

Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського

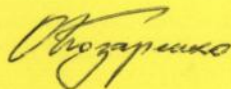
Козаренко Олександр Володимирович

УДК 78.01(477)+78.03

**Українська національна музична мова:
генеза та сучасні тенденції розвитку**

Спеціальність 17.00.03. – музичне мистецтво

А в т о р е ф е р а т
на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства



Київ – 2001



00761903 (Q)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Національній музичній академії України
Міністерство культури та мистецтв України**Науковий консультант:**

доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор Ляшенко Іван Федорович
--

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Москаленко Віктор Григорович,
 Національна музична академія України
 ім. П.І. Чайковського, кафедра теорії музики,
 м. Київ;

доктор мистецтвознавства, професор
Загайкевич Марія Петрівна,
 Інститут мистецтвознавства, фольклористики
 та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
 провідний науковий співробітник-консультант
 відділ музикознавства, м. Київ;

доктор мистецтвознавства, професор
Деменко Борис Вадимович,
 Київський національний університет культури
 і мистецтв, кафедра теорії музики, фортепіано
 і музичного виховання

Провідна установа:

Одеська державна консерваторія
 ім. А.В. Нежданової, кафедра історії музики
 та музичної етнографії.

Захист відбудеться "26" бересня 2001 р. о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано "12" липня 2001 року.

Вчений секретар
 спеціалізованої вченої ради
 кандидат мистецтвознавства,
 доцент

Кох
 І.М. Коханик

Загальна характеристика дисертації.

Українська національна музична мова як необхідна складова поля досліджень в галузі музичної україністики постійно (хоча з різним ступенем дефінітивної прецизійності) виявляє свою актуальність впродовж усього ХХ століття: чи то у вигляді узагальнених розважань про “національну окремішність”, “народний дух” (Ф. Колесса) української музики; чи в спробах охопити конкретні ознаки “націоналізму в музиці”, “національного стилю” (С. Людкевич), “законів української мелодії та гармонії” (О. Русов); чи в безпосередньому наближенні до категорійно точного використання поняття національної музичної мови як єдиного адекватного інструменту окреслення своєрідності письма українських композиторів (в різних версіях – “мова української музики”, “музична мова українського народу” (А. Гудзенко, А. Юсов), “національна музична мова” (Л. Архімович, М. Гордійчук). Глибинних причин такого поступового “вилуцення” категорії національної музичної мови було кілька. По-перше, формування і розгортання українського національного музичного мовного канону в композиторській творчості йшло в парі з його одночасним музикознавчим осмисленням – адже в постаті М. Лисенка унікально поєдналися креативна та рефлексивна функції творця загальнонаціонального канону та його першого теоретика-коментатора. По-друге, звертання до мовних структур у музикознавстві синхронізоване з утвердженням т. зв. “лінгвістичної свідомості” в загальногуманітарному дискурсі, все більшим зосередженням уваги дослідників навколо проблеми *розуміння*, розкриття глибинного сенсу спостережуваних явищ і процесів, супроводжується поступовим подоланням природних меж окремих галузей знання, і зокрема перетворенням музикознавства у своєрідну *філософію музики*.

Спостережувана філософізація музикознавства, яка на Заході спричинила перехід до “структурної історії музики”, “систематичного музикознавства” (за визначенням К. Дальгауза), в наших умовах підкріплена зростанням сенсопошукової спрямованості в суміжних галузях знання через утвердження епістеміологічних підходів в українській філософській думці, активне засвоєння новітніх методик “розкодування” змісту в літературо- та мовознавстві. Усвідомлена необхідність утвердження семіотичного аспекту дослідження як центрального – і найголовнішого сьогодні, за Г. Грабовичем – у всьому загальногуманітарному дискурсі постійно вимагає перенесення

семасіологічних підходів і в українське музикознавство, що видається найадекватнішим способом осягнення нового *розуміння* як окремого твору-тексту, так і всього музично-історичного процесу, що доступний нам у вигляді певної суми текстів (нотних чи вербальних). Введення категорії музичної *мови* як центральної в українознавчому дослідженні, трактування музики як специфічної семіотичної системи та необхідність подолання “лінійного” характеру в усвідомленні-сприйнятті масиву національних музичних артефактів і музично-історичного процесу через задіяння, знову ж таки, *мовних* структур і механізмів складає **актуальність тематики** дослідження.

Основною метою дисертації є розкриття глибинної логіки національного музично-історичного процесу, його рушійних сил, внутрішньої механіки розвитку через утвердження семіологічного підходу в музичному історієписанні. Досягненню зазначеної мети слугуватимуть **задачі дослідження**, що полягають у визначенні феномену національної музичної мови в єдності теоретичного та історичного аспектів – як специфічної семіотичної системи і як самодетермінованої причини та головного наслідку музично-історичного процесу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського згідно з планами науково-дослідної роботи і є частиною комплексної теми “Українська музична культура: теоретичні та історичні аспекти”. Дослідження безпосередньо пов'язане з практикою роботи автора на кафедрі музичної україністики та етномузикології у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, його тематика узгоджена з основними напрямками наукових досліджень і затверджена Вченою Радою академії.

Об'єктом дослідження є українська національна музична мова з безупинним семіотичним становленням в своєму осерді.

Предмет дослідження – конкретні авторські мовленнєві коди, вироблені в межах певного жанру (церковної музики), композиторської школи (зокрема “галицької”), історичного періоду (першої третини ХХ ст.), незвичайної соціально-політичної чи естетико-світоглядної ситуації (стратифікації музичного семіозу 30-х-60-х, постмодерністичного плюралізму 60-х-90-х років). Адже модельний характер співвідношень окремих авторських

мовленневих кодів в межах ширшої семіотичної системи – національної музичної мови – дозволяє “бачити” в кожному з них параметри цілого. І навпаки, національна музична мова (попри об’єктивність свого існування, зумовлену об’єктивністю семіотичних процесів) матеріалізується, феноменологічно являється не інакше як через локальні семіотичні системи, якими є авторські мовленневі коди. В цьому полягає органічна єдність, взаємодоповнюваність об’єкту та предмету дослідження.

Окреслена проблематика дисертації зумовила такі завдання:

1) окреслити природу української національної музичної мови як специфічної семіотичної системи, що передбачає формулювання поняття музичного знака, простеження умов виникнення музичного значення, своєрідності проявів об’єктивних семіотичних закономірностей в музичній мові, визначення її структури та функцій в національній культурі;

2) виявити сутність феномену української національної музичної мови як феномену музично-історичного процесу – його самодетермінованої причини і остаточного наслідку з безупинним і необмеженим семіозом в своєму осерді (основною рушійною силою та прихованим внутрішнім механізмом розвитку);

3) прослідкувати генезу української національної музичної мови на етапі *передстилю* (до першої половини XIX ст.), визначити параметри мовного канону на етапі виникнення національного музичного *стилю* (творчість М. Лисенка і його безпосередніх спадкоємців), окреслити сутність тенденції розвитку на етапі *мета (над-) стилю*, починаючи з 60-х років XX ст..

Ступінь дослідженості тематики. На тлі детального вивчення природи музичного комунікату в західному музикознавстві, що опиралося на досягнення філософії Ч. Пірса, Л. Вітгенштайна, Б. Рассела, “львівської школи” А. Тарського, Я. Лукасевича, К. Твардовського, Р. Інгардена, феноменології Е. Гуссерля, герменевтики Г. Г. Гадамера, структурної лінгвістики Ф. де Сосюра, “празької школи” структуралістів, М. Хомського, семіології Р. Барта, У. Еко, структурної антропології К. Леві-Стросса, постструктуралізму М. Фуко, Ж. Дерріди та ін., семіологічний аспект в українському музикознавстві має спорадичний характер і намітився відносно недавно у працях І. Пяковського, В. Москаленка, О. Маркової, О. Зінкевич, І. Беленкової, О. Михайлової та інших. Попри відчутний рефлексивний характер на явища російської науки (праці М. Бахтіна, Б.

Асаф'єва, Ю. Лотмана, Б. Гаспарова, М. Арановського, І. Земцовського, Є. Назайкінського, В. Медушевського, Л. Акопяна), семіологічний підхід в українському музикознавстві має і власну традицію. Адже вже перша “Історія української музики” М. Грінченка 1922 р. виявляє дивовижну суголосність модерним тенденціям європейської думки (т. зв. “лінгвістичній свідомості” модернізму), оскільки постулює *мовну природу* музики, “внутрішній зміст ... (якої – О. К.) не завжди дається до зрозуміння”, а головне завдання композитора (як творця-глувача текстів) “... силами свого таланту та засобами свого мистецтва розкрити перед нами те головне ..., тайну”¹, яку приховує кожен зразок музичного вислову (чи то народна пісня, про яку йшлося в цитаті, чи фрагмент авторського музичного тексту – “згустка” етнохарактерної емоційно-образної інформації).

Особливо показовим є введення М. Грінченком (чи не вперше у світовій науці?!) визначальної *національної детермінанти* у виявленні чинників сенсо-креативних властивостей музики, яку недобачали (і недобачають! – за невеликим винятком) західні дослідники: “Не можна говорити про музику як про одну всесвітню мову...”, а підставою необхідності розробки “музичної діалектології” є наявність “навіть серед одного і того ж ... людського угруповання своїх музичних говорів”². Трагічні зміни в бутті українського соціуму, пов’язані з наступом тоталітаризму, унеможливили дальший розвиток методологічних (семіологічних, зокрема) настанов М. Грінченка, оскільки поглиблювали б усвідомлення об’єктивності існування національної музичної мови як етнохарактерної (і цим унікальної!) знакової системи, багатовіковий розвиток-становлення якої забезпечує безперервну тяглість музично-історичного процесу в Україні. Тимчасове зникнення категорії національної музичної мови із наукового лексикону в часи тоталітаризму свідчило лишень про насильне звуження горизонтів пізнання ідеологічними догмами. Послаблення ж тиску в 50-х-60-х роках одразу ознаменоване поверненням категорії мови як необхідної складової сучасного апарату дослідження музичної україністики (у працях А. Архімович, М. Гордійчука, З. Параско, А. Гудзенко, А. Юсова, З. Штундер та ін.). Та все ж увага дослідників зосереджувалася не на системно-семіологічній природі “національної музичної мови”, “мови української народної музики” (своєрідного

¹ Грінченко М. Історія української музики. – Нью-Йорк, 1961. – Вид. 2. – С. 173

² Грінченко М. Кирило Стеценко // Вибране. – К., 1959. – С. 507

конденсатора сутнісного етномістецького досвіду; потужного комунікативного засобу національної культури, що забезпечує її самозбереження і дальший розвиток), а обмежувалася вивченням її окремих сторін, що виявляли “оригінальні незгідності із шаблонами європейської музики” (К. Квітка).

Плідність застосування семасіологічних підходів в “систематичному музикознавстві”, суміжних галузях знання (літературо- та музикознавстві, філософії, культурології, історії, етнопсихології) зумовили звернення також до праць Т. Адорно, Л. Акопяна, М. Антоновича, О. Білецького, Ю. Бромлея, М. Вебера, Л. Вітгенштайна, Ю. Вільчинського, Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Г. Гачева, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, Г. Грабовича, С. Грици, Я. Грицака, Л. Гумільова, Я. Дашкевича, К. Дальгауза, Г. Еггебрехта, У. Еко, О. Забужко, І. Котлярєвського, М. Коцюбинської, О. Кульчицького, І. Лисяка-Рудницького, З. Лісси, Ю. Лотмана, І. Ляшенка, Є. Маланюка, В. Медушевського, Б. Мірчука, О. Потебні, О. Прицака, І. Пяковського, Ю. Степанова, Ф. де Сосюра, А. Тойнбі, О. Цалай-Якименко, Ю. Шевельова, О. Шпенглера, М. Шлемкевича, Д. Чижевського та ін..

Складність проблематики дослідження, специфіка його об’єкту та предмету зумовили **комплексний характер методології**, що поєднує окремі методи:

- *феноменологічний*, що спрямований на осмислення не лише конкретики зовнішніх проявів національної музичної мови в окремих авторських мовленнєвих кодах, але в “усвідомленні явища одночасно в його історичності та функції” (Е. Гуссерль), тобто у найширших контекстуальних зв’язках – навіть у їх “нездійснених можливостях” (М. Гайдеггер);

- *системно-типологічний*, за допомогою якого визначаються “ідеальні типи” мови, що завдяки своїй “інформаційній наснаженості” формують мовний канон;

- *історико-генетичний*, що дозволяє прослідкувати спадкоємність у змінах мовних канонів, виявляє механіку цих змін, динамічну рівновагу стабільних і мобільних складових національної музичної мови;

- *семіотичний*, що зосереджений на розгортанні змісту музичних знаків через спостереження синтагматичних та парадигматичних співвідношень;

- *порівняльний*, що виявляє етнічну специфіку музичного комунікату різних національних культур;

- *традиційно-музикознавчий*, що застосовується при аналізі окремих творів.

Наукова новизна дослідження полягає передовсім у зміні його ракурсу – обранні семіологічного підходу до національної історії музики, за допомогою якого:

1) виявляється глибинна логіка, рушійні сили, механіка національного музично-історичного процесу як вияву консеквентної тенденції до максимально-адекватної звукореалізації етносу через створення національної музичної мови;

2) показана повторюваність парадигми виповнення-вияву національного в окремих сегментах музично-історичного процесу (стильова епоха, жанр, композиторська школа, окремий автор, твір);

3) виявлено закономірності протікання музично-семіотичного процесу, механіку творення і відкидання мовного канону;

4) на семіотичному рівні доказана єдність національного музично-історичного процесу, що забезпечується безперервністю семіозу, спадкоємністю і послідовністю у зміні мовних канонів, “житті” панзнаків національної музичної мови;

5) вперше з позицій семасіології розглянуто як відомий загалу масив творчості композиторів-класиків, так і нововведені тексти – церковні твори С. Людкевича, Й. Кишакевича, М. Кузана, В. Степурка, В. Рунчака, Л. Дичко; невідомі фортепіанні твори М. Лисенка (“П’ять салонних п’єс”); “Пассакалія” для струнних А. Кос-Анатольського; останні твори О. Гугеля, О. Грінберга, Ю. Ланюка, О. Криволап, М. Скорика.

Обраний в досліджений семасіологічний підхід дозволив досягнути бажаного типу новизни одержаних результатів, коли “відомі вже факти співвідносяться з відомими (і невідомими – О. К.) поглядами і внаслідок цього постає щось нове”³ – відчуття тисячолітньої тягlosti національної історії музики, в осерді якої безперервно живе і пульсує музично-семіотичний процес.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в їх використанні у навчальних курсах історії української музики (що здійснено автором у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка), аналізу музичних творів, композиції, музичної критики. Їх також можна використати в науковій практиці при розробці проблем музичної семіотики, теорії та

³ Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика. – К.: Основи, 1998. – С. 263

історії виконавства, специфіки та формування національного образу світу в музиці, художній творчості т. ін.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом обговорення на засіданнях кафедри історії української музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, через оприлюднення більш ніж на 20-ти наукових конгресах, конференціях, сесіях, читаннях, серед яких: Науково-теоретична конференція до 100-річчя Б. Лятошинського (Львів, 1995 р.); I, IV, V, VI Міжнародна наукова конференція “Musica Galiciana / Музика Галичини” (Ряшів, Дрогобич, Ряшів, Коломия, 1995, 1998, 1999, 2000 рр.); 8, 9, 10, 11 Наукова сесія НТШ (Львів, 1997-2000 рр.); “Церковна музика: аспекти дослідження” (Київ, 1997 р.); “Сучасний музичний космос” (Наукова конференція до 60-річчя В. Сильвестрова, Київ, 1998 р.), “М. Скорик: грані творчої духовності” (Київ, 1998 р.); Наукова конференція до 100 річниці В. Барвінського (Львів, 1998 р.); “Галичина. Мала вітчизна: де і чия?” (Краків, 1998 р.); “Постмодернізм: post-mortem” (Львів, 1999 р.); IV Міжнародний конгрес українців (Одеса, 1999 р.); Наукові читання пам’яті академіка І. Ф. Ляшенка “Культурологічні проблеми української музики” (Київ, 2000 р.); Міжнародна науково-практична конференція “Новое видение культуры мира в XXI веке” (Владивосток, 2000 р.); Міжнародні Шашкевичівські читання “Руська Трійця і християнська традиція в духовному житті України” (Львів-Трускавець, 2000 р.); Міжнародна конференція до 300-ліття українського нотодрукування (Львів, 2000 р.).

Публікації. Результати дослідження опубліковано в монографії “Феномен української національної музичної мови” (Львів, НТШ, 2000. – 284 с.), двадцяти шести публікаціях у фахових виданнях (“Народна творчість та етнографія”, “Українське музикознавство”, “Музика”, “Art line”, Наукових записках Тернопільського педуніверситету, Наукових збірках ЛДМА ім. М. Лисенка, Наукових вісниках НМАУ ім. П. І. Чайковського т. ін.), тезах і матеріалах зазначених наукових конференцій.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. Загальний обсяг дисертації – 373 с. Бібліографія містить 322 позиції.

Основний зміст дисертації.

У **Вступі** обґрунтовується вибір тематики дослідження, доводиться її актуальність; визначається головна мета і основні задачі та завдання; окреслюється об'єкт та предмет дослідження, методологічні засади; вказано на наукову новизну роботи, її зв'язок з науковими програмами, планами, темами; подаються основні положення, які виносяться на захист.

Підкреслюється, що саме семіологічний підхід до національної історії музики є плідним сьогодні – тобто, погляд на неї крізь призму *музичної мови*, трактування музично-історичного процесу як *гіпертексту*, сенс якого можна збагнути тільки через розгортання змістів окремих його складових-“знаків”. Ними можуть бути історико-стильова епоха, творчість композиторської школи, доробок певного автора, окремо взятий твір. При такому підході є можливим збагнути глибоку структурну єдність національної історії музики, яка з “перших же стадій своєї еволюції ... розвивається і зростає в одному і тому ж напрямі” – досягненні “незворотної досконалості буття”⁴ етносу, зокрема, його максимально-адекватної мистецької звукореалізації через створення національної музичної мови.

У **першому розділі “Теоретичний та історичний аспекти дослідження української національної музичної мови”** автор звертається до категорії мови як центральної у сучасному гуманітарному дискурсі, що зумовлене усвідомленням її не лише як знаряддя спілкування, а як “у-становлення буття” в означувальній діяльності людини. Усвідомлення “мови як світу” і “світу як мови” (перефразовуючи У. Еко) призвели до виявлення філософами, культурологами глибинної спільності закономірностей функціонування соціуму та знакових систем. Запропоноване О. Шпенглером розрізнення *світу-як-природи* і *світу-як-історії* дозволяє поглянути на національну музичну мову з *субстанціональної* (системно-знакової, такої, що визначає її семіотичну природу) та *процесуальної* (музично-історичної) точок зору. Двоєдина природа мови (як семіотичної системи і як феномену музично-історичного процесу) передбачає розрізнення двох аспектів її дослідження – теоретичного та історичного – як взаємодоповнюючих. Попри чітку структурованість, строгу закономірність у функціонуванні семіотичних систем (і музичної мови в тому числі), її природу не можливо збагнути як незмінну абстрактну данність зараз-і-тут, адже “стан мови не

⁴ Шарден Тейяр де. Феномен человека. – Москва, 1965. – С. 113

є математичною точкою, а більш-менш тривалим проміжком часу”, що “може дорівнювати десятиєм рокам, життю одного покоління, одному сторіччю і навіть більше”⁵. Відчуття мови-як-становлення у єдності її стабільних та мобільних компонентів викликало появу двох підрозділів цього розділу дослідження, де в першому автор зосереджується на системно-семіотичній природі національної музичної мови, а в другому виявляє специфіку її становлення і функціонування як феномену музично-історичного процесу.

У підрозділі 1. 1. “Національна музична мова як семіотична система” показано поступовий перехід від узагальнено-метафоричного до строго-категорійного трактування поняття музичної мови в українському музикознавстві. Спорадичність використання поняття у загальному масиві музичної україністики відзеркалює неусталеність підходів до знакової природи музичного вислову у світовому музикознавстві, адже проблема виразово-комунікативних властивостей музики дискутується ось вже впродовж останніх 400 сот років (ймовірно, ще від трактатів Дж. Царліно), і виявляє здатність актуалізуватися на всіх поворотних моментах розвитку музичної свідомості, отримуючи різне розв’язання у системі естетичних координат Ренесансу і Бароко, класицизму і романтизму. Та особливо загострилася ця проблема з приходом “лінгвістичної свідомості” модернізму, коли ця спільна риса сучасного музичного мислення була майже одночасно відкрита і проартикульована в кількох суміжних галузях знання (філософії, літературо-та мовознавстві, естетиці). Здійснене Л. Вітгенштайном зведення усієї філософії до “критики мови”, удосконалення формалізованих “процедур виявлення” елементарних мовних структур через сегментацію тексту (у Ф. де Сосюра), пошук “глибинних мовних структур” і відкриття механізмів постановня на їх основі “поверхневих структур” дедалі вищого порядку (у М. Хомського), *Urzats* і *Grundgestalt*’ів (у Г. Шенкера) на тлі кризового стану музичної матерії на зламі XIX-XX ст. супроводжувалися, з одного боку, виведенням музики на верхній щабель ієрархії знакових систем як ідеальної мови (Л. Вітгенштайн) у своєму найвищому гатунку (Б. де Шльозер)*, а з іншого боку – повне заперечення сенсово-креативних, комунікаційних властивостей музики (у Е. Блоха, А. Шенберга, Дж. Кейджа).

⁵ Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики. – К.: Основи, 1998. С. 153

* тут вчувається відгомін романтичних концепцій Й. Гердера, В. Г. Вакенродера, А. Шопенгауера та ін.

Поміж зазначеними полюсами сприйняття-несприйняття музичної мови як семіотичної системи перебувають т. зв. “формалісти” (Л. Мейєр, С. Ланже, Н. Рюве, Д. Кук), спільним знаменником для яких є відкрита Е. Гансліком самодостатність музичного вислову, що посідає свій власний сенс, свою логіку – саме музичну, що не може бути перекладена іншою мовою, структура якої глибоко відмінна від структури мови вербальної. Відсутність, на думку вченого, сенсу будь-яких аналогій поміж музикою та мовою позірно ніби звузила поле можливостей для дослідження, та насправді зосередила увагу на пошуку іманентних сенсово-креативних та комунікативних властивостей музичної мови. Серед них – замкнений тип знакової системи, конотативний (неконкретний, непонятійний, недоокреслений) характер музичного значення; нетривкість, неоднозначність, контекстуальна зумовленість (історична, суспільна, стилістична), постійність-змінність шару сигніфікатів музичної мови, що свідчать про специфіку власне музичної семантичної сфери.

Природа музичного значення уявляється як складна і багаторівнева система, що включає в себе природно-антропологічний та суспільний (за визначенням Я. Іранека) пласт значень, заснований на мімізі та інтерференції звукових якостей природи (т. зв. “брюїтизми” у К. Леві-Строса). Його семантика лежить, так би мовити, “на поверхні” і не потребує особливих зусиль до адекватного відчитання. Вищий рівень музичних значень* відходить від послань до позамузичної дійсності і полягає на співставленні однієї музичної данності з іншою. Макс Бенсе подає ієрархію носіїв такого типу значень: рівень фізичних носіїв (тривалість, звуковисотність, тембр, атака т. ін.); рівень найпростіших диференційованих співвідношень між молекулами звукового потоку (інтонаційних, ритмічних, метричних), які самі по собі не володіють значенням, але є підставою для виникнення *знаків чи сематів*; рівень *синтагматичних співвідношень*, що виникає в результаті семіотичного узагальнення сематів в такі упорядковані системи як лади, акорди, серії; *парадигматичний* рівень значень, що виникає в результаті закріплення узагальнених асоціацій за певними жанрами, кодами спеціальних “словників” (системи музично-риторичних фігур, лейтмотивів).

Очевидно, чим більша кількість рівнів музичного значення актуалізується у свідомості реципієнта, тим глибшим є ефект *розуміння* музичного

* що постав у процесі музичного філогенезу.

переказу. Та найвищим щаблем усвідомлення музичного сенсу є, на думку автора, рівень парадигматичних співвідношень у “спільному світі артистичного дискурсу” (Л. Майєр), коли носій значення (згідно з металінгвістичним методом М. Бахтіна) ставиться немов у центр світової культури, а вся її історія немов розгортається з цього центру, формуючи семантику знака через всезагальний Новочасний (XVI-XX ст.) *макродіалог* культур, *гру* “всім змістом і всіма вартостями культури” (Г. Гессе).

Розуміння через осягнення максимально широкого (часто прихованого) спектра резонансу значимого елемента з потужними семантичними шарами, виробленими європейською музичною свідомістю упродовж століть, потребує відповідного інструментарію розкодування вислову через деконструкцію тексту, поступове зняття семантичних шарів, докопування до глибин змісту, що є неможливим без визначення елементарного носія сенсу – музичного знака. До ряду існуючих визначень (від Ч. Пірса – до М. Арановського, Л. Акопяна, Ю Вахраньова) автор пропонує своє: *музичним знаком може бути будь-який сегмент звучання або тексту* (окремого твору, доробку автора, чи загальноартистичного дискурсу), *який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ними у взаємних реляціях* (синтагматичних, парадигматичних), *що породжують його семантику*. До згаданих вище характеру та типів репрезентативності музичного знака, важливим є окреслити форму та спосіб його існування – диференційованість та функційність.

Специфіка музичного комунікату полягає в його дискретній континуальності, розсосередженості потоку музичної інформації, коли окремі “згустки змісту” не йдуть безпосередньо один за одним (як у науковому дискурсі), а співдіють між собою на відстані, розділені (поєднані) т. зв. загальними формами руху, що можуть дорозвивати заданий музичним знаком інформаційний імпульс (у тематизованих побудовах), уможлиблюють плавні “сміслові перетікання” (у зв’язуючих епізодах), а то й сприяти анігілізації змістовності вислову. Порціальный (пульсуючий) характер музично-інформаційного потоку вимагає уміння розпізнати, диференціювати значимі сегменти, атрибутувати з певним типом репрезентативності – в цьому, на думку автора, полягає механізм *розуміння* музичного переказу.

Не менш важливим від суті музичного знака (*що* таке знак?) є спосіб його існування (*як* він стає знаком?) тобто його функційна сторона, “симптоматика проявів” знакової природи. Закономірності функціонування

музичного знака передвизначені його будовою, яку можна визначити (за термінологією О. Потебні) як єдність зовнішньої форми (конкретно-звукового вияву), внутрішньої форми (сигніфіката) та змісту (десигната). Специфіка музичного знака (в основі якого лежить сигніфікат-уявлення, а не денотат-предмет, чим зумовлено конотативний – непоняттєвий – характер музичного значення) породжує своєрідність проявів в музиці спільних для всіх знакових систем закономірностей функціонування. Так, закон *ієрархічності*, за яким певний клас знаків є елементом вищого класу, пояснює механіку музичного семіозу, який на думку автора є *рушійною силою* музично-історичного процесу. Рубіжним етапом його є вироблення національної музичної мови та стилю – планів виразу і змісту семіотичної системи вищого порядку (національної музичної культури). Закон *еквівалентності*, що породжує модельний характер співвідношень між різнощаблевими елементами семіотичних систем, пояснює феномен *спадкоємності* як запоруку *тяглості* музично-історичного процесу. Співдія вищезгаданих законів лежить в основі творення мовного *канону*, що складає мікроцикл музично-історичного процесу. А він, в свою чергу, уявляється як безупинний процес осягнення максимально тотожної звуореалізації етносу через творення національної музичної мови (тобто, появу нових і відкидання вже відпрацьованих мовленнєвих кодів). При такій диверсифікованій у часі та просторі формі існування національна музична мова уявляється як важливий етноінтегруючий та етнодиференціюючий інструмент культури – це *характерна невербальна семіотична система, що забезпечує фіксацію-збереження-відтворення-трансляцію* (у синхронному та діяхронному вимірах) *суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами.*

У запропонованому визначенні окремої уваги заслуговує означник “національний”, який трактовано автором в сенсі “загальноукраїнський”, актуальний для *усього* народу. Національною у цьому сенсі можна назвати, на думку автора, лише музичну мову М. Лисенка, оскільки вона стала першою справжньою музично-семіотичною системою, що відділила могутній пласт т. зв. *передстилю* (період становлення *давньоукраїнської музичної мови*, що завершився творчістю українських класицистів), означив параметри власне *стилю* (розвинутого спадкоємцями Лисенка) і передбачив ознаки *мета-* чи *надстилю* (у творчості сучасних композиторів). В екзистенції національної музичної мови впродовж ХХ ст. спостерігається все більша

диверсифікація Лисенкового мовного канону у зростаючій кількості авторських мовленнєвих кодів. Багатополісний інваріант мови сьогодні, в якому співдіє кілька співмірних за потужністю мовно-креативних згустків-пульсарів, свідчить, що стан дезінтеграції мовного канону є підставою осягнення нової цілості у творенні майбутнього канону національної музичної мови.

На думку Ф. де Сосюра, неодинаковість мов “таїть у собі глибоку єдність ..., наявність певних постійних принципів розвитку як явищ одного порядку”⁷. Таким чином, вивчаючи одну (приміром, українську) національну музичну мову ми доторкаємось до закономірностей, спільних для розвитку всіх інших. Абсурдно було б говорити про точне повторення парадигми мовно-креативних процесів, адже кожна музична мова, попри системно-семіотичну природу з набором об’єктивних закономірностей існування, є ще й невід’ємною складовою єдиного в своїй неповторності національного образу світу, продуктом музично-історичного процесу, унікального в кожній нації. Без врахування цього породжуючого етноісторичного контексту розуміння національної музичної мови, змісту текстів, нею викладених, буде, очевидно, неповним.

У підрозділі 1. 2. “*Національна музична мова як феномен історії музики*” зроблено наступний крок у розкритті дефінітивної системно-семіотичної природи національної музичної мови через занурення специфічних законів семіозу (спостережених у попередньому підрозділі) в національний музично-історичний процес. Через спостереження їх функціонування на різних етапах, у щораз змінних умовах уточнюється характер і механіка музичного семіозу, і навпаки – становлення музичної мови розкриває глибинну логіку національної історії музики як самозбування етносу у безвічному хронотопі культури.

Семіологічний підхід до музичного історієписання вимагає переходу від “*історії стилів*”, проблемного чи традиційно-нарративного історієписання до “*історії ментальностей*”, яка передбачає застосування ідеї етноцентризму як засадничої. При такому підході явище національної культури, опиняючись немов у центрі світового загальноартистичного дискурсу, пояснюється передовсім в “контексті самого себе”, виходячи з внутрішньої іманентної логіки розвитку, а вже потім співставляється із

⁷ Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики ... – С. 126

глобальними тенденціями, процесами та явищами. Оцінка національного артефакту за параметрами, конгруентними до його іманентних властивостей і часто відсутніми у європоцентричних концепціях, дозволяє подолати подибувану і дотепер хронічну вторинність, рефлексивність і, зрештою, неадекватність сприйняття мистецьких виявів *Volkgeist*'у. Особливо плідним видається такий підхід до т. зв. “заблокованих”, “неповних” культур “неісторичних націй”, адже він пояснює специфіку протікання загальноісторичних стилів в національних культурах (вибірковість, запізнілість чи прискореність проходження) відповідістю до певного типу культури, логіки національного музично-семіотичного процесу т. ін. Зараз, в умовах всезростаючої глобалізації світу така позирна “слабкість”, “неповнота” цих молодих культур може бути трактована як їх “сила”, своєрідність, що складає особливу цінність в багатополосній, плюралістичній моделі світової культури.

Для української культури своєрідною компенсацією за “неісторичність”*, маргінальність існування стало витворення оригінальної мистецької семіотичної системи – національної музичної мови, що стала етнохарактерним “відгуком-на-виклик” на “стимул тиску історії” (за А. Тойнбі). Підставою цього будо вивищення фольклору (зокрема, музичного) до рангу “прамови історичного народу” (М. Гайдеггер), в якому сформувалося стильове ядро національного мистецтва. Згодом в умовах артифіційного мистецтва на цій основі виникає національна музична мова – етнохарактерна семіотична система, що володіє певною автономністю щодо зовнішніх історичних парадигм. Необмеженість музичного семіозу (запорука безперервної тяглості національної історії музики) наскрізність дії основних семіотичних тенденцій та закономірностей пояснює, чому зміна мовленнєвих кодів не спричиняє розрив безупинного процесу мовної креації.

Особлива роль в ньому належить М. Лисенку – творцю першої загальнонаціональної музичної семіотичної системи, діяльність якого була суголосною устремлінням романтиків до творення “повної літератури”, модерної мови. Таке вивищення Лисенкового мовного канону зумовлене, на думку автора, *усвідомленим* ставленням композитора до семіотичних процесів.

* “неісторичність” автор трактує не як вторинність, а як інакшість націй, життєва яких зосереджена на розбудові не *зовнішніх* (інституціональних), а внутрішніх (культурних, мистецьких) первнів та прикмет існування.

Багатоплановість музичної мови Лисенка немов передбачила еkleктизм “лінгвістичної свідомості” модернізму, що забезпечило їй здатність до саморозгортання в наступних композиторських версіях-варіантах.

Поступова дезінтеграція надпотужного Лисенкового мовного канону в стихії мовлення вимагає виділення “ідеальних типів” мови, за якими визначається її стан. У їх формуванні спостерігається симптоматична повторюваність заданої Лисенком парадигми розвитку (рух від полі – до моностильового синтезу), що відтворює глобальну динаміку осягнення максимально тотожного мистецького звуковияву етносу – тенденції, що розкриває глибинну логіку музично-історичного процесу, його рушійну силу. Остаточне осягнення-виповнення Volksgeist’ом мовного канону (разом з усіма можливими авторизованими версіями-варіантами) призводить до його відкидання та творення нового канону (при спадкоємності певних констант на лексичному, семантичному, синтаксичному рівнях). В загальноісторичному масштабі слід констатувати прискорення семіотичних процесів, скорочення “тривалості життя” мовних канонів: від кількасотлітнього в монодичній традиції, понад двохвікового в хоровому концерті, майже столітнього розгортання Лисенкового мовного канону – аж до меж приблизно одного покоління. Каталізатором семіотичних процесів, на думку автора, є зростання усвідомленості підходу до мовної креації як у композиторів, так і в коментаторів-музикознавців, які, послуговуючись мовною моделлю, що “випереджує буття” (Г. Гадамер), намагаються поновому збагнути музичну спадщину, вкрай ускладнену дійсністю і передбачити перспективи дальшого розвитку.

У другому розділі “Основні джерела, фактори та контексти формування української національної музичної мови” автор окреслює “ландшафт” мовно-креативних процесів, згортаючи все його розмаїття до трьох найпотужніших чинників, що в різних площинах – окремого жанру, творчості композитора-класика та композиторської школи – найбільше спричинилися до становлення національної музичної мови.

У підрозділі 2. 1. “Українська церковна музика як джерело національної музичної мови” показано унікальність жанру церковної музики в українській культурі – найбільшого тезаурусу національних мовно-музичних стереотипів, єдиного “тіла” артифіційної творчості, в якому впродовж віків (до кінця 18 ст.) виникали локальні семіотичні системи – мовленнєві коди сакральної монодії, партесного багатоголосся, класицистичного хорового концерту.

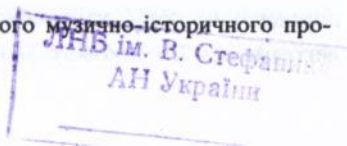
Очевидно, що в жанрі церковної музики склалися основні закономірності національного музично-семіотичного процесу, що зберегли свою актуальність для всього масиву артифіційної творчості. Саме в цьому жанрі вперше виявилась важливість ментальних первнів у формуванні характеру національного музичного комунікату, типу рецепції чужого естетичного досвіду. Багатство і оригінальність українського музичного фольклору зумовили вже на самих початках семіозу в жанрі церковної музики *виділення та семантизацію* окремих архетипових інтонаційних парадигм, певних мелодичних контурів, протоладових утворень, етнохарактерних способів розгортання музичного матеріалу. *Вибірковий, творчо-адаптуючий* характер рецепції візантійських впливів виявився вже на ранніх етапах формування української церковної монодії, немов запрограмував дальший спосіб акцептування новацій – приміром, західного “фігурального” багатоголосся, що оригінально перевтілювалося в партесному співі; чи “життя” ранньокласичних моделей в хоровому концерті XVIII ст. т. ін. Сприйняття окремих елементів всезростаючого “технологізму” європейського музичного комунікату *не призводило до втрати самотожності* національного музичного вислову – нове приходило у шатах “узвичаєного старого” (Ю. Ясіновський), без розривів музично-семіотичного процесу через адаптацію-наповнення новопривнесених мовленнєвих кодів зразками вдало імплантованих в національну музичну свідомість зужитих моделей комунікату.

Багатовекторність культурного єйдосмосу – креативного середовища музично-семіотичних процесів – що сформульована засадничою для національної культури ідеєю слов’яно-греко-латинської освіченості, передвизначила *гетерогенну природу* національної музичної мови, її структуру. Поступове формування кількох знакових полів забезпечило її включеність в глобальні семіотичні процеси (завдяки полю загальноєвропейської семантики), здатність до автокомунікації (у полі національно-своєрідної семантики) та крос-полярної міграції знаків у панзнакове поле як сукупності найстабільніших етномузичних стереотипів. Остаточне структурування національної музичної мови за знаковими полями станеться щойно в Лисенковому мовному каноні, та підготоване воно семіотичними процесами в тілі української церковної музики, адже вироблена в цьому жанрі *давньоукраїнська музична мова* стала останнім щаблем семіотичного узагальнення перед створенням Лисенком нової загальнонаціональної музичної мови.

Ще одна етнохарактерна закономірність музичного семіозу вперше виявилася в жанрі церковної музики: *нерівномірність* протікання мистецького хроносу в національній культурі, що вилилось у відставанні-пропущенні, мікстовано-прискореному, а інколи – прогностично-випереджаючому проходженні загальноісторичних мовостилів. Це явище зумовлене *вибірково-адаптивним характером запозичень** та засадничо *діалогізуючим характером* національних музично-семіотичних процесів. *Діалог у часі-і-просторі культури*, намічений в українській церковній музиці, став потужним фактором формування питомо гетерогенної природи національного музичного комунікату та виявляє суголосність до сучасних естетичних тенденцій, композиторської практики (оперування усталеними мовно-стильовими блоками з “готовою” семантикою). Актуалізація сьогодні оригінальних і випробуваних часом мовних стереотипів єдиного беззаперечного національного мистецького пріоритету – церковної музики, дозволяє сподіватися на повернення актуальності творчості українських композиторів у світовому контексті.

У підрозділі 2. 2. “Музична мова Миколи Лисенка – визначальний фактор національного семіотичного процесу” прослідковується роль композитора-класика і створеного ним мовного канону, що немов у згорнутому вигляді підсумував багатоміжові національні музично-семіотичні процеси і водночас став підвалиною їх дальшого розгортання в артифіційному мистецтві. Підставою “загострено діалогічного” (М. Бахтін) відчуття Лисенком музичного комунікату є зімкнення в його мовній свідомості кількох мовно-стильових блоків – селянського і міського фольклору; західноєвропейського та російського музичного професіоналізму; давньоукраїнської артифіційної музики – із своєю нормативністю, “кодом спілкування” із слухачем. Як наслідок – засаднича *багатосновність* Лисенкового комунікату, що забезпечила його “зрозумілість” у загальнонаціональному масштабі і вивела на рівень мовного канону. Осягнення Лисенком небувалої етнохарактерности музичного вислову (наслідок його фольклористичних студій) йшло в парі з об’єктивним згасанням семіотичних процесів в нонартифіційній музиці. У Лисенковій мові етно-музична

* пов’язаним із внутрішньою логікою національного музично-історичного процесу.



інтонаційність немов отримала “друге дихання”, залишаючи міліюче семіотичне русло фольклорно-музичних діалектів та остаточно зміщуючись у русло музичного професіоналізму. Водночас не зведення національної мови до її фольклорно-етнографічної основи, а максимальне її включення в сучасний семіотичний процес через “стравлення різних мов” – ось додатковий чинник в осягненні Лисенком вищого ступеня самовизначення-ідентифікації, що особливо виразна на межі різних культур. Така концепція музичної мови у Лисенка склалася, на думку автора, під безпосереднім впливом поезики Шевченка, що значно розширив “централь середнього стилю” (Ю. Шевельов) нової української літературної мови.

Шевченко і Лисенко принципово змінили манеру вислову, порвавши із штампами церковної “вчености” чи загумінкового сентименталізму, поклавши в основу власних мовленнєвих кодів шляхетну простоту живої народної розмовної мови та національний музичний фольклор. Позірно заперечуючи своєю творчістю досвід попередників, поет і композитор зберегли життєздатні елементи старокнижної та давньоукраїнської музичної мов (відчутні в поезіях та композиціях біблійного, провіденційного, міленарного звучання), нові якості розвитку літературної та музичної мов першої половини XIX ст. (елементи ранньоромантичного модусу вислову у Є. Гребінки, І. Костомарова, В. Забіли, композиторів-аматорів М. Маркевича, В. Заремби, Г. Гладкого). *Метаісторичний характер* поезики Кобзаря із зведенням в один недискретний хронос віддалених у часі та просторі світової культури мовно-стильових блоків знайшли відповідник у гетерогенній природі музичної мови Лисенка, роззосередженості її елементів між трьома знаковими полями (загальноєвропейської, національно-своєрідної семантики та панзнаковим полем). Існування двох основних знакових полів (панзнакове є похідним) стало мовною проекцією симптоматичного дуалізму всієї творчості Лисенка, що за типом стильових взаємодій розділяється на композиції *полі-* та *моностильового синтезу*. Коріння цього явища в *дихотомії особистості та поезики* Шевченка: столичного інтелегента і вічного вигнанця-маргінала з європоцентризмом російськомовної прози та небувалою етнохарактерністю і автентикою україномовної поезії.

Семантично-знакова багатомірність, глибинна відповідність внутрішньої форми первням національної психології, гетерогенна природа лексики як породження *полі-* та *моностильового синтезу* зумовили *всезагальність*, легітимність Лисенкового мовного канону як “ідеального типу” національної

музичної мови – універсального інструменту нової української культури, що своєю досконалістю не лише не відставав від модерних музично-семіотичних тенденцій, а навпаки, у найоригінальніших композиціях Лисенка (музиці до Кобзаря, хорах) навіть випереджував їх (децентралізація ладу, оновлення гармонії на основі народних ладів, етнохарактерне голосоведення, зацікавлення старовинними формами і жанрами, загострений діалогізм лексики, що немов передбачив “стильову гру” модернізму, появу низки нео-стилів, явищ полістилістики т. ін.)

У підрозділі 2. 3. “Галицька композиторська школа – контекстуальний чинник становлення національної музичної мови” показано значимість однієї з найпотужніших компонент загальноукраїнського мистецького контексту – галицької, яка активно впливає на національний музично-семіотичний процес впродовж останніх 150 років.

Автором показана *органічна комплементарність, взаємодоповнюваність* великоукраїнської та галицької складових загальнонаціонального мовно-креативного процесу із всім спектром взаємозв'язків і взаємовпливів (прямих, опосередкованих, зворотніх). Підкреслено принципову *різнонаправленість* векторів взаємообміну між Сходом і Заходом України, оскільки в музикознавчій літературі справедливо вказується на вагомість впливу композиторів-наддніпрянців (особливо Бортнянського і Лисенка) на галицьких композиторів, та недобачається важливість зворотніх зв'язків, що особливо актуалізується в полисенкову добу. Привнесення галичанами *нових нон- та артифіційних джерел мови*, розширення її “діалектної бази” призвели до *розширення обсягу поняття національної своєрідності* (за рахунок т. зв. “карпатського” музичного діалекту, мелодики церковної “самойлівки”, жанру старогалицької елегії т. ін.). Виявлено роль Галичини як важливого *каналу інноваційних музичних запозичень*, де вперше відбувалася їх *адаптація* в національній музичній свідомості: від рецепції т. зв. “новогрецьких впливів” українською сакральною монодією в XV-XVI ст. – аж до цілого спектру мовостилів (сецесії, імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму, експресіонізму), акцептованими “під дахом” галицького музичного модерну. Все це призводило до схрещення різних мовних планів, формувало дещо еkleктичний характер галицького музичного комунікату. Його *багатоосновність* уможливила органічне сприйняття такого ж багатоосновного Лисенкового мовного канону, зумовила природне розгортання його конститутивних рис в мовленнєвих кодах галицьких

композиторів.

Не заперечуючи *цілісності* галицької композиторської школи, слід вказати на виразно окреслену *функційність* її складових у загальнонаціональному музично-семіотичному процесі. Так, “перемиська школа” (М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк, Із. Воробкевич) поєднала кульмінаційний етап розвитку давньоукраїнської музичної мови (класицистський модус вислову Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя) з виникненням музичної мови Лисенка як моделі нової національної музичної мови, акцептуючи ранньоромантичні елементи музичного комунікату (Шуберта, Вебера, Маршнера, Кройцера та ін.). “Лисенкова школа” в Галичині (О. Нижанківський, Г. Топольницький, Ф. Колесса, Д. Січинський) стала першим “відгуком-на-виклик” в національній музиці на Лисенковий мовний канон, сприяючи його *стабілізації* та кристалізації основних параметрів нового мово-стилю. Їх дальший розвиток в авторських мовленневих кодах композиторів “*віденсько-празької*” школи (С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, З. Лисько, С. Туркевич-Лукиjanович, Ю. Кофлер) поєднувався з привнесенням елементів *естетики і практики модерну* (від сецесії до експресіонізму та розважальної музики). Не порушуючи загального народно-романтичного типу вислову (специфіка галицького модерну), акцептована галицькими композиторами “лінгвістична свідомість” з притаманню їй “грою в Текст, грою Текстом” (Р. Барт) розвивала засадничий *діалогізм, гетерогенний, роззосереджений* характер національної музичної мови. *Інтертекстуальний* тип музичного комунікату композиторів “*львівської школи*” (М. Скорика, Ю. Ланюка, О. Криволап, В. Камінського) надає виразного *постмодерністичного акценту* сучасним мовно-креативним процесам, чим зумовлена збережена до сьогодні унікальність галицької компоненти в національному музичному семіозі.

У *третьому розділі “Українська національна музична мова та сучасні семіотичні процеси”* автор зупиняється на висвітленні музично-семіотичних процесів ХХ ст., оскільки при їх безпрецедентному розмаїтті, “вибуховості” музичного семіозу (аж до заперечення комунікативних властивостей музики) мовна креація впродовж століття виявляє *єдність і логіку в русі від модернізму до постмодернізму* – двома ніби взаємозаперечуючими (а насправді взаємодоповнюючими) полюсами мовотворення, генетично пов’язаними між собою. Підкреслено спадковість (часто “зворотню”, ніби зі знаком мінус) поміж мовотворчими процесами

першої третини ХХ ст. і 60-90х років. “Лінгвістична свідомість” модернізму, що втілилася у С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Косенка, Н. Нижанківського в методі “роботи за стильовою моделлю”, вільним оперуванням різноманітними мовно-стильовими блоками відгукнулася постмодерністичними інтертекстуальними іграми у В. Сильвестрова, М.Скорика, О. Криволап. Окремі прояви музичного авангарду 20х років (у Б. Лятошинського, Ю. Кофлера, С. Туркевич-Лукіянович) мають свого “двійника” у вигляді українського неоавангарду 60х (творчість Л. Грабовського, А. Нікодемівича, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Загорцева). “Нова фольклорна хвиля” в українській музиці (Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко) типологічно споріднена з елементами “нової простоти” вислову в обробках народних пісень Я. Степового, М. Леонтовича. Характерною рисою, об’єднуючим моментом музичного семіозу ХХ ст. є поступова дезінтеграція Лисенкового мовного канону, спричиненого стратифікацією національної музичної культури в 30х-50х роках (із відповідним виділенням двох “ідеальних типів” мови – Б. Лятошинського і Л. Ревуцького), плюралізмом постмодернізму 60х-90х років (із багатополосним інваріантом національної музичної мови, сформованим мовленнєвими кодами В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Грабовського).

У підрозділі 3.1. “Особливості розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ ст.” вказано на особливе місце зазначеного періоду в національних музично-семіотичних процесах за “згущеністю” їх протікання, напруженою творчою “подієвістю”, ступенем оновлення і збагачення авторських мовленнєвих кодів.

Виокремлення першої третини ХХ ст. як певної цілісності зумовлене, по-перше, об’єднуючою парадигматикою буття національної ідеї та специфіки її матеріалізації – від формування, через утвердження до заникання, зумовленого наступом тоталітаризму в кінці 20х років. По-друге, додатковим об’єднуючим моментом стало утвердження елементів аромантичного, модерністичного творчого методу в найширшому стильовому діапазоні, що в тій чи іншій мірі відбився у творчості безпосередніх спадкоємців М. Лисенка – М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, М. Вериківського. У їх мовленнєвих кодах закладено напрямки мутаціонування національного мовного канону, які прослідковуються автором. Серед них – інтелектуалізація творчого процесу із похідною поліфонізацією музичної тканини та утвердженням змішаного гомофонно-поліфонічного типу викладу.

Ще одним наслідком інтелектуалізації письма став *примат інструменталізму як типу мислення*, що окрім зовнішнього вияву (зростання питомої ваги інструментальної музики в загальному масиві творчості українських композиторів, перенесення окремих інструментальних жанрів, прийомів до хорової музики – наприклад, прелюду, поеми, хорової оркестровки), на глибшому рівні змінював природу інтонування і зумовлював інструментальний характер хорових, вокальних партій*. Таке балансування між вокальним та інструментальним початками має своїм підґрунтям тонку взаємодію поміж *emotio* та *ratio* в українській психічній структурі. На думку автора, при ускладненій соціокультурній ситуації (якою відзначався початок ХХ ст.) назовні проступає безпосередній емоціоналізм реакцій (переважають вокально-хорові жанри з яскравим мелодизмом). При певній оптимізації ситуації у 20х роках включається *ratio* з переважаючим інструментальним втіленням, поглибленим психологізмом, ускладненням звукової матерії. Поступове розмивання чіткої ладо-тональності, вихід у полі- та атональність, емансипація дисонансу (у М. Вериківського, Б. Лятошинського, Ю. Кофлера) йшли в парі з пошуками “нової простоти” (відкриття специфічної виразності діатонічних ладів і поспівок, лапідарного голосоведення, аскетичного лаконізму фактури у М. Леонтовича, сольних обробках Я. Степового, “Веснянках” М. Вериківського, “Увертюрі на чотири українські теми” Б. Лятошинського), що стало однією з наскрізних тенденцій розвитку національної музичної мови. Звернення українських композиторів в описуваний період до “музичних примітивів” окрім своєрідного очищення музичного мислення мало, на думку автора, ще й глибокий філософський сенс, бо знаменувало дальше розширення національної музично-історичної свідомості.

Пошук етнохарактерних способів організації музичного потоку (принципів розвитку, типу драматургії, оригінальних формотворчих моделей) призвів до чергової актуалізації специфічного комплексу виразності *думи* із характерною епічною масштабністю вислову та напрочуд експресивним, драматичним наскрізним його розгортанням-становленням (“думна” трактовка сонатності у Лятошинського). Завдяки дальшому розвитку засадничого діалогізму національного музичного комунікату через утвердження принципів

* Хоча мав місце і зоротній процес – вплив вокального початку на український інструменталізм з похідною перемелодизацією всіх фактурних пластів.

“лінгвістичної свідомості” модернізму і її часткових методів – “роботи за стильовою моделлю”, оперування мовно-стильовими блоками з “готовою” семантикою (у К. Стеценка, Л. Ревуцького), перша третина ХХ ст. стала важливим періодом оновлення і збагачення лексичного, синтаксичного, семантичного шарів національної музичної мови, прискореного опанування-проходження естетичного досвіду, спробою синхронізації національного та світового музично-семіотичного процесів.

У підрозділі 3.2. “Національний музичний семіоз в умовах стратифікації мовно-стильового процесу” автор вказує на незвичайну ситуацію, що склалася в українській музичній культурі 30х-50х років – розшарування мовно-стильового процесу під дією позамузичних чинників (соціально-політичних) на два потоки – мистецтво “офіційне” і “катакомбне”, ідеологічно заангажоване і незаангажоване, конформне і нонкомфорне. Вони різняться як зовнішніми параметрами (“процентним вмістом” у загальному музичному процесі), так і якісною суттю (характером протікання і динамікою музичного семіозу). Українська культура, “заблокована” в своєму розвитку т.зв. методом соціалістичного реалізму (позаісторичним, міфологічним за своєю суттю), впродовж тридцяти років була вимушено зосереджена на самій собі. Парадигматична заданість мистецтва тоталітарної доби, принципово монологічний тип вислову спричинили спрямованість інформаційних потоків передовсім на автокомунікацію, і (як наслідок вилучення з глобальних музично-семіотичних процесів) зумовили фаворизацію “музичним істеблішментом” екстенсивних форм семіозу через механічне нарощення кількості новозадіяних фольклорних діалектів (тобто, через звуження обсягу національного до виключно фольклорно-етнографічного), канонізацію зужитих моделей музичного комунікату (що уможливило запізніле проходження мовостилів зрілого і пізнього романтизму). Загальна стагнація семіотичних процесів в тоталітарному мистецтві зумовлена витісненням інтенсивних (заснованих на діалозі) форм музичного семіозу в сферу катакомбної творчості, що з часом звузилась до мовленнєвого коду одного автора – Б. Лятошинського*.

* Це підтверджує відсутність незмінної “одиниці виміру” в національному музично-семіотичному процесі, коли за певних обставин нею може бути мовленнєва активність одного автора.

Активна діалогізуюча природа його авторської комунікативної моделі, зосереджена впродовж 20х років на засвоєнні модерних європейських мовних стереотипів, стала єдиним “внутрішнім ресурсом” національного музичного семіозу для оновлення мовних засобів впродовж наступного тридцятиліття. Показано, що обраний Лятошинським шлях “вживлення” елементів модерної музичної технології повторив з невідворотністю закономірності традиційний для українських композиторів прийом – через пошук відповідників новаціям в нарощених фольклорних і професійних етномузичних стереотипах. Завдяки цьому Лятошинським збережена спадкоємність в національних мовотворчих процесах – як на глибинному рівні (збереження системно-знакової природи музичної мови; повторюваність семіотичних парадигм, як от рух від полі- до моностильового синтезу у творенні мовного канону), так і на рівні музичної лексики, семантики, синтаксису. Це проілюстровано у співставленні із Лисенковим типом комунікату – найближчою, на думку автора, “породжуючою моделлю” мовленнєвого коду Лятошинського. Дальшим розвитком системно-семіотичної природи музичної мови Лисенка стала вражаюча строгість проведення Лятошинським стабільного кола знаків як в малих творах, так і впродовж усієї творчості. Зміст окремо взятої композиції немов “втягає” у себе зміст інших творів, адекватне розуміння поодинокі тексту (чи навіть його фрагменту) можливе лишень за умови володіння “гіпертекстом”, яким є уся творчість композитора. Органічна цільність і складність авторської семіотичної системи призвела до небувалої концепційності музичного вислову, коли у спостереженні амальгами семантичних перетікань слухачеві розкриваються глибинні світоглядні ідеї: про “зарученість” Життя і Смерти (у “сплавленні” тем любови Мирослави, плачу Маври і лейтмотиву Золотого обруча у фіналі однойменної опери); глибинну взаємодоповнюваність західного та східного типів цивілізації (через виявлену Лятошинським несподівану близькість теми хоралу з лейтмотивом Дажбога і веснянковою трихордовою поспівкою “теми дзвонів” у фіналі IV симфонії). Все це підняло музичну мову Лятошинського до рівня типотворюючого явища в національному музично-семіотичному процесі не лише в часи його стратифікації, але і в наступному постмодерністичному дискурсі.

Певна стабілізація окремих знаків, формування знакових полів в творчості інших авторів (А. Штогаренка, А. Кос-Анатольського т.ін.) свідчили про загальний ступінь зрілості національної музичної культури, що знов-і-

знов – уже в умовах парадигматичної заданості мовно-стильового процесу – прагнула до створення універсальної загально-національної семіотичної системи. Попри всю неоднозначність національного семіозу в умовах стратифікації мовно-стильових процесів 30-50-х рр., слід констатувати його автономність, “особливість” (в сенсі – відмінність від загально-історичних парадигм) його логіки, результатом чого є незворотній і поступальний характер мовної креації всупереч об’єктивного ускладнення умов існування народу. Наступ тоталітаризму не зміг повністю зупинити поступу семіотичних процесів, а їх стратифікація, що призвела до співіснування двох “ідеальних типів” національної музичної мови – мовленнєвих кодів Л. Ревуцького і Б. Лятошинського – свідчили про ближчі і дальші перспективи саморозгортання Лисенкового мовного канону у напрямку його диверсифікації в кількох авторських версіях (при збереженні спадкових рис канону). Його гетерогенна, багатоосновна природа немов передбачила “багатоголосся” постмодерністичного комунікату, а свідомо вживане композитором “стварення різних мов” не тільки розвивало засадничо діалогізуючий, розсосереджений в кількох моделях характер національної музичної мови, але виявило актуальність стосовно поетики і практики композиторської творчості кінця ХХ століття.

У підрозділі 3.3. “*Національна музична мова в дискурсі постмодернізму*” автор звертається до поняття постмодерну, що завдяки своїй стильовій “всєядності” здатен обійняти собою, виявити специфіку, естетично виправдати такі розмаїті явища національної культури 60х-90х років як український музичний неоавангард і рудименти тоталітарного соцреалізму, “нова фольклорна хвиля” і мутаціювання в бік поміркованішої стилістики (“новий традиціоналізм”). “Накладання” творчості чільних українських композиторів сьогодення (Л. Грабовського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова) не лише дозволило адекватно оцінити конкретні артефакти – воно дозволило звести все розмаїття національних музично-семіотичних процесів останнього сорокаріччя до чотирьох найпотужніших мовно-креативних центрів – мовленнєвих кодів згаданих авторів – що визначають сьогодні параметри національної музичної мови.

Постмодерністичний акцент українського неоавангарду 60х років, що виявляється у запізнілому, компресованому та інтерпретуючому проходженні новітніх технік, порятував національний музичний семіоз від катастрофічних “розривів”, афетичного заперечення комунікаційних властивостей музики,

що притаманне для європейського “класичного” авангарду. Невблаганній і прогресуючій ентропії музичної матерії (спричиненої “вибухом” звукового універсуму), постмодернізм протиставляє стабілізуючу, підкреслену причетність до традицій (зокрема національних). Стає зрозумілим, чому один із найнепримиренніших і послідовних українських авангардистів Л. Грабовський стояв водночас біля джерел “нової фольклорної хвилі”. Показано, що його національна закоріненість прослідковується не лише на рівні ментальних, світоглядних, естетичних пріоритетів (коли “сцієнцизм” творчого методу Л. Грабовського резонує з “ученістю”, “любомудрієм” давньоукраїнської музики), але й на рівні конкретних мовних та інтонаційних компонентів (у “розщепленні” звукового простору на декілька площин, у химерному гетерофонічному переплетінні-накладанні-суміщенні яких пульсують етнохарактерні інтонаційні ядра “Concerto misterioso”).

“Нова фольклорна хвиля” збагатила національний мовний інваріант кількома авторськими версіями комунікату (Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко), об’єднуючим моментом для яких є, на думку автора, намагання якомога точніше відтворити дефінітивну структуру сонору фольклорного джерела (аж до використання автентичних народних голосів та інструментів), що майже ніколи не опредмечувалось в попередніх опрацюваннях фольклору. Композитори немов змагалися у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів новітніх технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів.

Дві версії українського постмодерну демонструють М. Скорик та В. Сильвестров. Якщо стильова “всеядність” у творчості Скорика (а це елементи неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, блукання лабіринтами “стильових ігор” останніх років) має виразний *консументарний* характер із свідомим “заниженням” загального стилю вислову, тотальною іронією, то музична мова В. Сильвестрова є *знаком одужання* музичної свідомості, відчайдушною спробою подолання інерції дальшої ентропії музичної матерії через актуалізацію традиційних понять здорової логіки та сприйняття (таких як симетрія, мелодизм, фонічна краса). Звідси – *зняття опозиції між тональністю і атональністю, емансипація консонансу, плинність протікання часу* (вихід у метахронос), *тотальна мелодизація усіх голосів; “серйозність” контекстуалізму вислову*, коли це не постмодерністичний маскарад мовно-стильових алюзій, а спроба

зібрати в єдине ціле уламки величної колись будівлі європейської музичної культури. “Замикаючий” характер силвестрового мовного комунікату відтворює, на думку автора, завершення парадигми мовної креації у ХХ ст., окресленої як рух від модернізму до постмодернізму; музично-семіотичних процесів останніх 400 років, що втілилася в “лінгвістичну свідомість” європейського гуманітарного дискурсу; тисячолітнього становлення національної музичної мови – від початків формування української церковно-співочої традиції до її поновної актуалізації сьогодні.

У *Висновках* підсумовано здійснене в дисертації теоретичне узагальнення проблеми музичного комунікату і запропоновано її нове вирішення через розгляд української національної музичної мови не лише як етнохарактерної семіотичної системи, але і як феномену музично-історичного процесу із поясненням його логіки, рушійних сил з семіологічних позицій. Здійснене дослідження генези та сучасних тенденцій розвитку української національної музичної мови показало, що:

- національна музична мова не є поетичною метафорою, “річчю в собі”, ноуменом (емпірично непізнаваною абсолютною реальністю) – вона є семіотичним об’єктом, *феноменом* музично-історичного процесу, що має здатність об’єктивізуватися у реальних знакових текстах, викладених індивідуальними авторськими мовленнєвими кодами – варіантами загальнонаціонального інваріанту мови;

- національна музична мова не є механічною сумою усіх своїх авторизованих варіантів (як історія музики не є простою сукупністю усіх текстів, створених композиторами) – вона феноменологічно “з’являється” у персоніфікованих мовленнєвих кодах, які не тільки пасивно фіксують її конкретно-історичний етап, а й детермінують його, будучи єдиною можливим іманентним (диверсифікованим у моделях) “тілом” існування мови, її креативним середовищем;

- національна музична мова не є застиглою данністю з набором незмінних параметрів, стабільним “словником” одвічних символів-значень – вона є їх постійним становленням-творенням, динамічною системою константних та змінних елементів, у взаємних реляціях яких виявляється її природа;

- національна музична мова є специфічно- мистецькою семіотичною системою з характерною “непонятійною” природою формульованих нею значень. Цим зумовлено конотативний (неявний) характер музичного сенсу;

– національна музична мова (з безперервним семіозом у своєму осерді) є самодетермінованою причиною, рушійною силою, хронографом і наслідком музично-історичного процесу як мистецька специфікація консеквентної тенденції до максимально-тотожного звуковиявлення етносу, конкретно-музичної реалізації дефінітивної структури власного менталітету;

– національна музична мова - важливий комунікативний інструмент культури, що забезпечує її інтегральну єдність в Часо-Просторі (хронотопі) етносу. Окрім автокомунікаційних функцій в “тілі” питомої культури, національна музична мова є засобом трансляції сутнісного естетичного досвіду за власні межі побутування, а взаємообмін з іншими музично-семіотичними системами є підставою її самооновлення і розвитку;

– як знакова система загальнонародного масштабу, національна музична мова виникає на певному (вищому) етапі семіотичного процесу, пов’язаному з його завмиранням у сфері нонартифіційної музики і перенесенням основного його русла у сферу артифіційної композиторської творчості та витворенням національного *мово-стилю*, що функціонує за законами знакових систем.

З огляду на дуалістичну постійність-змінність національної музичної мови, малоймовірним видається складення її вичерпного та універсального “словника”. Єдиним аспектом мови, що виявляє більшу константність (навіть автономність) стосовно плинного історико-стильового контексту і піддається “схопленню” у словах є *механізм виникнення та функціонування музичних знаків* (в системі синтигма- та парадигматики), опис *структури, закономірностей* буття національної музичної мови. Серед них: *стрибокподібний, циклічний* характер розвитку як низки творення-відкидання-творення мовного канону; *нерівномірне* протікання мистецького хроносу як в межах одного “життєвого циклу” (творення мовного канону), так і в національному семіотичному процесі, що віддзеркалено у запізнілому, компресовано-прискореному та прогностично-випереджаючому проходженні загальноєвропейських мовостилів; прогресуюча *диверсифікація* мовного канону в процесі саморозгортання, скорочення “тривалості життя” мовного канону; *гетерогенна* природа національної музичної мови, існування кількох знакових полів як вияв засадничого діалогізму лексики, кросполярна міграція знаків. Підкреслено важливість дальшого вивчення проблеми *національного звукового ідеалу*, що не має задовільного знакового втілення, та насправді присутній у кожному елементі тексту, урухомлюючи всю систему надтонких

семіотичних процесів, зумовлюючи сам ефект адекватного *розуміння музики*.

В дисертації йдеться про специфікацію національного звукового ідеалу в етнохарактерній манері інтонування, що початково формується у фольклорній сфері на перетині домінантних рис національної психології і “нарощується” далі у професійному мистецтві, будучи підставою формування національних виконавських шкіл. Наводиться кілька яскравих і влучних характеристик (Л. Старицької-Черняхівської, О. Кошиця та ін.) своєрідності етнохарактерного “проказування” артифіційних текстів, переважна більшість яких грішить надмірною метафоричністю, неконкретністю. Сучасні спроби наукового осмислення специфіки етнохарактерного інтонування (Н. Кашкадамової, Ю. Вахраньова, О. Бенч, В. Антонюк, О. Катрич та ін.) тільки підтверджують усю складність формалізації процесів, що супроводжують виконавський акт (психофізичних, емоційних, творчих тощо), вербалізації спостережених явищ.

Єдино можливим способом фіксації специфіки національно-своєрідного виконавства в якнайширшій шкалі параметрів (характеру звуковидобування, тембрового забарвлення, оригінальної метро-ритмічної пульсації, дихання, артикуляції тощо) видається використання *етнофонічних* принципів К. Квітки. Акцентуація ученим *слухового* аспекту (недостатність даних, що “відтворюються зором, а не слухом”), його визначальність для адекватного розуміння-артикуляції тексту породжені усвідомленням необхідності володіння виконавцем “вертикальним зрізом інтонаційного досвіду етносу” (О. Бенч), його причетності до певної культури як її *носія* (при залученні у творчому акті “стовбура” генетичної пам’яті), або “уподібненням через голос” (К. Квітка) – через усне *переймання традиції*, вивчення звукозаписів тощо.

Неадекватність методик дослідження тексту “зором, а не слухом” пояснює ефект т.зв. “надлишкової інформації” (за Ю. Лотманом), коли поважна частина змісту не дається “уявити” себе у словах, а дослідник знов-і-знов опиняється перед “безконечно порозумнілим текстом-твором” (М. Бахтін). Без національної теорії виконавства (початки зародження якої слід констатувати) не видається можливим конкретизувати розуміння напрочуд важливої складової музичного комунікату – етнохарактерного інтонування. Саме цей аспект очевидно є особливо перспективним у дальшому дослідженні української національної музичної мови.

Виявлені у дисертації закономірності музично-семіотичного розвитку дозволили по-новому збагнути історію, сучасний стан та перспективи

саморозгортання національних мовно-креативних процесів. Доказано *єдність* 1000-літнього музично-історичного процесу в Україні, що забезпечується *безперервністю* музичного семіозу, *послідовністю* та *спадкоємністю* у зміні мовленнєвих кодів в артифіційному мистецтві – “ідеальних типів”, авторських варіантів загальнонаціонального інваріанту мови. Підтвердженням актуальності обраних у дисертації підходів, об’єктивності спостережених закономірностей та достовірності отриманих результатів є їх чинність стосовно новозадіяних в дослідженні творів (М. Лисенка, А. Кос-Анатольського, М. Кузана, М. Скороика, Л. Дичко, В. Степурка та ін.), співмірність наших прочитань класичних текстів (С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Барвінського) з новим баченням феноменів культурно-історичного процесу в сучасному українському загально-гуманітарному дискурсі (приміром, творчості Т. Шевченка в “концептуальному літературознавстві”, українського модерну в мистецтвознавстві, артефактів доби тоталітаризму чи постмодернізму у вітчизняній культурології т. ін.). Плідність запропонованої у дисертації методології підтверджується її “резонуванням” з переускладненою музичною дійсністю, здатністю охопити масив сучасної композиторської творчості, відділяючи “просюванням” крізь семіотичне “сито” визначальні явища та тенденції від другорядних, допоміжних.

Виявленні у дослідженні конститутивні риси української національної музичної мови, очевидно, мають достатньо універсальний характер і можуть бути корисними у вивченні музичних мов інших народів (особливо т.зв. “неісторичних”). Їх специфіка збагачуватиме і уточнюватиме картину глобального музичного семіозу. Так через дослідження національних музичних мов (зокрема, української) ми наблизились до розв’язання головного завдання музикознавства – *розуміння і розкриття сенсу музики*, що такий же безмежний, як і необмежений є музично-семіотичний процес.

Основні положення дисертації викладені в наступних публікаціях Козаренка О.В.:

1. Феномен української національної музичної мови. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с.
2. Кобзар – у грамзаписах// Бандура. – Торонто, 1992. – №41-42. – С.30-32.
3. Національна інтонаційність у композиторській творчості//Народна творчість та етнографія. – К., 1993. – №3. – С.13-18.
4. Пам'яті композитора//Музика.– К., 1993. – №2. – С.14.
5. Український фонозапис: час збирати каміння//Культура і життя.– К., 1994. – №38. – С.3.
6. Творчість Б. Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю//Матеріали Науково-теоретичної конференції до 100-річчя Б. Лятошинського. – Львів, 1995. – С. 50-56.
7. Вплив поезики Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка/Праці Музикознавчої комісії НТШ. — Львів, 1996. — С. 112—124.
8. Геть від абсурду//Art line.– К., 1997. – №7-8. – С.92.
- 9.Українська духовна музика: спогад про майбутнє//Art line.– К., 1998. – №1. – С.24-27.
10. Ї серце одпочине//Art line.– К., 1997. – №10-11. – С.48-50.
11. Лідія Шутко//Art line.– К., 1998. – №3. – С.30-32.
12. Імені А. Кос-Анатольського//Art line.– К., 1998. – №1. – С.36-37.
13. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття//Українське музикознавство. — К., 1998.— Вип. 28. — С. 144—155.
14. Національна музична мова в контексті постмодернізму//Наукові записки. Серія “Мистецтвознавство”. — Тернопіль, 1999. — № 1. — С. 9-16.
15. Національна музична мова як фактор історичного процесу//Наукові записки Тернопільського педуніверситету. – №2(3). – 1999. – С. 9-16.
16. В науці у М. Скорика//М. Скорик. Наукові збірки ЛДМА ім. Лисенка. – Вип. 1. – 1999. – С. 125-128.
17. Borys Latoszyński//11 Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. – Kraków, 1999. – S. 104.
18. The Role of Composers of Halychyna in the Formation of a Ukrainian National Style// Acta Universitatis. – Banska-Bystrica, 1999. – S. 36-43.

19. Семантична “гра” в музичній мові Василя Барвінського//Наукові записки Тернопільського педуніверситету. – №1(4). – 2000. – С. 3-5.
20. Від модернізму до постмодернізму: парадигма розвитку галицької музики ХХ ст.//Musica Galiciana. – Rzeszów, 2000. – Том 5. – S. 247-253.
21. Музична мова Б Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу//Українське музикознавство. – 2000. – Вип. 29. – С. 116-125.
22. Постмодерністичний акцент в музичній мові Валентина Сильвестрова/ Syntagmaton. Наукові збірки ЛДМА ім. Лисенка. – 2000. – Вип. 2. – С. 80-87.
23. Піаніст кришталевого стилю// Олег Криштальський. Наукові збірки ЛДМА ім. Лисенка. – 2000. – Вип. 3. – С. 3-5.
24. Музыкальный язык Валентина Сильвестрова как прогностическая модель украинской национальной музыкальной речи//Новое видение культуры мира в XXI веке. – Владивосток, 2000. – С. 167-169.
25. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму//Мирослав Скорик. Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. – 2000. – Вип. 10. – С. 23-30.
26. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови // Мистецтвознавство України. – К.: Спалах, 2000. – С. 139-156.

Анотації

Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2001.

Дисертацію присвячено розгляду української національної музичної мови – музично-семіотичної системи та феномену музично-історичного процесу. Узагальнено теоретичні розробки з проблематики комунікативних властивостей музики. Показано важливість врахування національної своєрідності у становленні музично-семіотичних систем, формуванні семантики знаку, адекватного розуміння тексту. Простежено генезу української національної музичної мови в контексті діалогу культур від початкових етапів музичного семіозу до сьогодні. Виявлено специфіку музично-семіотичних процесів у жанрі церковної музики, творчості М.В. Лисенка, композиторів галицької композиторської школи. Значна увага приділяється сучасним музично-семіотичним процесам, що намітилися в першій третині ХХ ст., зазнали специфічних мутацій в часи тоталітаризму (30-60ті роки), оригінально виявилися в контексті постмодернізму (60-90ті роки).

Семіотичний аспект дослідження музично-історичного процесу дозволив по-новому оцінити роль українських композиторів-класиків (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського), творчість чільних сучасних авторів (Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Грабовського).

Ключові слова: українська національна музична мова, семіоз, знак, текст, семантика, музично-історичний процес, національна своєрідність, діалог культур.

Козаренко А.В. Украинский национальный музыкальный язык: генезис и современные тенденции развития. Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. Чайковского. Киев, 2001.

Диссертация посвящена рассмотрению украинского национального

музыкального языка – как специфической семиотической системы и как феномена музыкально-исторического процесса. Обобщены взгляды на коммуникативную природу музыки; дано определение украинского национального музыкального языка, его структуры; специфики музыкального значения, условий и механики его возникновения. Предложена своя дефиниция музыкального знака, определены главные тенденции и закономерности функционирования знаковых систем в музыкальном искусстве. Указано на существенность учета национального своеобразия в становлении музыкально-семиотических систем, формировании семантики знака, адекватного прочтения и понимания музыкального текста.

Избранный в диссертации семиотический подход в исследовании явлений украинской музыкальной культуры позволил вскрыть глубинную логику национального музыкально-исторического процесса как тенденцию к максимально-адекватной звукореализации этноса через создание национального музыкального языка. Таким образом, семиозис определяется как внутренняя движущая сила музыкально-исторического процесса, на определенном этапе которого – в профессиональном музыкальном творчестве – происходит превращение национального своеобразия в национальный стиль и возникает национальный музыкальный язык. Музыкальный язык является системообразующей сердцевиной стиля и соотносятся они как “план выражения” и “план содержания” семиотической системы высшего порядка – национальной музыкальной культуры.

В диссертации прослеживается генезис украинского национального языка в контексте диалога культур от начальных этапов музыкального семиозиса в фольклоре к современному творчеству украинских композиторов. Главное внимание сосредоточено на профессиональной музыке, на примерах которой показывается специфика проявлений семиотических процессов в жанре церковной музыки, творчества Н.В. Лысенко – создателя первого общенационального языкового канона, галицкой композиторской школы – важнейшей составляющей всеукраинского диалога по проблеме национального своеобразия музыкального искусства.

Большое внимание уделено рассмотрению современных музыкально-семиотических процессов, намеченных в первой трети XX века, преобретших существенные мутации (часто уродливые) во времена тоталитаризма (30-60е годы), оригинально проявившихся в контексте постмодернизма (60-90е годы).

Семиотический аспект исследования позволил по-новому оценить роль украинских композиторов-классиков (Н. Лысенко, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского), творчество выдающихся современных авторов (Е. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Грабовского), чьи речевые коды определяли и определяют облик украинского национального музыкального языка.

Ключевые слова: украинский национальный музыкальный язык, семиозис, знак, текст, семантика, музыкально-исторический процесс, национальное своеобразие, диалог культур.

Kozarenko O. The Ukrainian National Musiacal Language: Genesis and Modern Tendencies of Development. *Manuscript.*

The dissertation is devoted to consideration of the Ukrainian national musical language – semiotic system of music and phenomenon of musical-historical process. The theoretical development of a problematic of communicative properties of music is generalized. The importance of the account national originality in formation of musical-semiotic systems, semantics of a mark, understanding of the text are shown. Is specified on genesis of the Ukrainian national musical language from the initial stages of semiotic process down to today. Is determined specificity of semiotic processes in music of a genre of church music, in M.Lysenko's creativity, composers of Galician composer school. The large attention is given to modern musical-semiotic processes planned in first third XX centuries, that had essential changes in totalitarian times (1930-1960), originally shown in a postmodernism context at 1960-1990. Semiotic aspect of research has enabled on new to estimate a role of the classical composers in historical process (M. Lysenko, L. Revuts'kyj, B. Liatoshyns'kyj), creativity of the leading modern authors (Y. Stankovych, M. Skoryk, V. Sil'vestrov, L. Hrabovs'kyj).

Key words: *ukrainian national musical language, semiozys, mark, text, semantics, historical process of music, national originality, dialogue of cultures.*

Підписно до друку 7.07.2007
Формат 60x90/16.

Гарнітура Таймс. Ум. друк. арк. 2.1.

Обл.-вид. арк. 1.8. Тираж 100 прим. Зам. 137.

«ТзОВ Компанія «Манускрипт»»

Адреса: 79008, м. Львів, вул. Руська, 16.

457980

АВ 49.145

Мист