutti* з подвоєним в октаву басом звучить вірш «Не отвержи мене от лица Твоего и Духа Твоего Святаго не отыми от мене» (П. 50:11). Проте вже у т. 65 включається сопранове соло, що тричі повторює фразу «Не отвержи мене» і звучить дуже напружено у високому регістрі, емоційно-експресивно, з надривом і може бути потрактовано як конотативна структура позатекстового рівня. Підсилюючи такий емоційний підйом, до цього дуету (*T + S*) долучається партія альта (з т. 72), утворюючи таким чином майже подвійне звучання хору, надаючи йому експресії та динамічного звучання (*нюанс mf)*. Це приводить до кульмінаційного епізоду, де у тутійному хоровому виконанні (т. 79–89) на нюансі *ff* з підсиленими подвійними октавними партіями тенорів і басів *(T+B)* та divisi-партіями у терцію сопрано та альтів *(S+A)* звучить вірш «Воздаждь ми радость спасения Твоего…» (П. 50:12). Яскравий кульмінаційний епізод підсилено не тільки лінеарно-вертикальним *soli+tutti*, але й глибоким вербально-текстовим виміром, що апелює до смислових констант Псалма, в якому втілено думку про силу Духу, що дозволяє протистояти спокусам.

Другий розділ розпочинається з *soli* альта (т. 91), який на *mp* виголошує вірш «Научу беззакония путем Твоим, и нечестивии к Тебе обратятся» (П. 50:13), що наприкінці ніби завмирає на нюансі *pp* й сприймається як тихий голос стомленої душі. Проте наступний епізод (з т. 101) розпочинається подвійним складом хору на нюансі *ff*. Кульмінаційний епізод (т. 101–138) у партитурі твору підсилено подвійними партіями усіх голосів хору на нюансі *ff*, де звучить вірш «Избави мя от кровей, Боже, Боже спасения моего…» (П. 50:14).

Цей епізод вирішено композиторкою у модусі підсиленої експресії, що має глибокий семантичний аспект, де після кожного словосполучення дуже напружено звучить пауза з ферматою (такти: 106, 112, 123, 126). Прихований смисл цих тактів має глибокий підтекст та прочитується не просто як пауза для дихання хору, а як характеристика експресивно-емоційного стану, в якому перебуває особистість, яка звертається до Бога.

Друга половина вірша «…возрадуется язык мой правде Твоей» (П. 50:15) з т. 127 звучить attaca без попередньої паузи, з розширенням складу хорового tutti за рахунок divisi голосів та цілих тривалостей, що роблять саму музичну тканину більш об'ємною й фактурною разом із поступовим уведенням до баса *soli* нових солюючих голосів тенорів (з т. 133), альтів (з т. 143) та сопранової групи (з т. 146), утворюючи другий гамоподібний висхідний мотив з поступовим динамічним підсиленням *(mp<f)*. Це приводить до майстерно побудованої драматичної кульмінації, де голоси звучать у напрямі інтонаційного сходження, що може бути потрактовано як елемент позатекстового рівня, що майже візуалізує стан духовного піднесення, молитовного звернення особистості до Бога, яка прагне бути почутою.

Застосування композиторкою поступового збільшення голосів, що у кульмінаційний момент звучать майже потрійним складом, апелює до давніх традицій партесного виконавства з його внутрішньою експресією. Такий глибоко ментальний зв'язок із давніми традиціями хорового мистецтва свідчить про глибоке осягнення прийомів композиторського письма минулого, що отримало втілення на рівні музичного мовлення В. Польової. Показово, що після цього кульмінаційного епізоду ніби луною звучить та обертонами розходиться, поступово згасаючи, найбільша смислова пауза.

Реприза розпочинається з вірша «Яко аще бы восхотел еси жертвы…» (П. 50:16) і проводиться як експозиційний тип викладу матеріалу, де *soli* баса псалмодіюється та поволі переходить у речитатив. Семантично змістовним елементом музичного мовлення цього епізоду є поєднання висхідного та

низхідного мотивів, які виконують роль конотативної структури й можуть бути потрактовані як елементи позатекстового рівня, що апелюють до емоційного стану духовного оновлення. На рівні музичного тексту змінюється тональна опора з *e* на *h* на фоні витриманого тонічного квартсекстакорду, що пульсує в усій хоровій фактурі в тональності *e-moll*. В останньому епізоді у виконанні *soli* баса на фоні хорового *tutti* з *divisi* голосів альтів та сопрано на нюансі від *pp* до *ppp* виголошується решта віршів Псалма (П. 50: 16–19).

Надзвичайно глибоку емоційно-експресивну драматургію має кода, де вербальний текст, що виголошувався у хоровому викладі, несподівано завершується в середині рядка вірша (П. 50:17), який підхоплює бас *soli* (т. 163 і до кінця), що завершує його на фоні педалізованого хорового *tutti*. Останній вірш псалма виголошується *solo B* на нюансі *pp >ppp*, тоді як у хоровому *tutti* звучить чи не найголовніша думка покаянного Псалма: «Жертва Богу – дух сокрушен». Це напрочуд глибоко продуманий, з точки зору інтонаційної драматургії, прийом, що виявляє як класичні принципи формотворення, так і презентує нову семантику, де конструктивний елемент насичується і набуває символічного значення, збагачується позамузичним змістом (позатекстовий рівень смислоутворення). При цьому семантика вербального ряду Псалма в контексті музичного твору втрачає свій лінеарно-континуальний характер та набуває характеристик смислового вектора, суть його можна висловити словами пророка: «Я милості прагну, а не жертви». Тобто саме праведність, покаяння та любов є тією «жертвою правди», яку кожен повинен принести Богу. Визнання власної праведності перед Богом («дух сокрушен») і є тією богоугодною жертвою, що змінює внутрішню сутність особистості.

Домінуючим елементом у цьому стає звук з його надзвичайно багатими тембральними барвами, який майже візуально розсвічується, набуваючи характеристик індивідуального, неповторного елементу інтонолексики В. Польової, відкриваючи найтонші грані розуміння мисткинею канонічних

текстів, які не тільки глибоко усвідомлені, але й пережиті на власному духовному досвіді. Використання тембральних характеристик звуку дозволило створити унікальний медитативний образ, який, попри його узагальненість, має цілком індивідуальний інтонаційний абрис, створюючи атмосферу духовного піднесення молитви-покаяння. Іншим смислоутворюючим елементом музичного твору В. Польової є принцип остинато, що створює живу метричну пульсацію, емоційно насичену та динамічно підсилену партією хору.

Отже, звернення В. Польової до канонічних текстів Псалмів свідчить про глибоку укоріненість композиторки у ментальний вимір духовної музичної культури, що була відчута і втілена українськими композиторами ще за часів барокового мистецтва. Інтонаційний шар твору В. Польової «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51)) зіткано з різних варіантів-моделей композиторського письма, серед яких псалмодійні, респонсорні, антифонні розспівування з їх емоційно-експресивною забарвленістю у поєднанні із сучасними засобами композиторського письма. В інтонаційному плані для твору В. Польової характерна розвинена псалмодійність, де основні мелодичні зерна мають амбітус 3 – 5 звуків у терцево-квартовому діапазоні з подекуди унісонним викладенням верхніх голосів.

Домінуючою ознакою псалмодійного розвитку мелодії твору є переважання силабічного принципу розспіву, поряд з яким використовуються елементи невматичної стилістики переважно у вигляді розспіву окремих складів двома звуками, зокрема «по-ми-луй», «от-вер-жи», «воз-даждь», «Ду-хом» тощо. Особливо виразними є мелодико-ритмічні фразові завершення, що набувають формульності та можуть бути потрактовані як конотативні структури, які апелюють до позатекстового асоціативного ряду, пов’язаного з експресивно-емоційною складовою. Композиторка свідомо вкладає інтонаційне полотно у щільний амбітус довгих тривалостей, що утворюють особливий звуковий простір, у якому сконцентровано внутрішній динамічний імпульс, що ніби стримується

навмисним пощабельним плином мелодії навіть у кульмінаційних моментах, де у сконденсованому внутрішньому пульсуванні відчувається величезна емоційна напруженість усієї архітектоніки твору.

Є сенс наголосити і на подібності окремих мелозворотів поспівкам 6-го гласу з його мінорними інтонаціями та пощабельним рухом голосів, що характерний для давнього монодичного розспіву молитви-роздуму з її внутрішньо напруженими логічними акцентами та звуковими співвідношеннями голосів. Глибоке відчуття семантики вербальних текстів Псалмів дозволило В. Польовій вибудувати тембрально-фактурні шари архітектоніки хорової тканини твору загалом. Поєднання лінеарного типу багатоголосся з елементами псалмодійності та антифонного співу свідчить про оновлення богослужбової співочої традиції та її спрямування на широке коло слухацької аудиторії. Це доводить глибоку укоріненість В. Польової у традиції православного співу, якими просякнута екуменічна лінія її творчості, вектор якої спрямовано на сучасний мистецький контекст.

Висновки до третього розділу

Отже, музичне мовлення розглянуто у контексті семіозису як процесу смислоутворення, у результаті чого відкривається можливість репрезентації у знаково-символічній формі смислових інтенцій композитора. У зв’язку з цим порушено питання наявності семантично значущої одиниці музичної семіотики, якою є знак-образ, що на сьогодні є не тільки відкритим, але й дискусійним простором. Зазначено, що такою значущою та ємкою за ступенем абстракції одиницею є знак-образ, який вступає у своєрідний полілог як із минулим, так і сучасними тенденціями розвитку музичної культури, у результаті чого формується особливий, притаманний тільки конкретному історико-культурному часу музичний континуум. З таких позицій звук, інтонація, мотив і музичний текст загалом як виразники смислового рівня можуть набувати знакових функцій (знак-образ), що

дозволяє осягнути їх ціннісні виміри і проаналізувати динамічний процес означення. При цьому план вираження знака-образу може бути представлений конкретними звукоформами, тоді як план змісту характеризується індивідуально-конкретною семантикою, суб'єктивною модальністю та обумовлений соціокультурними функціями. З таких позицій семантика музичного знака стає зрозумілою не в контексті співвіднесеності його з референтом, а завдяки конвенціям музичних стилів.

Наголошено на тому, що сучасний музичний континуум представлений великою варіативністю форм та являє собою своєрідну відкриту систему. У такому розумінні музичний твір набуває значення тексту і стає своєрідним метазнаком, що існує у просторі постійного включення у новий текст, розширюючи поле смислів (рівень прагматики). Це свідчить про інтерпретаційну сутність музичного семіозису, що мислиться як актуалізація змістовних рівнів музичного твору в музичному континуумі, який постійно змінюється. Проте інтерпретаційний процес має межі, зумовлені авторською концепцією, закладеною у музичному творі. У такому розумінні семіозис стає «універсальним простором означення» (у термінології М. Бахтіна), в якому музичні інтенції композитора набувають смислових рівнів.

Здійснено аналіз окремих творів композиторів другої половини XX – початку XXI ст., музичні твори яких можна віднести до неостильових тенденцій, де найбільш органічно «звучить» міжкультурний полілог, перекидаючи місток між епохами, торкаючись найбільш складних у духовному розумінні питань, віддзеркалюючи ментальний шар музичної культури загалом. Модус аналізу музичних творів був спрямований на виявлення семантично змістовних знаково-символічних структур на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях, що дозволило осягнути семантичні шари жанрових моделей, розкрити особливості музичного мовлення композиторів, що апелює до знаково-символічних образів.

Зокрема, наголошено на тому, що музичне мовлення Л. Дичко характеризується цілісною інтонаційною архітектонікою та представлено

найрізноманітнішими жанровими формами, серед яких хорові концерти, поеми, ораторії-літописи, героїко-драматичні кантати та інші, в яких віддзеркалюється духовний рівень музичної культури часу.

Зазначено, що музичне мовлення М. Скорика вирізняє яскрава інтонаційність, фактурна об'ємність оркестрування, надзвичайно глибока семантика тематизму, оригінальне звукомислення, що мають фольклорну вкоріненість. Особливу знакову характеристику музичного мовлення композитора набули ладо-інтонаційні й тембральні конструкти, завдяки яким моделюється звуковий образ його музичних творів. Композитор використовує широкий спектр різних засобів опрацювання фольклорного мелосу, від непрямої цитати (зі збереженням автентики звучання) до майже повної тотожності з лексикою, що свідчить про глибоке розуміння його інтонаційного світу. Відчуття ладо-тональних основ музичного фольклору суттєво вплинуло на музичне мовлення композитора, що відрізняється особливим колористичним звукописом, тембральне забарвлення якого віддзеркалює ментальне відчуття звукопростору. У такому осмисленні «фольклорна фонема» у творчості М. Скорика набуває ролі панзнаковості, а музичне мовлення – рівня «національно зорієнтованого звукомислення» (у термінології О. Козаренка).

Закцентовано на тому, що музичне мовлення І. Карабиця вирізняє органічне поєднання семантики жанрових моделей з елементами народнопісенного мелосу, особлива тембральна колористика звуку, що має як зовнішній, так і внутрішній імпульс розвитку, різні градації висотності (щільність, розосередженість, дзеркальність, концентричність, симетричність), які загалом формують архітектоніку звукового простору його творів. Звук у творах композитора набуває характеристик знака-образу та сприймається як явище психологічного порядку, що має безліч градацій висотності та є фактором емоційного впливу. При цьому важливу роль відіграють власні рефлексії композитора над наративом сюжетної

конструкції музичного тексту, де всі елементи органічно пов’язані та взаємообумовлюють один одного, створюючи метарежисуру цілого.

Наголошено на тому, що під впливом позамузичних факторів структурні компоненти музичних творів у творчості І. Карабиця отримують інше прочитання (вторинний синтаксис), а вербальні образи набувають зримих алюзій. Цьому сприяють: текстові повтори, де розгортання музичної форми і нарощення вербального матеріалу (окремі слова, цілі синтагми) охоплюють різні елементи музичного твору; текстові купюри, де вилучення окремих складових вербального тексту (слів, строфи, рядка або цілих фрагментів) підсилює його семантичне навантаження; текстові вставки та заміни, що дозволяють змістити смислові акценти і вибудувати асоціативний образний ряд тощо. Задля цього композитор звертається до позатекстового рівня засобів виразності, представлених знаками-образами «стихії», «вічності», «любові», в яких віддзеркалено духовний досвід багатовікової історії людства. Зокрема, знак-образ «стихії» реалізовано за допомогою сонористичних засобів, глісандування, тремолювання, гулу літавр і шелесту флажолетів тощо; знак-образ «вічності» відтворюється за допомогою хорової щільної маси голосів з глухим наростанням звуків літавр або, навпаки, застосуванням мікрополіфонії; знак-образ «мінливого та скороминущого» реалізується за допомогою таких засобів, як дублювання інтервалів (кварт, квінт, тритонів), ефект звукової динамічної хвилі, суміщення діатонічної шкали, використання педалізованого звучання тощо. Різні смислові структури музичних творів композитора отримують своє втілення на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях, що органічно між собою пов’язані та утворюють особливий текстовий простір.

Аналіз елементів музичного мовлення В. Сильвестрова здійснено на прикладі жанру постлюдії, що є своєрідним знаком епохи ХХ ст., сповненим глибокої естетики змісту та медитативної лірики. Внутрішні характеристики жанру постлюдії більш насичені, на відміну від зовнішньої побудови, проте сприймаються не на рівні полярності, а синтезу та розраховані на розуміння

смислових підтекстів. Фрагментарність та відкритість вибудовують розосереджену форму жанру постлюдії, а інтонаційний вимір розкриває семантичний шар певного історико-культурного часу. У такому контексті сам жанр постлюдії сприймається як своєрідний знаковий простір із притаманним йому вокалізованим типом мелодики (близьким до вербального мовлення), вільною ритмізацією, підкреслено діатонічним планом консонантного простору із зіставленням далеких тональностей, перемінністю гармонічних функцій, як втілення пошуку недосяжної гармонії. Це своєрідна проекція принципу елегійності з його подвійною сутністю, що віддзеркалює відчуття часу, який «промайнув», залишивши по собі «елегійний шлейф» образів.

Зазначено, що семантика жанру реалізована композитором за допомогою музичної лексики, модус висловлювання якої також має минулий час (відзвучало, згадалося, промайнуло), повільний темп, мініатюрність форми, смислові підтексти «розшифрованих миттєвостей» та «космічних пасторалей» (за висловленням В. Сильвестрова). Елементи музичної лексики у постлюдіях композитора набувають не стільки індивідуалізованих, скільки знакових рис. Зокрема, як знак сприймається прозора фактура постлюдій, завдяки чому музичний простір стає розосередженим, а часовий набуває функцій організації музичного матеріалу, що існує у власному вимірі, де уповільнення звучання сприймається не як «звукова нерухомість», а як обертональний простір. Тобто окремі голоси, що вже прозвучали, «підхоплюються» на інших рівнях фактури і продовжують звучати луною в єдиному педалізованому звучанні. Як знакова конотативна структура сприймається і сам принцип мелодичного розвитку постлюдій, де зупинки та повтори об’єднують різний музичний матеріал, надаючи йому структурної цілісності. При цьому мелодичні лінії (вокалізоване соло в першій постлюдії, інструментальне соло у двох наступних) вплітаються у канву музичного матеріалу, створюючи єдиний ансамбль звучання. Композитор апелює до таких засобів музичної виразності, як мініатюрність (на рівні форми), принцип мотивного руху, тривалі обертональні паузи, прозорий фактурний

малюнок, що має розосереджену структуру окремих голосів, які у сукупності утворюють своєрідну рухому статику. При цьому наявність цитацій і текстових алюзій як важливого засобу конструювання смислу музичного тексту віддзеркалює специфіку світосприйняття і характер художнього мислення композитора, який володіє особливим видом текстової імплікації.

Виявлено, що у творчості В. Польової жанр духовного хорового концерту набуває рівня знака, а осмислення сакрального відбувається з позицій молитовного звернення до Бога. Одним із прийомів розкриття смислового виміру жанру Псалма є застосування хорової педалі у контрастному проведенні до основної мелодичної лінії, що розгортається завдяки вербальній складовій. Попри, здавалося б, прозору фактуру музичного твору домінуючими стають тембральна, інтервальна та числова закономірності побудови. Напрочуд індивідуалізованою є мелодика з її внутрішньою емоційною експресією, поєднання лінеарного з функціонально-гармонічним типом голосоведіння, текстова репризність, яскрава темброва та звукова колористика, що у сукупності характеризують музичне мовлення композиторки. Наголошено на тому, що у своїй творчості мисткиня апелює до цілого спектру різних знаків-образів, діапазон застосування яких доволі широкий – від «мінливого та скороминущого» до «величного та непізнаного», завдяки чому осмислюються філософські проблеми Буття.

Зазначено, що музичне мовлення В. Птушкіна характеризується яскравою та динамічною лексикою, експресивним синтаксисом та пульсуючою динамікою, сміливим поєднанням жанрових і структурних прототипів. Виразові і риторичні прийоми у творах композитора сприймаються як музичні знаки, що характерні для барокових жанрових моделей, але конкретизуються через найбільш узагальнені їх ознаки, поєднуючись із сучасною колористичною гармонією, пластичним контрапунктом, примхливим синкопованим метроритмом, втілюючи прагнення композитора до новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених у дисертаційному дослідженні завдань *обґрунтовано* концепцію музичного мовлення як складної семіотичної системи, що має граматичний (синтактика), когнітивний (семантика) та дискурсивний (прагматика) рівні, внутрішню парадигматику (відносини між елементами всередині музичного тексту), різні параметри взаємозв'язку (часові, просторові), форми (згорнута (внутрішня) – розгорнута (зовнішня)), у контексті якого реалізуються знаково-символічні коди, що, набуваючи додаткових смислів та символічних значень, інкрустуються у різні жанрово-стильові виміри, формуючи музичний континуум художньої культури загалом. Проаналізовано дефінітивний вимір поняття «музичне мовлення», що мислиться як елемент системи «мова – текст» та є репрезентантом смислових і ціннісних характеристик художніх інтенцій композитора.

2. *Порушено* проблематику музичного семіозису як унікального актуалізованого континууму з виробництва смислів, де у сконденсованому вигляді зберігаються соціокультурні коди, до яких апелює свідомість композитора та, набуваючи знаково-символічних форм, втілюється у художніх практиках. При цьому відбувається процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (знак-образ), де співіснують домінантні та додаткові смислові виміри. Інкрустовані у різні контексти та жанрово-стильові умови у вигляді знаково-символічних структур, набуваючи найрізноманітніших форм (від фактурного малюнка, метроритмічної формули, мотивного звороту до регістрової барви тощо), вони формують семантичний вимір музичної культури. У такому контексті музичне мовлення композитора набуває детальних, відчутно зримих абрисів, де знаходять своє втілення музичні знаки-образи як вираз цілої системи організації звукової матерії. Музично-мовленнєву діяльність композитора розглянуто як різновид дискурсивної практики та водночас як текстовий простір.

3. Музичне мовлення розглянуто в контексті *семіозису як процесу смислоутворення*, де проблеми змісту, значення та смислу постають як його ключові чинники. Семіозис мислиться як процес символізації знаковості, у результаті якого відбувається перехід від онтологічної функції знака до символічної та відкривається можливість репрезентації у знаково-символічній формі смислових інтенцій композитора. У зв'язку з цим *порушено* проблематику значущої одиниці музичної семіотики, що на сьогодні є не тільки відкритим, але й дискусійним простором. Зазначено, що така значуща одиниця може бути як недискретною, так і неелементарною. Зокрема, таким ємким за ступенем абстракції, що містить великий об'єм інформації, є знак-образ, який вступає у своєрідний діалог як із минулим, так і сучасними тенденціями розвитку музичної культури, у результаті чого формується особливий, притаманний тільки конкретному історико-культурному часу музичний континуум, у контексті якого відбувається трансляція культурного досвіду. При цьому план вираження знака-образу може бути представлений конкретними звукоформами, тоді як план змісту характеризується індивідуально-конкретною семантикою, суб'єктивною модальністю та обумовлений соціокультурними функціями. З таких позицій інтонація, мотив і музичний текст загалом як виразники смислового рівня можуть набувати знакових функцій, що дозволяє осягнути їх ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес означення. При цьому семантика музичного знака стає зрозумілою не в контексті його співвіднесеності з референтом, а завдяки конвенціям музичних стилів.

4. *Порушено* проблематику порівняння двох типів художнього мовлення – музичного і вербального, виявлено споріднені і відмінні риси між ними. Зокрема, споріднені риси виявлено на рівні синтактики (артикуляційна дискретність, масштабність побудов), семантики (інтонаційні, тембральні, темпові та ритмічні характеристики; інваріантність (варіативність) елементів мовних систем тощо) та прагматики (функціональність), тоді як відмінні – на рівні походження, сприйняття, графічного відтворення, структурно-

композиційному і текстовому (вербальний – музичний; зоровий – слуховий; дискретний – недискретний), що мають різні способи структурування. Наголошено на тому, що, попри суттєві різниці, обидва типи художнього мовлення є вторинними моделюючими системами, зіставлення між якими можливе на рівні семіотичної системи художніх текстів.

5. *Проаналізовано* різні засоби організації розвитку художнього матеріалу, що характерні для музичних творів, зокрема: принцип наскрізної дії (або принцип симфонізму художньої прози); принцип контрастності; принцип варіаційності тощо. Зазначено, що процес вербалізації музики, так само як і використання у вербальному тексті засобів музичної виразності, обумовлений спільними законами побудови форми художніх текстів, процесуальністю, схожістю відображення об'єктів зображення. Виявлено механізм взаємодії між двома типами художнього мовлення на рівні віддзеркалення мовленнєвих інтонаційних модусів. *Зазначено*, що смисловий вимір музичного мовлення має глибокий підтекст, де поєднуються як вербальні, так і невербальні коди, які нашаровуються на семантеми, утворюючи культурний тезаурус різних смислів. Проаналізовано семантику різних інтонаційних структур, які своїм корінням сягають вербального мовлення, та виявлено модуси їх значень у різних музичних текстах.

6. *Досліджено* різні аспекти категорії «музичний дискурс» у контексті міждисциплінарного наукового поля, що мислиться як поліфонічна форма функціонування музичних текстів. *Доповнено* положення про музичний дискурс як процес семіотизації художнього простору, у якому музичний текст набуває форм над-особистісної музично-мовленнєвої складової художньої практики композитора.

7. *Здійснено* аналіз окремих музичних творів українських композиторів, які можна віднести до неостильових тенденцій, де найбільш органічно «звучить» міжкультурний полілог, перекидаючи місток між епохами, торкаючись найбільш складних у духовному розумінні питань, віддзеркалюючи ментальний шар музичної культури загалом. Модус аналізу

музичних творів був спрямований на виявлення семантично змістовних знаково-символічних структур музичного мовлення композиторів як своєрідних смислових маркерів, що здатні набувати значення семантичного зерна. Такий підхід дозволив осягнути семантичні шари жанрових моделей не з позицій їх унікальності, а як складного знаково-символічного простору, виокремити семантично змістовні елементи музичного мовлення, які мають прояв на всіх рівнях смислоутворення: дотекстового (рівень архетипів, символів, концептів, до яких апелює композитор), текстового (рівень музичної граматики та міжтекстових взаємодій (цитації, алюзії, ремінісценції тощо)) та позатекстового (рівень екстрамузичних засобів виразності).

8. *Проаналізовано* мікро- (рівень елементарних знаків) та макро- (рівень складних структур) рівні музичних текстів, що дозволило розглянути музично-мовленнєву діяльність композитора як різновид дискурсивної практики та водночас як текстовий простір. Серед них твори М. Скорика (концертна мініатюра для скрипки соло «Каприс» (1980)), І. Карабиця (Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» (1971), Симфонія № 1 «П’ять пісень про Україну» (1974), концертна мініатюра «Музика» (1974), опера-ораторія «Київські фрески» (1983)), В. Сильвестрова («Postludien» (1981/82)), В. Польової (Псалом «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51) (2000)), В. Птушкіна (концертна п’єса «Згадуючи Великого Вівальді» (2013), сюїти: «Міщанин-шляхтич» (1999), «Театральний калейдоскоп» (2000), «Гуллівер» (1998); цикл п’єс «Дитячий альбом» (2000)) та інші.

9. *Набуло подальшого розвитку* дослідження музичного знака як базової одиниці музичного семіозису. Зазначено, що музичний знак як змістовно-смислова сутність є цілісним утворенням із закріпленим значенням, що має цілий спектр субстанціальних характеристик та здатний бути носієм значення. З таких позицій об’єктом семіотичного аналізу стає як окремий звук, так і музичний текст загалом, що характеризується поліструктурністю, об’ємністю та множинністю рівнів свого існування.

10. *Розвинено* положення про музичний текст як семіотичну систему, що здатна передавати художню інформацію звукочасової властивості, в якому семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер. Закцентовано увагу на тому, що музичний текст може бути складовою як мовного, так і мовленнєвого рівня, тому є результатом і водночас процесом музичного мовлення, заснованого на особливому типі музичної номінації. Відтак узагальнення на текстовому рівні дозволяють зробити висновки про особливість музично-мовної системи певного історико-культурного часу.

11. *Доповнено* положення про музичний дискурс як механізм текстопородження. Наголошено на тому, що музичний дискурс як соціально спрямований комунікативний континуум формує особливий світ «музичних висловлювань», які не тільки звучать (авторські презентації, виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання, критика, рецензії тощо), але й створюють різні форми полілогу (цитації, текстові алюзії, парафрази, ремінісценції тощо), завдяки чому стають «зерном» для появи нових музичних текстів.

12. *Зазначено*, що сучасний музичний континуум представлений великою варіативністю форм та являє собою своєрідну відкриту систему. У такому розумінні музичний твір набуває значення тексту і стає своєрідним метазнаком, що існує у просторі постійного включення у новий текст, розширюючи поле смислів (рівень прагматики). Це свідчить про інтерпретаційну сутність музичного семіозису, що мислиться як актуалізація змістовних рівнів музичних текстів, які постійно змінюються. Наголошено, що інтерпретаційний процес має межі, зумовлені авторською концепцією, закладеною у музичному творі. У такому розумінні семіозис є «універсальним простором означення» (у термінології М. Бахтіна), в якому музичні інтенції композитора набувають смислових рівнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Августин Аврелий. О Троице: в пятнадцяти книгах против ариан / перевод, вступительная статья и примечания А. А. Тащиана. Краснодар: Глагол, 2004. 416 с. (Серия «Патристика. Тексты и исследования»).
2. Августин Аврелий. О свободе воли // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья: в 2 т. / под ред. С. Неретиной. Санкт-Петербург: РХГИ; Амфора, 2008. С. 25–65.
3. Августин Блаженный. Об учителе. Творения. Т. 1: Об истинной религии. 2-е изд. Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ; Киев: УЦИММ-Пресс, 1988. С. 264–312.
4. Августин Блаженный. Трактаты о различных вопросах: богословие, экзегетика, этика. Москва: Империум Пресс, 2005. 352 с.
5. Августин Блаженный. Христианская наука. Санкт-Петербург: Библиополис, 2006. С. 21–228.
6. Августин Блаженный. Исповедь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/HRISTIAN/AWRELIJ/ispowed.txt
7. Августин Блаженный. О книге Бытия. Творения. Т. 2: Теологические трактаты. Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. С. 316–673.
8. Августин Блаженный. О порядке. Творения. Т. 1 : Об истинной религии. 2-е изд. Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. С. 114–182.
9. Аверинцев С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2-х т. Т. 1. Москва: Советская энциклопедия, 1980. С. 110–111.
10. Аверинцев С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С. Поэты. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 165–189.
11. Адорно Т. Избранное: социология музики. Москва; Санкт-Петербург, 1998. 445 с.
12. Адорно Т. Философия новой музыки [пер. Б. Скуратова]. Москва: Логос, 2001. 352 с.
13. Адорно Т. Эстетическая теория [пер. с нем. А. В. Дранова]. Москва: Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).

14. Аквинский Фома. Сумма теологии [пер. с лат. А. В. Аполлонов]. Москва: Издатель Савин С. А., 2006. 820 с.
15. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.
16. Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. Москва, 2010. 856 с.
17. Алексеева И. Тематизм басо-оситнатных жанров в инструментальной музыке западноєвропейского барокко: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 2002. 24 с.
18. Алексеева М. Музыка и слово: возможности синтеза семиотических систем // Вестник МГУКИ., 2009. Вып. 3. С. 78–79.
19. Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романсом // Избр. соч. в 2 т. Москва, 1964–1965. Т. 1. С. 77.
20. Алпатов В. Альбер Сеше и история лингвистики // Сеше А. Программа и методы теоретической лингвистики. Психология язика. Москва, 2003. С. 7–19.
21. Алпатов В. Фердинанд де Соссюр и мировая лингвистика (к 100-летию первого издания «Курса общей лингвистики») // Критика и семиотика. Москва, 2017. № 1. С. 10–24.
22. Андрущенко Т. Ціннісний дискурс цивілізацій. Київ: Університет «Україна», 2011. 440 с.
23. Антология средневековой мысли. Санкт-Петербург: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2001. Сведения доступны также из Интернета: http://krotov.info/library/01_a/avg/ustin_004.htm
24. Апресян Ю. Лексическая семантика. Избр. труды. Т. 1. Москва: Языки русской культуры, 1995. 464 с.
25. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. Москва, 1980. № 10. С. 99–109.
26. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
27. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1974. С. 90–123.

28. Арановский М. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора: К постановке проблемы // Вопросы музикального стиля. Ленинград: Музыка, 1978. С. 140–156.
29. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. С. 315–345.
30. Асафьев Б. Мысль о музыке // Русская музыка: XIX и начало XX века. Ленинград: Музыка, 1968. С. 264–302.
31. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
32. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва: Музыка, 1965. 250 с.
33. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. Москва: Искусство, 1968. 654 с.
34. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс-Культура, 1994. 528 с.
35. Баранова С. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ // Вестник Омского государственного педагогического университета. Вып. 2007. Сведения доступны также из Интернета: http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-173.pdf.
36. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [пер. с фр. ; сост., общ. ред. Г. К. Косикова]. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
37. Барт Р. От произведения к тексту // Вопросы литературы. 1988. № 11. С. 415–425.
38. Барт Р. S/Z / Р. Барт ; [пер. с фр. ; под. ред. Г. К. Косикова]. 2-е изд., испр. Москва: РИК Культура: Изд-во «Ad Marginem», 1994. 303 с.
39. Барт Р. Воображение знака [пер. Н. А. Безменовой] // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. Г. К. Косикова]. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
40. Бахтин М. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Москва, 1993. 189 с.
41. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С. 281–308.

42. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.: у 2-х т. Т. 2 (М – Я) / Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 256 с.
43. Белый А. Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни). Москва: Логос, 1910. С. 240–258.
44. Беляева-Экземплярская С. Музыкальная герменевтика // Искусство. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.etheroneph.com/audiosophia/144-muzykalnaya-germenevtika.html. Заголовок с экрана.
45. Бенвенист Э. Лингвистика на пути преобразований (1963) // Бенвенист Э. Общая лингвистика [пер с фр.; под ред. Ю. С. Степанова]. Москва: Прогресс, 1974. 446 с.
46. Бенвенист Э. Общая лингвистика [пер с фр]. Москва: Прогресс, 1974. С. 69–89.
47. Бенвенист Э. Семантические проблемы реконструкции // Общая лингвистика. Москва: Прогресс, 1974. С. 331–350.
48. Бенвенист Э. Семиология языка // Общая лингвистика. Москва: Прогресс, 1974. С. 69–89.
49. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
50. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
51. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст. [ред. О. І. Зінченко]. Київ: ІК НМАУ, 2009. 175 с.
52. Берегова О. Сучасна українська опера як музична комунікація // Арт-курсив: альманах. № 4. Київ, 2010. С. 8–16.
53. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) // Эволюционные процессы музыкального мышления. Ленинград: ЛГИТиК, 1986. С. 3–20
54. Бершадская Т. Ладовая система музыки – грамматическая система языка // Выбор и сочетание – открытая форма: сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск; Санкт-Петербург: Изд-во Музфонда, 1995. С. 38–41

55. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы [Электронный ресурс]. Москва, 1978. Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3426. Заголовок с экрана.
56. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс]. Вологда: Русь, 1999. 508 с. Режим доступа: http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm. Заголовок с экрана.
57. Бонфельд М. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания». Санкт-Петербург, 1996. Вып. 8. 15–39 с.
58. Борев Ю. Художественная культура XX века (теоретическая история): учебник. Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 496 с.: ил.
59. Бровко М. Активність мистецтва в соціокультурному процесі [Текст]: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08 / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Київ, 1996. 391 с.
60. Брылева А. Проблема концепта в музыкальной культуре // Вестник КрасГАУ. 2008. № 3. С. 326–329.
61. Булез П. Между порядком и хаосом // Сов. музыка. 1991. № 7. С. 70–75.
62. Булез П. Ориентиры I: Избр статьи [пер. с фр. Б. Скуратов ; ред. К. Чухров]. Москва: Логос-Альтера, 2004. 200 с. (Актуальное искусство).
63. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смисл: сб. трудов. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 151. С. 8–21.
64. Бычков В. Эстетика отцов церкви. Москва: Ладомир, 1995. 593 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Patrologija/estetika-ottsov-tserkvi/
65. Бэкон Ф. Сочинения. Т. 1. Москва: Мысль, 1971. 590 с.
66. Ванслов В. Проблема интонации в музыке и балете [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://independent-academy.net/science/tetradi/11/vanslov.html.
67. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва: Музыка, 1972. 149 с.

68. Вардзелашвили Ж. Концепт как лингвистическая категория – «конструктивная сущность» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vjanetta.narod.ru.

69. Вейдле В. Музыка речи // Музыка души и музыка слова. Лики культуры: альманах. Москва, 1995. 525 с.

70. Выготский Л. Мышление и речь. Москва; Ленинград, 1934. 321 с.

71. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного [пер. с нем.]. Москва: Искусство, 1991. 367 с.

72. Гадамер Г.-Г. Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Г.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля) // Герменевтика и деконструкция; [пер. с нем. под. ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В.]. Санкт-Петербург: Наука, 1999. С. 202–242.

73. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики [пер. с нем. Ларош С.]. Москва: П. Юргенсон, 1985. 181 с.

74. Гардинер А. Различия между речью и языком // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Москва, 1960. Ч. I. Психологические теории языка XX ст. С. 111–120. Сведения доступны также из Интернета: http://www.classes.ru/grammar/135.Zvegintsev/worddocuments/127.htm.

75. Гарипова Н. Музыкальный смысл и механизмы его постижения // Искусствоведение и культурология. 2009. С. 222–235. Сведения доступны также из Интернета: http://proceedings.usu.ru/mag/0079(01_$03-2010)/a22.pdf. Заголовок с экрана.

76. Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: 411. Труды по знаковым системам: 8. Тарту, 1977. С. 121–138.

77. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1964. С. 129–152.

78. Герасимова-Персидська Н. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2006. Вип. 60. С. 3–8

79. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва: Сов. композитор, 1971. 304 с.

80. Грайс Г. Логика речевого общения // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика. Москва, 1985. Вып. 16 С. 217–237.

81. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. Москва: Советский композитор, 1989. 206 с.

82. Грица С. Мелос української народної епіки // АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Київ: Наукова думка, 1979. 248 с.

83. Грица С. Музыкально-фольклористическая деятельность Ф. М. Колессы [відп. ред. І. П. Березовський, А. М. Муха ; ред. В. Ю. Клембетова та ін.]. Київ, 1981. 48 с.

84. Грица С. Становлення і розвиток наукової думки про народну творчість // Українська художня культура / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. Київ: Либідь, 1996. С. 32–52.

85. Гуменюк Т. «Друга реальність» сучасної культури та її виміри. Погляд на вік XX з початку XXI століття // Київське музикознавство, 2014. Вип. 48. С. 3–15. Відомості доступні також з Інтернету: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_3.

86. Гуменюк Т. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 395 с.

87. Гуревич А. Исторический синтез и Школа «Анналов». Москва: Университетская книга, Центр гуманитарных инициатив, 2018. 432 с.

88. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини XX століття: дис. … канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 324 с.

89. Даниляк Й. Єдність мовної і музичної інтонації // Перспективные вопросы мировой науки. 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/3_ANRR_2009/MusicaAndLife/ 39893.doc.htm
90. Дашкевич В. Теория интонации. Москва: Вест-Консалтинг, 2012. 186 с.
91. Денисов А. Музыкальный язык: структура и функции. Санкт-Петербург: Наука, 2003. 207 с.
92. Демчук Р. Категорія «святості» та моделювання протонаціональної ідентичності на Русі // несторівські студії: Святість та святині Давньої Русі. Київ: НКПІКЗ, 2010. С. 46–53
93. Демчук Р. Ментальність як ідентифікаційне поняття у матриці української культури // Вісник НАККіМ. Київ: Міленіум, 2017. № 1 С. 28–38
94. Демчук Р. Міфологема у контексті моделювання національної ідентичності // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. / гол. ред. Ю. П. Богуцький. Київ: ІК НАМУ, 2017. № 11. С. 53–59
95. Демчук Р. Міфопоетика як культурний топос та культурологічний метод // Вісник НАККіМ, Київ: Міленіум, 2017. № 3. С. 48–52
96. Джон Ділі. Основи семіотики [перекл. з англ. та наук. ред. А. Карась]. Львів: Арсенал, 2000. 232 с.
97. Джон Кейдж – Валерия Ценова. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум // Израиль XXI. 2007. № 3. Сведения доступны также из Интернета: http://www.21israel-music.com/Cage.htm
98. Дидро Д. Собрание сочинений в 10 т. Статьи из «Энциклопедии» [вступ. ст., пер. и примеч. В. И. Пикова]. Т. 7. Москва – Ленинград: Гослитиздат, 1939. 416 с.
99. Дилецький М. Граматика музикальна. Київ: Музична Україна, 1970. 109 с.
100. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2004. 439 арк.: ноти.–арк. 359-390

101. Духовний світ бароко [Текст]: зб. ст. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Центр музичної україністики ; упоряд. Н. Герасимова-Персидська; ред. О. С. Тимошенко [та ін.]. Київ: [б.в.], 1997. 112 с.
102. Дэвидсон Д. Истина и значение // НЗЛ. Вып. 18. Логический анализ естественного языка. Москва, 1986. С. 99–120
103. Эльмслев Л. Пролегомены к теории языка [сост. В. Д. Мазо; пер. с англ.: В. Звегинцев, Ю. Лекомцев, И. Мельчук, В. Мурат]. Москва: КомКнига, 2006. 248 с. (Серия: Лингвистическое наследие XX века).
104. Жинкин Н. Взаимоотношение компонентов интонации в речи и музыке // Проблемы структурной лингвистики. Москва: «Наука». 1984. С. 137–148
105. Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Ленинград: Академия, 1928. 337 с.
106. Жукова Г. Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. Герцена. 2010. Вып. № 120. С. 96–101.
107. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. Вип. 10: Мирослав Скорик. Київ: НМАУ, 2000. С. 30–35.
108. Задерацкий В. Обретение зрелости [о творчестве украинского композитора Мирослава Скорика] // Советская музыка. 1972. № 10. С. 32–37.
109. Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа // Советская музыка. 1979. № 3. С. 24–29
110. Земцовский И. Фольклористика как наука // Славянский музыкальный фольклор: статья и материалы [сост. и ред. И. Земцовского]. Москва: Музыка, 1972. С. 9–79.
111. Зенкин К. Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом // Израиль XXI. 2010. № 23. Сведения доступны также из Интернета: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm
112. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 1980-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. 184 с.

113. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи. Київ: Задруга, 2007. С. 9–10.
114. Зубарева Н. К исследованию природы метрических структур в музыке // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург: Рос. гос пед ун-т им А. И. Герцена. 2009. № 89. С. 132–139.
115. Іваньо І. Філософія і стиль мислення Г. Сковороди. Київ: Наук. думка, 1983. 270 с.
116. Иванов В. Заметки по исторической семиотике музыки [Электронный ресурс] / В. Иванов. – Режим доступа: http://www.ashtray.ru/main/texts/Ivanov mus.html.
117. Иванов В. Исследования в области славянских древностей / В. Иванов, В. Н. Топоров. Москва: Наука, 1974. 431 с.
118. Иванов В. Очерки по предыстории и истории семиотики // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва: Языки русской культуры, 1999. С. 605–813.
119. Иоффе Б. Предложения и вопросы по теории музыкальной семантики // Израиль XXI. 2007. № 6. Сведения доступны также из Интернета: http://www.21israel-music.com/Semantika.htm. Заголовок с экрана.
120. Ісіченко І., архієп. Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди // Слово і час. 2013. № 1 (625). Січень. С. 52–63.
121. Йиранек Я. Теория интонации Асафьева в свете современного подхода к семантическому анализу музыки // Методологические проблемы музыкознания. Москва: Музыка, 1987. С. 72–78.
122. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург: 1996. 232 с.
123. Казанцева Л. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 6–12.
124. Калики перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Часть II. Вып. 5. Москва: 1863. С. I–IX.
125. Калита А. Методологические предпосылки комплексного исследования проблемы суггестивного воздействия речемузыкальных произведений на

слушателя // Наукові студії – XXI ст. (культура, освіта – антропоцентричні парадигми і сучасний світ). Філософія. Філологія. Педагогіка. Економіка. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 3. Том 5. С. 18–42.

126. Калита А. Механізм породження і сприйняття мовленнєво-музичного твору // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2013. Вип. 38. С. 79–82.
127. Калита А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення : [монографія]. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. 320 с.
128. Капічіна О. Музичний естезис як феномен культури : монографія. Луганськ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2008. 112 с.
129. Капічіна О. Проблема музичного символу і знака в контексті філософсько-семіотичної думки // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва: [наук. журнал]. Київ: Міленіум, 2010. № 2. С. 11–14.
130. Капічіна О. Специфіка сучасного музичного мистецтва в контексті пост-культури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць]. Вип. XVII. Київ: Міленіум, 2006. С. 191–198.
131. Карабиць І. «Київські фрески» Івана Карабиця в аспекті синтезу мистецтв: магістерська робота // НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: 2007. 80 с.
132. Карсавин Л. Святой Августин и наша эпоха // Символ. 1992. № 28. С. 233–241. Сведения доступны также из Интернета: http://www.odinblago.ru/avgustin_i_nasha_epoha
133. Кассирер Э. Понятие символической формы в структуре наук о духе // Индивид и космос: Избранное. Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. С. 391–413.
134. Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. Москва: Кимос-Ард, 1997. 157 с.
135. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: Сполом, 2008. 591 с.
136. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці XX ст. // Українська музика. Традиції та сучасність. Львів: Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 37–57.
137. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

138. Кияновська Л. Сучасний львівський неоромантизм… (афористичні міркування про дух сучасної галицької музики) // Арт-Лайн, № 4–5, 1997. С. 12–14.
139. Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. 2-е вид., доп. Тернопіль: Астон, 2000. 184 с.
140. Кнабе Г. Семиотика культуры. Москва: РГГУ, 2005. 64 с.
141. Кобляков А. Синергетика и творчество: универсальная модель устранения противоречий как основа новой стратегии исследований // Синергетическая парадигма. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. Сведения доступны также из Интернета: http://spkurdyumov.narod.ru/Koblyakov/Sasha1.htm. Заголовок с экрана.
142. Кобляков А. Смысл музыки как отражение универсального смысла бытия [Электронный ресурс] Режим доступа: http://virtualcoglab.cs.msu.su/files/contents.pdf. Заголовок с экрана.
143. Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : дис. канд. мистецтв. Київ: 1992. 19 с.
144. Козаренко О. Львівська філософсько-естетична школа й актуальні проблеми українського музикознавства // Musika humana. Львів, 2003. Вип. 1. С. 89–102
145. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Сполом, 2000. 284 с.
146. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти // Вісник Львівського ун-ту. Серія: Мистецтво. 2012. Вип. 11. С. 3–7.
147. Колесса Ф. Народний напрям у творчості М. В. Лисенка // Музикознавчі праці. Київ: Наук. думка, 1970. 592 с.
148. Комаров А. Ларош Герман Августович // Московская консерватория: От истоков до наших дней. 1866–2003. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. С. 327–330.
149. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. Москва: Музыка, 1967. С. 93–105.
150. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950–1960-е годы // Кризис буржуазной культуры и музыка. Москва, 1983. Вып. 4. С. 162–196.

151. Копиця М. Джерелознавчі аспекти історії української музики XX ст. // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: матеріали наукової конференції [ред. колегія: І. Д. Безгін (голова), Л. С. Міляєва, О. К. Федорук та ін.] Академія мистецтв України. Київ: ВПП «Компас», 2000. С. 109–111.

152. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло // Наук. вісник НМАУ. Вип. 55. Маловідомі та забуті сторінки України: зб. наук. пр. [ред. колегія: В. І. Рожок (голова), М. М. Скорик, М. Р. Черкашина-Губаренко та ін.]. Київ: 2006. С. 6–15.

153. Копиця М. Іван Карабиць – варіації на тему // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. пр. Вип. XXI. Спеціальний випуск «Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи» [ред. колегія: А. П. Лащенко, О. С. Зінькевич, С. В. Тишко, М. Р. Черкашина-Губаренко та ін.]. Мелітопольський державний педагогічний університет; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Мелітополь: Сана, 2005. С. 3–9.

154. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності // Наук. вісник НМАУ. Вип. 10. Мирослав Скорик: зб. наук. пр., присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика / гол. ред. О. В. Торба, ред.-упорядник М. Копиця; ред. колегія: О С. Тимошенко (голова), І. Ф. Ляшенко, А. П. Лащенко, І. А. Котляревський та ін. Київ: 2000. С. 9–15.

155. Корниенко А. Значение и смысл слова и речи // Гуманитарные научные исследования. 2015. № 3. URL: http://human.snauka.ru/2015/03/10297 (дата обращения: 29.04.2017).

156. Косериу Э. Синхрония, диахрония, история // Новое в лингвистике. Вып. IV. Москва: 1963. С. 143–343.

157. Котляревська О. Метафорична природа поняття «смисл» як передумова варіантності музикознавчої інтерпретації // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: 2013. Вип. 18. С. 196–204. Відомості доступні також з Інтернету: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_18_23.

158. Коттон И. Музыка // Антология педагогической мысли христианского Средневековья: пособие для учащихся пед. колледжей и студ. вузов. Москва: Аспект-Пресс, 1994. 399 с.

159. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2006. Вип. 60. С. 25–32

160. Кочерган М. Загальне мовознавство. Сучасні уявлення про співвідношення мови і мовлення [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://litmisto.org.ua/?p=15108.

161. Кримський С. Архетипи української культури // Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 301–318.

162. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ: Видавець Парапан, 2003. 240 с.

163. Кримський С. Перспектива нового тисячоліття та зміна стратегій соціального інтелекту / С. Кримський // Магістеріум. – Вип. 1 : Історико-філософські студії / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – Київ : 1998. – 144 с.

164. Крымский С. Философия как путь человечности и надежды. Київ: Курс, 2000. 120 с.

165. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Ю. Кристева; [пер., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 458–483.

166. Курт. Э. Основы линеарного контрапункта [пер. с нем. З. Эвальд; под. ред. Б. В. Асафьева]. Москва: Музгиз, 1931. 304 с.

167. Ламетри Ж. Человек-машина. Москва: Директ-Медиа, 2010. 102 с. Відомості доступні також з Інтернету: http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=52826

168. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства [пер. с англ. С. П. Евтушенко]. Москва: Республика, 2000. 287 с. (Мыслители XX века).

169. Ланглебен М. Музыка и естественный язык // Тез. докл. в третьей Летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1968. С. 33–35

170. Ларош Г. Глинка и его значение в истории музики. Москва: Университетская типография на Страстном бульваре, 1867. 194 с.
171. Ларош Г. Избранные статьи [Текст]: В 5 вып. / Ред. коллегия: А. А. Гозенпуд (отв. ред.) [и др.]. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. (Русская классическая музыкальная критика). Вып. 5: Музыка и литература. 1978. 334 с., 1 л. портр.
172. Ларош Г. Историческое изучение теории музыки // Русский вестник. 1867. Т. 70. С. 690–706.
173. Ларош Г. Музыкальная хроника. [Текст]: В 5 вып. / Ред. коллегия: А. А. Гозенпуд (отв. ред.) [и др.]. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, // Избранные статьи. Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка.Ленинград: Музыка, 1977. 319 с.
174. Ларош Г. Мысли о системе гармонии её применения к музыкальной педагогике // Собрание музыкально-критических статей: в 2 т. Т. 1. Москва: Типо-литография т-ва И. Н. Кушнерев и К., 1913. С. 246–259.
175. Ларош Г. О правильности в музыке // Музыкальное обозрение (1885–1889). Санкт-Петербург: Бессель и Ко, 1894. С. 32–39.
176. Ларош Г. Предисловие переводчика к книге Ганслика «О музыкально-прекрасном» // Собрание музыкально-критических статей: в 2-х т. Т. 1. Москва: Типо-литография т-ва И. Н. Кушнерев и К., 1913. С. 334–362.
177. Лахман Р. Ценностные аспекты семиотики культуры / Семиотика текста Юрия Лотмана // Lotmaniana Tartuensia: О Лотмане: Статьи и заметки [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/lachman95.html. Заголовок с экрана.
178. Леви-Стросс К. Мифологики: в 4 т. [пер. с фр. А. З. Акопяна, З. А. Сокулер]. Москва; Санкт-Петербург: Универс. книга, 1999 2000. Т. 1. Сырое и приготовленное. 2000. 406 с.
179. Леви-Стросс К. Структурная антропология [пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова]. Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с. (Психология без границ).

180. Легенький Ю. Зображення як культура: філософський аналіз [Текст]: автореф. дис ... д-ра філос. наук: 09.00.04 Ін-т філос. НАН України. Київ, 1997. 46 с.

181. Лекомцева М. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой // Исследования по структуре текста. Москва: Наука, 1987. С. 241–250.

182. Леонова Н. Скрытый симфонизм прозы // Вопросы литературы. 1969. № 3. С. 168–175

183. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности Москва: Смысл, 2003. 487 с.

184. Леонтьев А. Язык, речь, речевая деятельность. [Електронний ресурс] / Просвещение: Москва: 1969. 214 с. Режим доступа: http://www.pedlib.ru/Books/4/0285/index.shtml?from_page=39

185. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 61 с.

186. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Москва: Сов. Энцикл. 1987. 751 с. Указ.: с. 536–751.

187. Литовченко Л. Музична природа мовленнєвого інтонування // Вища освіта України: Теоретичний та науково-методичний часопис. Київ: Пед. преса, 2009. № 4 (35) С. 65–70.

188. Лихачёв Д. Материалы дискуссии. Литературоведение и лингвостилистика. Київ: 1987. С. 25.

189. Локк Д. Опыт о человеческом разумении. Кн. IV, гл 21 // Локк Д. Сочинения: в 3 т.Москва: Мысль, 1985. Т. 2. 621 с.

190. Лосев А. Знак. Символ. Миф. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1982. 480 с.

191. Лосев А. Из ранних призведений. Москва: Правда, 1990. 655 с.

192. Лосев А. История античной естетики. Том II. Софисты. Сократ. Платон [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://psylib.org.ua/books/lose002/txt08.htm. Заголовок с экрана.

193. Лосев А. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. С. 194–368

194. Лотман Ю. За текстом: Заметки о философском фоне тартуской семиотики [Статья первая] // Лотмановский сборник 1. Москва: Изд. «ИЦ-Гарант», 1995. С. 214–222.

195. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. С. 10–257.

196. Лотман Ю. Мозг – текст – культура – искусственный интеллект [Электронный ресурс] // Семиотика и информатика. 1992. Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm#_Toc509600917

197. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры / Труды по знаковым системам / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Тарту, 1971. Т. V. С. 144–166.

198. Лотман Ю. Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе. Предварительные замечания [Электронный ресурс] // Lotmaniana Tartuensia: О Лотмане: Статьи и заметки. Режим доступа:file://localhost/E:/Библиотека/БИБЛИОТЕКА%20ФИЛ/Лотман/mlotman02.html.

199. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Учёные записки Тартуского университета. Вып. 515. Теория знаковых систем. XII. Тарту, 1981. С. 3–7.

200. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров/ Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.

201. Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 2005. 704 с.

202. Лотман Ю. Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Тарту: Издательство Тартусского университета 1978. Вып 463. 145 с.

203. Лотман Ю. Ян Мукаржовский – теоретик искусства // Мукаржовский Ян. Структуральная поэтика. Москва: Языки русской культуры, 1996. 480 с.

204. Лурия А. Язык и сознание. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1979. 320 с.

205. Людкевич С. Про національне в музиці // Дослідження, статті, рецензії; упоряд., вступ. ст., переклади та примітки З. Штундер. Київ: Музична Україна, 1973. 519 с. (Українська музикознавча думка)
206. Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування старовинної сюїти в Партиті М. Скорика // Сучасна музика. Вип. 1. Київ: Музична Україна, 1973. С. 261–275.
207. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Москва: Сов. композитор, 1967. 752 с.
208. Мазель Л. О природе и средствах музыки: теорет. Очерк. Москва: Музыка, 1991. 79 с.
209. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. Москва: 1965. С. 225–262
210. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки [ред. И. Прудникова ; рец. Г. В. Келдыш]. Москва: Сов. композитор, 1982. 328 с.
211. Мазель Л. Строение музыкальных произведений Изд. 3. Москва: Сов. Композитор, 1986. 527 с.
212. Макаров М. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
213. Мамардашвили М. Символ и сознание / М. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. Москва: Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. 288 с.
214. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 1. Київ, 1999. С. 126–133. 0,5 д.а. (Співавтор Л. Смирнова).
215. Маркова О. Культурологічні аспекти музичної україністики і музикознавчі традиції Одеси // Українське музикознавство. Вип. 29. Київ, 2000. С. 47–51.
216. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу // Українське музикознавство. Вип. 22. Київ, 1987. С. 23–30.

217. Маркова О. Проблема интонационности музыкального искусства и анализ художественных явлений // НИО Информкультура, библ. опис. «Музыка», 1988. № 12. 72 с.

218. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности. Москва: Издательство: Классика – XXI, 2008. 288 с.

219. Мартынов В. Конец времени композиторов [послесл. Т. Чередниченко]. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.

220. Мартынов В. «Музыка без антропологии – ничто…». Композитор, похоронивший эпоху композиторов // Частный корреспондент. 2011. 28 января 2011 г. Сведения доступны также из Интернета: http://www.chaskor.ru/p.php?id=8679. Заголовок с экрана.

221. Мартынов В. «Наше время – время «постмузыки» [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4162. Заголовок с экрана.

222. Мартынов В. «Приоткрыть дверь невозможности...» // Газета «Завтра». 2007. № 15 (699), 11 апреля. Сведения доступны также из Интернета: http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/07/699/71.html

223. Матезиус В. Избранные труды по языкознанию. Москва: Эдиториал УРСС, 2003. 230 с.

224. Махов А. Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва: Intrada, 2005. 224 с.

225. Мациевский И. Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции // Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции. Санкт-Петербург: Астерион, 2008 С. 3–15.

226. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. Москва, 1980. С. 178–194.

227. Медушевский В. Интонационная форма музики. Москва: Композитор, 1993. 262 с.

228. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций в музыке) // Советская музыка. 1973. № 8. С. 12-31.

229. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. Москва, 1979. № 3. С. 15-32.

230. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музики. Москва: Изд-во «Музыка», 1976. 253 с.
231. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. Москва: Изд-во «Музыка», 1979. С. 179–183.
232. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке // Критика и музыкознание / [ред. В. Гурков; сост. О. Коловский, В. Цытович]. Ленинград: Музыка, 1980. С. 5–16.
233. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 39–48.
234. Медушевський В. Консонанс і дисонанс як елементи музичної знакової системи // Доповідь на VI Всесоюзній акустичній конференції Москва, 1968.
235. Мельник Л. «Сад божественних пісень» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Vivere mementoю: Статті і спогади про Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського Вип. 31. Київ, 2003. С. 88–96.
236. Мессиан О. Техника моего музыкального языка [пер. с франц. и коммент. М. Чебуркиной; науч. ред. Ю. Н. Холопова]. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шишалина, 1995. 132 с.
237. Мечковская Н. Семиотика: Язык. Природа. Культура. Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 432 с.
238. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград: Музыка, 1982. 150 с.
239. Михайлов А. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка : Материалы научных конференций (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. Сб. 36). Москва, 2002. С. 6–23.
240. Моррис Ч. Значение и означивание // Семиотик. Москва: Радуга, 1983. 627 с.
241. Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика: Антология ; [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 702 с.

242. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації // Семантичні аспекти слова в музичному творі: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ: Нац. муз. акад. України, 2003. С. 3–14.
243. Москаленко В. Інтонація, музика, слово / В. Москаленко // Слово, інтонація, музичний твір: збірник статей // Науковий вісник. Київ, 2003. № 27. С. 12–21.
244. Москаленко В. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
245. Музыкальная форма: [учебник для муз. училищ] / [общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина]. Москва: Музыка, 1974. 359 с.
246. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. Москва: Музыка, Т. 1 1981. 411 с.
247. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общая вступит. статья В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1971. 688 с.
248. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1966. Сведения доступны также из Интернета: http://www.docme.ru/doc/1002208/muzykal._naya-e-stetika-srednevekov._ya-i-vozrozhdeniya
249. Мукаржовский Я. Место эстетической функции среди прочих функций // Исследования по эстетике и теории искусства. Москва: Искусство, 1994. С. 142–162. (История эстетики в памятниках и документах).
250. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве / Ян Мукаржовский // Структурализм «за» и «против». Москва: Изд-во «Прогресс», 1975. С. 164–192.
251. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Исследования по эстетике и теории искусства. Москва: Искусство, 1994. С. 35–121. (История эстетики в памятниках и документах).
252. Назайкинский Е. Звуковой мир музики. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
253. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
254. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский; [ред. Н. Беспалова]. Москва: Музыка, 1972. 383 с.

255. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке: избр. исслед. [ред. О. В. Лосева]. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2009. С. 371–391.

256. Нестьева М. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе. Беседы, статьи, письма. Київ, 2004. 145 с.

257. Ніцше Ф. Повне зібрання творів : критично-наукове видання у 15 т. Т. 1: Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV; Твори спадку 1870–1873. Львів: Астролябія, 2004. 770 + XII с.

258. Одоевский В. Избранные муз. критические статьи. Москва: Музгиз, 1951. С. 44–53.

259. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие [общ ред. Г. Б. Бернандта]. Москва: Гос. Муз. Изд-во, 1956. 722 с.

260. Одоевский В. Статьи о М. И. Глинке. Москва: Музгиз, 1953. С. 41–43.

261. Орлов Г. Древо музики. Вашингтон: Н. Л. Frager & Co; Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. 408 с.

262. Орлов Г. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. Москва, 1973. Вып. 2. С. 434–479.

263. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград, 1974. Вып. 13. С. 32–57.

264. Павилёнис Р. Язык, смысл, понимание // Язык. Наука. Философия. Логико-методологический и семиотический анализ. Вильнюс: Институт философии, социологии и права АН Литовской ССР, 1986. С. 240–263.

265. Павлишин С. Направленность таланта // Сов. музыка. 1966. № 8. С. 13–18.

266. Петрушанская П. Музыка и поэзия. Москва: Знание, 1984. 56 с.

267. Петрушин В. Моделирование эмоций средствами музыки // Вопросы психологии. 1988. № 5. С. 141–144.

268. Пирс Ч. Избранные философские произведения [пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева]. Москва: Логос, 2000. 448 с.

269. Пирс Ч. Начала прагматизма. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 488 с.

270. Пирс Ч. Принципы философии [пер. с англ. В. Кирющенко, М. Колопотина]. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 320 с. (Горизонты феноменологии).

271. Пільгук І. Григорій Сковорода (художній життєпис). Київ: Дніпро, 1971. 264 с.

272. Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1: Апология Сократа. Критон / Платон. Москва: Мысль, 1990. 860 с.

273. Попов И. Личность блаженного Августина // Богословский вестник. 1915. № 2 (41). С. 423–364. Сведения доступны также из Интернета: http://www.bogoslov.ru/bv/text/176640/index.html.

274. Попов И. Труды по патрологии. Т. 2: Личность и учение блаженного Августина / И. Попов. Сергиев Посад, 2005. 774 с. Сведения доступны также из Интернета: http://www.ex.ua/77391880.

275. Потебня А. Мысль и язик. Москва: Лабиринт, 1999. 269 с.

276. Потебня А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 624 с.

277. Потебня А. Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976. 614 с.

278. Проблемы музыкального мышления: сборник статей [сост. и ред. М. Г. Арановский]. Москва: Музыка, 1974. 336 с.

279. Протопопов Вл. Русская мысль о музыке в XVII веке. Москва: Музыка, 1898. Сведения доступны также из Интернета: http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.17cent_07.

280. Пясковський І. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння Івана Карабиця») // Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31. 232 с.

281. Пясковський І. М. Скорик та А. Шенберг // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 10: Мирослав Скорик. Київ: НМАУ, 2000. С. 35–40.

282. Пясковський І. Смислоутворення структурних функцій музичної форми // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2006. Вип. 60. С. 33–41

283. Пятигорский А. Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии // Рижский Философский Симпозиум. Liepnieks & Ritups, 2002. – Сведения доступны также из Интернета: https://www.koob.ru/pyatigorskiy_a/.

284. Пятигорский А. О некоторых теоретических предпосылках семиотики // Избранные труды. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 30–32.

285. Пятигорский А., Мамардашвили М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1997 224 с.

286. П’ятницька-Позднякова І. Аналіз структурних елементів музичного мовлення Івана Карабиця (на прикладі Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» // Українське мистецтвознавство: зб наук. праць. Київ , 2017. Вип. 17. С. 73–82.

287. П’ятницька-Позднякова І. Взаємодія музичного та вербального типів мовлення: рівні аналізу // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені В. Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. Вип. 2 (35). С. 69–77.

288. П’ятницька-Позднякова І. Виявлення спорідненості між двома типами художнього мовлення на рівні форми // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.) / за ред.: Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Ніжин: Вид. Лисенко М. М., 2018. С. 56–62.

289. П’ятницька-Позднякова І. Дефініції знака в семіотичній ретроспекції // Współczesne tendencje w nauce i edukacji. Zbior artykulow naukowych. Krakow (PL), 2016. С. 80–85.

290. П’ятницька-Позднякова І. Дефініції музичного знака в семіотичній ретроспекції // Scientific letters of academic society of Michal Baludansky. Košice, Slovakia, 2016. Vol. 4. P. 46–50.

291. П’ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти інтертекстуального аналізу музичного твору // Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 31. С. 45–57.

292. П’ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти інтонаційно-семантичного аналізу музичного тексту // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 2. С. 93–98.

293. П’ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 30. С. 43–52.

294. П’ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти семіотичного аналізу музичного тексту // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. Вип. 42. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 129–144.

295. П’ятницька-Позднякова І. Звукова природа вербального мовлення: рівні аналізу // Teoretyczne i praktyczne aspekty rozwoju współczesnej nauki. Zbior artykulow naukowych. Czestochowa (PL), 2016. P. 20–26.

296. П’ятницька-Позднякова І. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів // Науковий вісник Харківського ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2016. С. 144–151.

297. П’ятницька-Позднякова І. Інтертекстуальні «маркери» як елементи смислоутворення в музичному тексті // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: мат-ли ІІІ Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 9–10 березня 2017 р.) / за ред.: Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Мелітополь: Люкс, 2017. С. 269–274.

298. П’ятницька-Позднякова І. Категорія «музичне мовлення» в контексті диз’юнкції «вербальне – музичне» // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. Вип. 41. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. С. 19–42.

299. П’ятницька-Позднякова І.Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій / І. П’ятницька-Позднякова // Українське музикознавство: наук-метод. зб. Вип. 39. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – С. 31–44.

300. П’ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в контексті мовно-семіотичних теорій сучасності // Aktualne naukowe badania. Od teorii do praktyki. Zbior raportow naukowych. Bialystok (PL), 2014. С. 40–45.

301. П’ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення // Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur): зб. мат-лів Міжнародного наукового симпозіуму (Київ, 9–12 квітня 2018 р.). Київ: ІК НАМ України, 2018. С. 92

302. П’ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина XX – початок XXI ст.): монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 416 с.

303. П’ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності // Науковий вісник Харківського ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 42: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2015. С. 22–35.

304. П’ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення: семіотичний дискурс // Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні: зб. тез доповідей Всеукр. наук.-практ. конф. (Миколаїв, 26 березня 2015 р.) / [редкол.: Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв: МФ КНУКіМ, 2015. Ч. 1. С. 89–90.

305. П’ятницька-Позднякова І. Музичне та вербальне мовлення: від ретроспекції до сучасного дискурсу // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 198–203.

306. П’ятницька-Позднякова І. Музичне та вербальне мовлення: діалектика зв’язку // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені В. Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. Вип. 1 (34). С. 26–34.

307. П’ятницька-Позднякова І. Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініцій // Міжнародний вісник «Культурологія. Філологія. Музикознавство». Київ: Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 166–174.

308. П’ятницька-Позднякова І. Музичний знак: межі інтерпретації // Naukowe Wyszukaj. Zbior artykulow naukowych Sopot (PL), 2015. С. 58–63.

309. П’ятницька-Позднякова І. Музичний семіозис як інтерпретаційний простір смислоутворення // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. С. 58–64.

310. П’ятницька-Позднякова І. Музичний семіозис як процес смислоутворення // Priorytetowe obszary nauki. Zbior artykulow naukowych. Zakopane (PL), 2015. С. 46–53.

311. П’ятницька-Позднякова І. Музичний текст як вид дискурсивної практики композитора // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 37. С. 26–34.

312. П’ятницька-Позднякова І. Музично-мовленнєва проблематика в контексті лінгвістичних теорій XX ст. // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2019. Вип. 39. С. 3–13

313. П’ятницька-Позднякова І. Музично-мовленнєва проблематика в контексті праць видатних діячів музичної культури України XIX ст. // Матеріали Міжнар. конф. до 175-річчя з дня народження М. Лисенка (Київ, 5–6 квітня 2018 р.). / за ред.: Р. Скорульська, О. Гураль, ред. І. Чиркова. Київ, 2018. С. 39–54

314. П’ятницька-Позднякова І. Музично-мовленнєва проблематика у ретроспекції // Матеріали наукового збірника «Музикознавча думка Дніпропетровщини». – Дніпро: Грані, 2018. Вип 2. С. 90–115

315. П’ятницька-Позднякова І. Семіотичне розуміння категорії «знак» у контексті ранньосередньовічного дискурсу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 4. С. 98–105.
316. П’ятницька-Позднякова І. Смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» // Українське мистецтвознавство: зб наук. праць. Київ , 2019. Вип. 19. С. 26–37
317. П’ятницька-Позднякова І. Фольклорні інваріанти як «маркери» музичної концептосфери М. Лисенка // Матеріали Міжнар. конф. до 175-річчя з дня народження М. Лисенка (Київ, 5–6 квітня 2018 р.). / за ред.: Р. Скорульська, О. Гураль, ред. І. Чиркова. Київ , 2018. С. 91–98
318. П’ятницька-Позднякова І. Musical sign in the context of yhe semiotic theories of foreign scientists // Nowoczesne badania postawowe i stosowane. Zbior artykulow naukowych. Sopot (PL), 2016. С. 21–24.
319. П’ятницька-Позднякова І. Musical symbol definitions in semiotic retrospection // Modern scientific researches and developments: theoretical value and practical results (Bratislava, Slovak Republic, 15–18.03.2016). P. 108–109.
320. П’ятницька-Позднякова І. Some aspects of the intonation-semantic analysis of musical text // Herald pedagogiki. Nauka i praktyka (Warszawa, 21–24.11.2016). P. 15–17.
321. П’ятницька-Позднякова І. The analysis of the musical text fro m the standpoint of semiotic approach // East European Conference. Zbior artykulow naukowych. Poznan (PL), 2016. С. 30–34.
322. Рагс Ю. Теоретическое музыкознание. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. 64 с.
323. Райс М. Музыкальные параллели или конец прекрасной эпохи // Израиль XXI. 2007. № 7. Сведения доступны также из Интернета: http://www.21israel-music.com/Epoque.htm. Заголовок с экрана.
324. Райс М. Сонористика. Статичные однотембровые кластеры и полосы / Функциональность в музыке тембров // Израиль XXI. 2008. № 12. Сведения доступны также из Интернета: http://www.21israel-music.com/Timbres.htm. Заголовок с экрана.

325. Раппопорт С. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва: Советский художник, 1978. 240 с.
326. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное. Москва: Музыка, 1980. С. 63–102.
327. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука: сб. науч. статей. Вып. 2. Москва: Музыка, 1973. С. 17–55.
328. Раушенбах Б. Передача троичного догмата в иконах // Вопросы искусствознания. Москва, 1993. № 4. С. 232–242.
329. Редя В. Диалог культур: восточная лирика в творчестве русских композиторов начала XX века // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 27: Слово, інтонація, музичний твір. С. 150–160.
330. Редя В. Феномен синестезии: от психологии до музыкознания // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 72: Музична творчість та наука: наукові рефлексії. С. 99–105.
331. Реформатский А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи. Вып. I. Москва: Изд-во Академии Наук СССР, 1955 Вып. 1 / под ред. С. И. Ожегова. 1955. С. 172-199
332. Реформатский А. Фонологические этюды / Акад. наук СССР. Москва: Наука, 1975. 134 с.
333. Розен Е. Немецкая лексика: история и современность. Москва: Высшая школа, 1991. 94 с.
334. Рузин И. Возможности и пределы концептуального объяснения языковых фактов // Вопросы языкознания. 1996. № 5. С. 39–50.
335. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. // Статьи, высказывания, отрывки из произведений под ред. Берковского Н. Я. Москва: Изд. Искусство, 1959 296 с.
336. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград: Музгиз, 1960. 56 с.
337. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность: сб. статей. Ленинград: Советский композитор, 1981. С. 120–138.

338. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. 160 с.
339. Рязанцева Л. «Сад божественных песней» Ивана Карабица – возрождение старинного жанра // Vivere memento. Статті і спогади про Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 31. Київ , 2003. С. 100–112
340. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации: [сб. статей]. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2006. С. 318–332. Сведения доступны также из Интернета: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493
341. Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Москва, 1994. Вып. 1. С. 77–85.
342. Самойленко А. Музыка в процессе ноогенезиса // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2006. Вип. 60. С. 8–17
343. Самойленко А. Символическая репрезентация как основа музыкальной символики // Теоретичні та практичні питання культурології. Зб. наук. статей. Вип. XII. / Редактор-упорядник Т. В. Мартинюк. Мелітополь: Сана, 2002. С. 14–26.
344. Свасьян К. Философия символических форм Э. Кассирера. Критический анализ. Ереван, изд. АН АрмССР, 1989. (Переизд.: Москва: Академический проект) 2010. 243 с.
345. Секст Эмпирик. Сочинения в двух томах. Т.1. / Вступит, статья и пер. с древнегреч. А. Ф. Лосева. Москва: «Мысль», 1975. 399 с. (АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие).
346. Серов А. Критические статьи. Т. 2 (1857–1859). Санкт-Петербург, 1892. С. 739–1166.
347. Серов А. Курс музыкальной техники // Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 1. Москва: Музыка, 1984. С. 42–69.
348. Серов А. К читателям // Избранные статьи: в 2 т. [под ред. Г. Н. Хубова]. Москва: Гос. муз. изд-во, 1957. Т. 2 С. 217–221.

349. Серов А. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 6. Москва: Музыка, 1990. С. 176–211.
350. Сікорська І. Мирослав Скорик і оперета // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 10. С. 45–48
351. Сікорська І. Іван Карабиць і «Київ Музик Фест» // “Vivere memento” / Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31. С. 168-180
352. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. 1994. № 4. С. 16.
353. Сінкевич О. Біблійна основа «Саду божественних пісень» // Краківські українознавчі зошити. Краків: Швайпольт Фіоль, 1995. Т. 3–4. С. 241–249.
354. Скорик А. Інформаційне середовище України на межі XX–XXI століть // Мистецтвознавчі записки: зб. Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2012. Вип. 22. С. 256–266.
355. Скорик А. Соціокультурні особливості інформаційного простору України на межі XX-XXI ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: зб. наук. праць. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 278–291.
356. Скорик А. Смислові світи екранної культури // Вісник державної академії кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. Київ, 2014. № 3. С. 175–180.
357. Скорик А. Знакова текстура екранного мистецтва // Культура і Сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 2. С. 120–126.
358. Скребков С. Анализ музыкальных призведений. Москва: Музгиз, 1958. 332 с.
359. Словник української мови: в 12 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 9. С. 174–175.
360. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
361. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / Одесская гос. консерватория им. А. В. Неждановой. Одесса: ОКФА, 1996. 208 с.
362. Соломонова О. «Гармонический диссонанс» (о стилистической природе музыкальной пародии) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Вип. 38. Музичний стиль: Теорія. Історія. Сучасність. Київ: НМАУ, 2004. С. 88–95.

363. Соломонова О. Музыкальная форма как процесс? (о некоторых свойствах формообразования в пародийных музыкальных произведениях) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Вип. 16. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра, 2004. С. 41–50.
364. Соломонова О. Особенности функционирования музыкального текста в смеховом пространстве // Київське музикознавство. Вип. 7. Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. С. 161–170.
365. Соломонова О. Семантический диалог слова и музыки в музыкальной пародии // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 27. Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 75–84.
366. Соломонова О. Режисерсько-драматургічна функція риторичної фігури «Katabasis» в опері «Борис Годунов» М. Мусоргського // Часопис НМАУ ім П. І. Чайковського. Київ, 2012. № 3 (16). С. 90–99
367. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию [пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича]. Москва: Прогресс, 1977. С. 39–300.
368. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления // Проблемы музыкального мышления [сост. М. Г. Арановский]. Москва: Музыка, 1974. С. 59–74.
369. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сборник. Москва, 1971. С. 292–309
370. Способин И. Музыкальная форма: учебник 7-е изд. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
371. Степанов Ю. В мире семиотики // Семиотика: Антология. Москва; Екатеринбург, Деловая книга. 2001. 702 с.
372. Стогний И. Смысловая многомерность музыкального произведения // Музыковедение. 2012. № 10. С. 2–9.
373. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре: монографія. Киев: Лыбидь, 1990. 184 с.

374. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : монографія. Киев: Факт, 2000. 176 с.
375. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60. С. 69–77
376. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX ст. Дослідження. Київ, 2004. 120 с.
377. Тараева Г. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2009. № 2 (5). С. 170–174
378. Тараева Г. Катеории музыкальной семантики: значение, смысл, символ. // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 1. С. 9–13
379. Тараева Г. Музыкально-речевые системы как объект теории музыкальной семантики // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 1 (32). С. 39–41
380. Тараева Г. Музыкальный язык как коммуникативный культурный код // Теория и практика общественного развития. Краснодар: Изд. дом «Хорс», 2012. № 2. С. 9–15
381. Тараева Г. Семантические фигуры скорби в языке европейской музыки XVII–XIX вв. // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 49–54
382. Тараева Г. Христианская символика в музыкальном языке // Музыкальное искусство и религия: материалы Всерос. науч. конф.. Москва: ГМПИ им. Гнесиных; РГКим. С. В. Рахманинова, 1994. С. 129–148
383. Тараева Г. Бытовая музика и семантический тезаурус эпохи // Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов на Дону: РГПИ, 1996. С. 46–60
384. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественних пісень») Івана Карабиця // Vivere memento. Статті і спогади про Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ , 2003. Вип. 31. С. 108–110.
385. Твори українських радянських композиторів: Для скрипки соло: Репертуар для муз. училищ та консерваторій [упоряд. та ред. О. М. Горохова]. Київ: Муз. Україна, 1976. 56 с.

386. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Vivere memento (Пам'ятай про життя». Статті і спогади про Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31. С. 75–88.

387. Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум – втілення – виконання // Музика. 1986. № 4. С. 1–3. (Трибуна музикознавця).

388. Тимошенко М. Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен: автореф. дис. канд. культурології: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / М. Тимошенко. Київ: НАКККіМ, 2012. 17 с.

389. Тишко С. Засоби транспортної комунікації: рефлексії музичної культури. (Про деякі аспекти дослідження творчих біографій музикантів) // Київське музикознавство: зб. статей. Київ, 2009. Вип. 30. С. 72–81.

390. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу [пер. с франц. Б. Наумова]. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

391. Тодоров Ц. Теории символа. Москва: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.

392. Топоров В. Пространство и текст // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 318–382.

393. Трнка Б. К дискуссии по вопросам структурализма / Б. Трнка и др. // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Часть II / В. А. Звегинцев. Москва, 1960. С. 156.

394. Уайтхед А. Приключение идей. Москва: ИФРАН, 2009. 383с.

395. Уайтхед А. Символизм, его смысл и воздействие. Томск: Водолей, 1999. 64 с.

396. Успенский Б. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

397. Успенский Л. Слово о словах Изд: Лениздат, 1962 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.e-reading.club/book.php?book=58817

398. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарій. Харків: Майдан, 2004. 776 с.

399. Финдейзен Н. Русская музыкальная газета. Стб., 1903. № 16. С. 433–437.

400. Флоренский П. У водоразделов мысли. Москва, Правда, 1990. 496 с.

401. Фортунатов Н. Музыкальность чеховской прозы // Филол. науки. 1971. № 3. С. 14–25

402. Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Москва, 1977. Вып. 8. С. 181–211.

403. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности = Anatomie der menschlichen Destruktivität (1973) [пер. с англ. Э. М. Телятникова; вступ. ст. П. С. Гуревич]. Москва: АСТ, Хранитель, Мидгард, 2007. 624 с. (Золотой фонд мировой классики. Философия. Психология. История).

404. Фромм Э. Иметь или быть // To Have or to Be? (1976) [пер. Э. М. Телятниковой]. Москва: АСТ, Астрель, 2010. 320 с. (Philosophy).

405. Хайдеггер М. Бытие и время [пер. с нем. В. В. Бибихина]. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.

406. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: «Академический проект», 2008. 528 с.

407. Ханнанов И. Знаки и значения // Музыкальная академия. Москва, 2007. № 2. С. 18–28

408. Ханнанов И. Опыт семиотического анализа этюда-картины es moll Сергея Рахманинова // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Ю. Н. Холопова: статьи и воспоминания / сост. В. Н. Холопова [Электронный ресурс]. Режим доступа: /http://www.ruthenia.ru/logos/ /number/2001_3/12_3_2001.htm.

409. Харченко Є. Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабиць // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Вип. 34. Київ, 2005. С. 245–257.

410. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.

411. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва: Сов. композитор, 1982. С. 52–104. Сведения доступны также из Интернета: http://www.kholopov.ru/izm/

412. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22. Заголовок с экрана.

413. Холопов Ю. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. (к 70-летию со дня рождения). Москва: МГК, 2003. С. 6–17.

414. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 106–114.

415. Холопов Ю. Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» / Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова // Русская книга о Палестрине: [сб. статей]. Москва: МГК, 2002. С. 32–53.

416. Холопова В. Икон. Индекс. Символ // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 159–162.

417. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 320 с.

418. Холопова В. Современные аспекты асафьевской теории интонации // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. Москва: Сов. композитор, 1986. С. 132–138

419. Холопова В. Теория музыки. Мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Холопова. Санкт-Петербург, 2002. 368 с.

420. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка: МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. Москва, 2002. С. 43–51.

421. Ценова В. Время ритма, или ритм времени: о Новейшей музыке XX века // Израиль XXI. 2007. № 4. Сведения доступны также из Интернета: http://www.21israel-music.com/Rhytm.htm. Заголовок с экрана.

422. Ценова В. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005. 624 с.

423. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва: Советский композитор, 1970. Вып. 1. С. 19–120.

424. Чекан Ю. Интонационная практика: сущность и структура // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 80. С. 128–145.

425. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
426. Чекан Ю. Музична компаративістика: від методу – до науки // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки. Волинь, 2012. Вип. 10. С. 6–18.
427. Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Історія музики в минулому і сучасності / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 12. С. 221–228.
428. Чередниченко Т. К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки: сб. статей [редкол. О. В. Соколов, М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман]. Москва: Сов. композитор, 1983. Вып. 5. С. 255–295.
429. Чередниченко Т. Между языком и пониманием, о концепциях смысла музыки в современной зарубежной эстетике: сб. трудов [ред. Э. Г. Федосова]. Москва, 1989. Вып. 105. С. 19–35.
430. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры: монография: в 2-х томах. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994. 429 с.
431. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной естетики. Москва: Музыка, 1989. С. 142–145
432. Черкашина-Губаренко М. История музыки в современных дискурсах // Музична творчість та наука в історичному просторі: Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського: зб. статей. Київ, 2008. Вип. 73. С. 3–8.
433. Черкашина-Губаренко М. Про інтерпретацію класики. (З досвіду двох сучасних втілень опери М. І. Глінки «Іван Сусанін» // Театральна культура. Вип. 7. Київ, 1981. С. 20–34
434. Черкашина-Губаренко М. Творчество Глинки в европейском контексте // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наукових праць. Вип. 10. Київ, 2002. С. 7–13

435. Чигарёва Е. А. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции // Музыкальное искусство и религия. Москва, 1994. С. 105

436. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди [підготовка тексту, мовна ред. та вступ. ст. Л. Ушкалова]. Харків: Акта, 2003. 432 с.

437. Чижевський Д. Філософія Григорія С. Сковороди (1934) // Чижевський Дмитро. Філософські твори: у 4 т. Київ: Смолоскип, 2005. Т. 1. С. 163–388.

438. Черемисина М. Очерки по теории сложного предложения / М. Черемисина, Т. А. Колосова. Новосибирск: Наука1987. 197 с.

439. Чурикова О. Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики. / Научные труды МГК им. П.И.Чайковского, сб. 54. Москва: Московская консерватория, 2005. С. 97–103.

440. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Исследование. Москва: ГИИ, 1999. 320 с.

441. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы : [учеб. пособие для вузов искусства и культуры] [рец. Ю. Н. Бычков, О. Л. Берак]. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.

442. Шалыгина О. Проблема композиции «поэтической прозы» (на материале произведений А. Чехова, А. Белого, Б. Пастернака: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Москва, 2010. 42 с.

443. Шаповалова Л. Смысл как категоря ценностной семантики // Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ, 2006. Вип. 60. С. 17–25

444. Швець Н. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі XIX-XX століть (на прикладі творчості С. Танєєва та М. Метнера) [Текст] / автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ , 2008. 19 с.

445. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство. Київ, 1979. Вип. 14. С. 93–103.

446. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. … д-ра мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.
447. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: [навчальний посібник]. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
448. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ: Муз. Україна, 1979. 56 с. (Творчі портрети українських композиторів).
449. Щерба Л. Языковая система и речевая деятельность. / ред. Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. 427 с.
450. Шульгіна В. Міжкультурний діалог у теорії та історії культури (за матеріалами діяльності кафедри теорії, історії культури і музикознавства) // Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність. Одеса; Київ; Варшава, 2012. С. 3–5.
451. Шульгіна В. Музична українiка: монографія. Київ: НМАУ, 2000. 232 с.
452. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук: монографія / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ , 2007. 275 с.
453. Шульгіна В. Пам’ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX ст. / В. Д. Шульгіна, О. В. Яковлев. Київ: НАКККіМ, 2011. 254 с.
454. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна [отв. ред. М. А. Можейко]. Минск: Красико-принт, 1996. С. 48–73.
455. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике [пер. с итал. А. Шурбелева]. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 384 с.
456. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
457. Эко У. Роль читателя. Москва: Симпозиум, 2007. 502 с.
458. Эмпирик Секст. Сочинения в двух томах. Т. 1. Москва: Мысль, 1976. С. 179.

459. Юдкін-Ріпун І. Морфологічний підхід до семіотики культури у дослідженні українських художніх традицій // Аспекти морфології культури України: генезис, типологія: зб. наук. пр. Київ: ІУ НМАУ, 2011. 288 с.

460. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантики // Мистецтвознавство. Вип 8. Київ, 2007. С. 127–137.

461. Юдкін-Ріпун І. Формування визначників української культури / І. Юдкін-Ріпун. Київ: ІКНАМУ, 2008. 184 с.

462. Юнг К.-Г. Человек и его символы. Санкт-Петербург: Б.С.К., 1996. 646 с.

463. Юнг К.-Г. Самосознание европейской культуры XX века. Москва: Изд. полит. литературы, 1991. 364 с.

464. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. Москва: Сов. композитор, 1964. 670 с.

465. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. Москва: Радуга. 1983. С. 102–117

466. Якобсон Р. Звук и значение // Якобсон Р. Избранные работы [пер. с англ., нем., фр. ; общ. ред. В. А. Звегинцева]. Благовещенск: Гуманитарный колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. 450 с.

467. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Искусствометрия: методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. Изд. 4-е. Москва: Книжный дом «Либроком», 2009. 368 с.

468. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сборник статей / [пер. с англ., франц., нем., чешского, польского и болгарского языков; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова]. Москва, 1975. С. 193–230.

469. Якобсон Р. Мои любимые темы // Якобсон Р. Тексты, документы, исследования. Москва: РГГУ, 1999. С. 75–80.

470. Якобсон Р. О соотношении между песенной и разговорной речью // Вопросы языкознания: Изд. Академии наук СССР. 1962. № 3. С. 87–91.

471. Якобсон Р. Работы по поэтике [сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова]. Москва: Прогресс, 1987. 464 с. (Языковеды мира).

472. Якобсон Р. Речевая коммуникация // Якобсон Р. Избранные работы по лингвистике. Благовещенск, Изд-во Благовещенского Гуманитарного Колледжа им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. (переиздание 1985 г.). С. 310–319
473. Якобсон Р. Часть и целое // Якобсон Р. Избранные работы по лингвистике Благовещенск: Изд-во Благовещенского Гуманитарного Колледжа им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. (переиздание 1985 г.) С. 303–304.
474. Якобсон Р. Язык в отношении к другим коммуникативным системам // Избранные работы. Москва: Прогресс, 1985. С. 319–330. (Языковеды мира).
475. Яковлев О. Діалог культур як чинник розвитку національного культурно-мистецького простору / Наукові записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознеавство, 2018. № 1 С. 152–156.
476. Яковлев О. Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні // Аркадіа: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. 2012. № 4 (35). С. 41–44.
477. Яковлев О. Синергетична парадигма саморозвитку культурного континууму України // Актуальні питання культурології. Рівне, 2017. Вип. 17. С. 61–65.
478. Ярко М. Феномен «фольклорської фонеми» як метод опрацювання фольклорних джерел у творчості Мирослава Скорика // Молодь і ринок. 2009. № 8. С. 66–69.
479. Ясиновський Ю. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // Українське музикознавство. Вип. 10. Київ, 1975. С. 128–137.
480. Adorno T. Music and Language: A Fragment // Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music. – London; New York: VERSO, 1956. URL: https://msu.edu/~sullivan/AdornoMusLangFrag.html
481. Anatol V. Cuvinte despre muzică, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1994.
482. Agawu V. Kofi. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991. 154 p.
483. Agawu V. Kofi. Music as discourse: semiotic aventures in romantic music. New York: Oxford University Press, 2009. 336 s.

484. Aurelii Augustini St. De Musica libri sex. URL: http://www.augustinus.it/latino/musica/index2.htm
485. Aurelii Augustini St. De Doctrina Chtistiana libri quatuor. URL: http://www.augustinus.it/latino/dottrina_cristiana/index2.htm
486. Baumgarten A. Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750–1758). Hamburg, 1983. 1253 p.
487. Berger W. Georg. Muzica românească [Text tipărit]: [Trad. din lb. germană] – Bucureşti: Editura. Muzicală, 1984. 335 p.
488. Boulez P. Musikdenken heute. Mainz, 1963. 123 p.
489. Coker W. Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics / New York, 1972. 256 p.
490. Cooke D. The Language of Music. London: Oxford University Press, 1959. 289 p.
491. Cumming N. The sonic self: musical subjectivity and signification. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 370 p.
492. Derrida J. Of Grammatology // G. Chakravorty Spivak. Johns Hopkins University Press, 1976. 158 p.
493. Dufrenne M. Esthetique et philosophie. Paris, 1967. 212 p.
494. Eco U. The Limits of Interpretation. Indiana University Press, 1990. 260 p.
495. Jamison S. An anagram in the Gāthās // Journal of the American Oriental Society. 2002. Vol. 122. № 2. P. 287–289.
496. Forkel J. Allgemeine Litteratur der Musik.Bd. 2. Lpz., 1972.
497. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode // Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr, 1965. XXIV. 524 p.
498. Goudge Th. A. The Thought of C. S. Peirce. Toronto, 1950. 303 p.
499. Hanslik E. Vom Ìusikalisch-schönen // Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Lpz., 1854.
500. Hatten R. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 349 p.
501. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer, 1963. 437 p.
502. Jiranek J. Zu Qrundfagen der musikasemiotik. Berlin, 1985.

503. Kattsoff L. O. What is behavior? // Philosophy and phenomenological research. Vol. 9. № 1 (1948). P. 98–102. URL: https://doi.org/10.2307/2267148
504. Kostelanetz R. John Cage. New York, 1970. 127 p.
505. Kretzschmar H. Vom Anteil Sachsens an der neueren dt. Geschichte. Ausgewählte Aufsätze. (Quellen u. Forschungen zur sächsischen Geschichte Bd. 16). Stuttgart: Franz-Steiner Verlag, 1999.
506. Kristeva J. Le texte du roman. Approche semiotique d'une structure discursive transformationnelle, The Hague. Mouton, 1971.
507. Kristeva J. Problèmes de la structuration du texte // Linquistique et Litterature, also, in Théorie d'ensemble, 1968. P. 297–316.
508. Langer S. K. Feeling and form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key / Charles scribner's sons New York, 1953. 415 p. URL: https://archive.org/stream/pdfyrhrw7VPajPHIhLwH/Philosophy%20in%20a%20New%20Key%2C%20Suzanne%20K.%20Langer_djvu.txt
509. Langer S. K. Pilosophical sketches [Text]. New York: Arno press, 1979. 190 p.
510. Langer S. K. An introduction to symbolic logic [Text]. New York: Dover publ., cop. 1967. 367 p.
511. Langer S. K. Mind: An Essay on Human Feeling. Baltimore, 1967. Vol. 1. P. 105.
512. Langer S. K. Problems of Art. New York, 1957. P. 107.
513. Langer S. K. Abstraction in Art // The Journal of Aesthetics and An Criticism. 1964. Vol. 22. № 4. P. 383.
514. Lidov David. Elements of Semiotics. New York, 1999. 184 p. P 182. URL: https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false
515. Lidov David (2004). Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification (Musical Meaning and Interpretation) Indiana University Press. 256 p.
516. Martinez J. Luiz. Icons in Music: A Peircian rationale. Semiotica, 1996. № 1/2. P. 57–86.

517. Monelle R. What is a Musical Text? In Musical Semiotics In Growth, ed. Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press, 1996. P. 245–260.
518. Monelle Raymond. Linguistics and semiotics in music // Publication Information: Routledge: Harwood Academic Publishers, 1992. 349 p.
519. Monelle R. The sense of music semiotic essays. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000. 248 p.
520. Morris Ch. W. Science, Art and Technology // Kenyon Review. 1939. P. 409–423.
521. Morris Ch. «Signs, language and behavior». Harvard, 1946. URL: https://ru.scribd.com/document/354976225/Morris-Charles-Signs-language-and-behavior-1946-Harvard
522. Morris Ch. Esthetics and the Theory of Sign // The Journal of Unified Science (Erkenntnis), 1939. VIII. P. 131–150.
523. Morris Ch. Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Valuee. Cambridge, MA, 1964. P. 73.
524. Morris Ch. Varieties of Human Value. University of Chicago Press, 1956. 239 p. P. 163–183. URL: https://www.questia.com/library/97562022/varieties-of-human-value
525. Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiologie. Princeton, 1987.
526. Ogden C. K., Richards I. A. The Meaning of Meaning. London, 1936. 363 p.
527. Peirce Ch. S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 4. Cambridge, MA, 1931–1935.
528. Peirce Ch. S. Values in a Universe of Chance. Select Writings of Charles S. Peirce. Garden City, NY, 1958. P. 276–280.
529. Phillips J. The Concept «Disposition to Respond» in a Behavioral Semiotic // Philosophy of Science. 1950. Vol. 17. № 4. URL: http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/287111
530. Ricoeur P. Phenomenology and hermeneutics. Nous, 1975. Vol. 9. № 1. P. 85–102.
531. Riemann H. Musikalische syntaxis: Grundriss einer harmonischen satzbildungslehre. Leipzig, Erscheinungsjahr: 1877. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb11358993_00009.html

532. Riemann H. Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems. Leipzig, 1873. URL: https://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11162079_00005.html
533. Rumph St. Mozart and Enlightenment semiotics. Berkeley: University of California Press. 2012. 265 p.
534. Ruwet N. Theorie et methodes dans les etudes musicales // Musique en Jeu, 1975. 335 p.
535. Shafer R. M. Muzyka srodowiska // Res Facta. T. 9. Krakow: PWM, 1982. P. 289–315.
536. Schleiermacher Fr. D. E. Hermeneutik. Fr. D. E. Schleiermacher. Ajflage Heidelberg, 1974.
537. Stefani Gino. La melodia-Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno Etas / Gino Stefani, Luca Marconi. Milano, 1992.
538. Szabolcsi B. Bausteine zu Geschichte der Melodie [Text]. Budapest, Corvina 1959. 317 p.
539. Tarasti E. Music as Sign and Process // Analitica: Studies in the Description and Analysis of Music in Honour oflngmar Bengtsson. Stockholm, 1985. P. 97–115.
540. Tarasti E. Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002. URL: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC
541. Teun A. van Dijk Elite Discourse and Racism. London: SAGEPublications, 1985. Vol. 6. P. 34.
542. Teun A. van Dijk Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. Revista signos, 2006 URL: https://www.academia.edu/19985059/Discurso_y_manipulaci%C3%B3n_Discusi%C3%B3n_te%C3%B3rica_y_algunas_aplicaciones
543. Wennerberg H. The Pragmatism of C. S. Peirce. An Analytical Study. Uppsala, 1962.
544. Wienpahl P. D. Are all Signs Signs? // The Philosophical Review. 1949. Vol. 58. № 3. 243-256 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина XX – початок XXI ст.): монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 416 с. Бібліогр. : 384–414.

Рецензія: Станіславська К. І. До питання музичної семіотики (П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина XX – початок XXI ст.): монографія. Миколаїв: Іліон, 2018. 416 с. Бібліогр. : 384–414) // Міжнародний Вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 260–261.

Статті в наукових фахових виданнях та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

2. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 39. С. 31–44.
3. П’ятницька-Позднякова І. С. Категорія «музичне мовлення» в контексті диз’юнкції «вербальне – музичне» // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 41. С. 19–42.
4. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний семіозис як інтерпретаційний простір смислоутворення // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. С. 58–63.
5. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне та вербальне мовлення: від ретроспекції до сучасного дискурсу // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 198–203.
6. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності // Науковий вісник Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського. : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2015. Вип. 42. С. 22–35.
7. П’ятницька-Позднякова І. С. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів // Аспекти

історичного музикознавства: зб. наук. статей / Харківський університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 144–151.
8. П’ятницька-Позднякова І. С. Семіотичне розуміння категорії «знак» у контексті ранньосередньовічного дискурсу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 4. С. 98–105.
9. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне та вербальне мовлення: діалектика зв’язку // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. Вип. 1 (34). С. 26–34.
10. П’ятницька-Позднякова І. С. Взаємодія музичного та вербального типів мовлення: рівні аналізу // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. Вип. 2 (35). С. 69–77.
11. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти інтонаційно-семантичного аналізу музичного тексту // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 2. С. 93–98.
12. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 30. С. 43–52.
13. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семіотичного аналізу музичного тексту // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. Вип. 42. С. 129–144.
14. П’ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти інтертекстуального аналізу музичного твору // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. Вип. 31. С. 45–57.
15. П’ятницька-Позднякова І. С. Аналіз структурних елементів музичного мовлення Івана Карабиця (на прикладі Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» // Українське мистецтвознавство: зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 17. С. 73–82.
16. П’ятницька-Позднякова І. С. Смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» // Студії мистецтвознавчі: зб. наук. праць. Київ, 2019. Вип. 19. С. 26–37.
17. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний текст як вид дискурсивної практики композитора // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 37. С. 26–34.
18. П’ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика в контексті лінгвістичних теорій XX ст. // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2019. Вип. 39. С. 3–13
19. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініцій // Міжнародний вісник «Культурологія. Філологія. Музикознавство». Київ: Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 166–174.

Статті в наукових іноземних виданнях

20. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в контексті мовно-семіотичних теорій сучасності // Aktualne naukowe badania. Od teorii do praktyki. Zbior raportow naukowych. Bialystok (PL), 2014. P. 40–45.
21. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний семіозис як процес смислоутворення // Priorytetowe obszary nauki. Zbior artykulow naukowych. Zakopane (PL), 2015. P. 46–53.
22. П’ятницька-Позднякова І. С. Дефініції знака в семіотичній ретроспекції // Współczesne tendencje w nauce i edukacji. Zbior artykulow naukowych. Krakow (PL), 2016. P. 80–85.
23. П’ятницька-Позднякова І. С. Musical sign in the context of yhe semiotic theories of foreign scientists // Nowoczesne badania postawowe i stosowane. Zbior artykulow naukowych. Sopot (PL), 2016. P. 21–24.
24. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: межі інтерпретації // Naukowe Wyszukaj. Zbior artykulow naukowych Sopot (PL), 2015. P. 58–63.
25. П’ятницька-Позднякова І. С. The analysis of the musical text from the standpoint of semiotic approach // East European Conference. Zbior artykulow naukowych. Poznan (PL), 2016. P. 30–34.
26. П’ятницька-Позднякова І. С. Дефініції музичного знака в семіотичній ретроспекції // Scientific letters of academic society of Michal Baludansky. Košice, Slovakia, 2016. Vol. 4. P. 46–50.
27. П’ятницька-Позднякова І. С. Звукова природа вербального мовлення: рівні аналізу // Teoretyczne i praktyczne aspekty rozwoju współczesnej nauki. Zbior artykulow naukowych. Czestochowa (PL), 2016. P. 20–26.
28. П’ятницька-Позднякова І. С. Some aspects of the intonation-semantic analysis of musical text // Herald pedagogiki. Nauka i praktyka (Warszawa, 21–24.11.2016). P. 15–17.
29. П’ятницька-Позднякова І. С. Musical symbol definitions in semiotic retrospection // Modern scientific researches and developments: theoretical value and practical results (Bratislava, Slovak Republic, 15–18 March, 2016). P. 108–109.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

30. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення: семіотичний дискурс // Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні: зб. тез доповідей Всеукр. наук.-практ. конф. (Миколаїв, 26 березня 2015 р.) / [редкол. : Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв: МФ КНУКіМ, 2015. Ч. 1. С. 89–90.
31. П’ятницька-Позднякова І. С. Інтертекстуальні «маркери» як елементи смислоутворення в музичному тексті // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: мат-ли ІІІ Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 9–10 березня 2017 р.) / за ред. : Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Мелітополь: Люкс, 2017. С. 269–274.

32. П’ятницька-Позднякова І. С. Виявлення спорідненості між двома типами художнього мовлення на рівні форми // Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. (Переяслав-Хмельницький, 14–15 березня 2018 р.) / за ред. : Т. В. Мартинюк, Л. Г. Кондратова. Ніжин: Вид. Лисенко М. М., 2018. С. 56–62.
33. П’ятницька-Позднякова І. С. Фольклорні інваріанти як «маркери» музичної концептосфери М. Лисенка // Матеріали Міжнар. конф. до 175-річчя з дня народження М. Лисенка (Київ, 5–6 квітня 2018 р.). / за ред. : Р. Скорульська, О. Гураль, ред. І. Чиркова. Київ, 2018. С. 91–98.
34. П’ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика в контексті праць видатних діячів музичної культури України XIX ст. // Матеріали Міжнар. конф. до 175-річчя з дня народження М. Лисенка (Київ, 5–6 квітня 2018 р.) / за ред. : Р. Скорульська, О. Гураль, ред. І. Чиркова. Київ, 2018. С. 39–54.
35. П’ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення // Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur): зб. мат-лів Міжнародного наукового симпозіуму (Київ, 9–12 квітня 2018 р.). Київ: ІК НАМ України, 2018. С. 92.
36. П’ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика у ретроспекції // Матеріали наукового збірника «Музикознавча думка Дніпропетровщини». Дніпро: Грані, 2018. Вип. 2. С. 90–115.

Додаток Б

Відомості про апробацію результатів дослідження

Матеріали дисертації було викладено в доповідях:

На міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. «Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови» (м. Щецин (Польща), 27–28 лютого 2013 р.);
2. «Теоретичні аспекти вивчення музичної мови у працях М. Г. Арановського» (м. Варшава (Польща), 28–30 червня 2013 р.);
3. «Музичне мовлення: семіотичний дискурс» (м. Миколаїв, 26 березня 2015 р.);
4. «Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді») (м. Харків, 4 вересня 2015 р.);
5. «Музичний знак: межі інтерпретації» (м. Сопот (Польща), 30–31 жовтня 2015 р.);
6. «Музичний семіозис як процес смислоутворення» (м. Закопане (Польща), 29–30 листопада 2015 р.);
7. «Дефініції знака в семіотичній ретроспекції» (м. Краків (Польща), 30–31 січня 2016 р.);
8. «Musical symbol definitions in semiotic retrospection» (м. Братислава (Словаччина), 15–18 березня 2016 р.);
9. «Звукова природа вербального мовлення: рівні аналізу» (м. Ченстохова (Польща), 29–30 червня 2016 р.);
10. «Musical sig in the context of the semiotic theories of foreign scientists» (м. Сопот (Польща), 30–31 липня 2016 р.);
11. «Some aspects of the intonation-semantic analysis of musical text» (м. Варшава (Польща), 21–24 листопада 2016 р.);
12. «The analysis of the musical text from the standpoint of semiotic approach» (м. Познань (Польща), 29–30 листопада 2016 р.);
13. «Інтертекстуальні «маркери» як елементи смислоутворення в музичному тексті» (м. Переяслав-Хмельницький, 9–10 березня 2017 р.);
14. «Фольклорні інваріанти як «маркери» музичної концептосфери М. Лисенка», «Музично-мовленнєва проблематика в контексті праць видатних діячів музичної культури України XIX ст.» (м. Київ, 5–6 квітня 2017 р.);
15. «Виявлення спорідненості між двома типами художнього мовлення на рівні форми» (м. Переяслав-Хмельницький, 9–10 квітня 2018 р.);
16. «Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення» (м. Київ, 9–12 квітня 2018 р.);
17. «Смислові рівні музично-текстової концептосфери Псалма В. Польової «Помилуй мя, Боже» (м. Київ, 1–2 листопада 2018 р.).