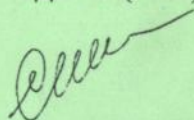


**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

**Шип Сергій Васильович**

УДК 781 (78.01)



**ЗНАКОВА ФУНКЦІЯ ТА МОВНА ОРГАНІЗАЦІЯ  
МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

Київ - 2002



00762282 (R)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Одеській державній консерваторії ім. А.В.Нежданової, Міністерства культури та мистецтв України.

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України, професор  
**Ляшенко Іван Федорович**

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор **Муха Антон Іванович**, 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, м. Київ;

доктор мистецтвознавства, професор **Пясовський Ігор Болеславович**, Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, кафедра теорії музики, м. Київ.

**Провідна установа:** Львівська державна музична академія ім. М.В.Лисенка, кафедра історії музики.

Захист відбудеться «26» грудня 2002 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 «25» лист. 2002 р.

Вчений секретар  
 спеціалізованої вченої ради  
 кандидат мистецтвознавства,  
 доцент

*Коханик*

**І.М.Коханик**

## Загальна характеристика дисертації

**Актуальність і ступінь дослідженості проблеми.** Дисертація, що пропонується до розгляду, присвячена проблемі теоретичного вивчення музики як мовної діяльності людини. Головними аспектами постановки проблеми є вивчення знакової функції та системної (мовної) організації музичного мовлення<sup>1</sup>.

Порівняння музики з процесом вербального мовлення, теоретичне зіставлення музичних принципів із закономірностями мовного спілкування людей мають багатовікову традицію у світовому музикознавстві. На основі (або, щонайменше, під впливом) розгорнутої аналогії між музикою та словесним мовленням виникли численні музично-теоретичні концепції, серед яких: давньогрецька теорія музичного ритму; хрестоматійні судження про синтаксичну побудову музичної форми (учення А. Маркса, Г. Рімана, Г. Конюса, Г. Шенкера та ін.); концепція інтонаційної природи музики, найбільш повно репрезентована працями Б. Яворського та Б. Асаф'єва.

Бурхливий розвиток логіко-математичних знань, загальної лінгвістики, семіотики та інформатики в ХХ ст. сприяв оформленню нової музично-теоретичної парадигми. Багато учених прийшли до висновку, що аналогія між музикою й словесним мовленням, між музичними законами і мовою має зовсім не поверхневий характер. Виникла думка, що в певному сенсі музика і вербальне спілкування є проявами деяких більш загальних принципів свідомості та суспільної практики, а саме – принципів знакової комунікації. Дана наукова парадигма найбільш чітко виражена у відносно самостійному напрямі теоретичного дослідження музики, який в дисертації визначено як *лінгвосеміотичний підхід*. Цей напрям бере початок з окремих розвідок, що здійснювалися на початку минулого сторіччя. В наш час він репрезентований досить численною групою зарубіжних вчених, до якої належать Л. Белявський, М. Бредичану, Н. Бриндуш, А. Вієру, М. Грабоц, Р. Хеттен, В. Карбузицький, Д. Лідов, Р. Монелле, Ж.-Ж. Натъє, Ш. Ніколеску, Д. Рінк, Ч. Розен, Д. Стефані, Е. Тарасті та ін. В їх працях музика досліджується з досить різних методологічних позицій (семіотики, структуральної лінгвістики, постструктуралістичної філології, інформаційної естетики). Але в усіх випадках музика трактується як знаковий феномен, більш-менш подібний до вербальної мови.

Про високий рівень розвиненості лінгвістичного підходу в зарубіжному музикознавстві свідчить діяльність Міжнародного інституту семіотики, що в м. Іматра (Фінляндія), наукової спілки “Міжнародний конгрес із досліджень музичного означення”, періодичні світові конференції з питань музичного семіозису.

<sup>1</sup> Слово *мова* вживається в роботі в значенні, що є еквівалентне термінам *lingua* (лат.), *language* (англ.), *die Sprache* (нім.), *язык* (рос.); слово *мовлення* використовується як рівнозначне термінам *parole* (фр.), *speech* (англ.), *die Rede* (нім.), *речь* (рос.).

У вітчизняному музикознавстві лінгвосеміотичний напрям не отримав поки що очевидних границь, достатнього метанаукового осмислення, ознак організованості. Утім, він представлений змістовними та оригінальними дослідженнями. До цього напрямку ми можемо (із певними застереженнями) віднести праці М. Арановського, Л. Березовчук, І. Беленкової, Р. Болховського, М. Бонфельда, М. Бороди, О. Бурліної, І. Волкової, Б. Гаспарова, В. Гошовського, І. Земцовського, Д. Кірнарської, О. Козаренка, Ю. Кона, М. Ланглебен, Ю. Лотмана, С. Мальцева, В. Медушевського, В. Москаленка, О. Нікітенко, Г. Орлова, І. Пяковського, О. Сокола, О. Сохора, Г. Тараєвої, Д. Терентьєва, В. Холопової та ін.

Дослідницькі праці названих вітчизняних і зарубіжних учених окреслюють певне русло наукових пошуків. Але в різноманітних твердженнях про семіотичні основи музики, про феномен музичного мовлення та принципи його організації поки що неможливо простежити ознаки єдиної теорії. Значні розбіжності та протиріччя панують, скажімо, в галузі знань про музичні знаки. Одні вчені вважають музику семіотичним феноменом, що утворюється знаками різного типу – *семантичними* та *естетичними* (А. Моль), або *інформаційними* та *художніми* (С. Раппопорт); інші трактують музичні знаки як особливі семіотичні елементи, що мають лише конотативний зміст, але не мають денотатів (О. Козаренко); є й такі, хто вважає музику “незнаковою семіотичною системою” (М. Арановський) і т. д.

Ще більшою строкатістю та розбіжністю характеризуються теоретичні погляди на музичне мовлення й мову. Їх можна умовно розташувати між двома полюсами. Перший полюс – це широке і неспеціальне уявлення про музичну мову й мовну комунікацію. Воно звичайно збігається із тим розпливчатим змістом, що несе в собі вислів “засоби музичної виразності” (таке уявлення про музичну мову властиве, наприклад, Л. Мазелю, В. Цуккерману та багатьом послідовникам методики “цілісного аналізу”). Подібне трактування не потребує розрізнення понять “мова” і “мовлення”, не вимагає встановлення засад для мовно-знакової інтерпретації музики, не передбачає розробки спеціального теоретичного апарату, відмінного від звичайної “іпкільної” теорії музики. Другий полюс репрезентований спеціальним науковим розумінням категорій *музичне мовлення* та *музична мова*, а також усіх, пов’язаних із ними теоретичних понять. Такий підхід передбачає використання термінологічного апарату та аналітичних методів лінгвістики, семіотики, формальної логіки (наприклад, праці Б. Гаспарова, В. Гошовського).

В цілому варто зауважити, що багатий досвід стосовно вивчення музики як мови й мовлення, як знакового феномена досі не набув у музикознавстві належного історико-фактологічного й теоретико-узагальнюючого відображення (за винятком невеличкої реферативної праці Г. Тарасової). Отже, констатуючи значну розвиненість мовного (лінгвосеміотичного) підходу до музики у вітчизняному та світовому музикознавстві, ми маємо визнати факт відсутності

достатньо обґрунтованої, непротирічної і цілісної теорії музичної мови та музичного мовлення.

Таким чином, актуальність дисертаційного дослідження визначається:

1) назрілою необхідністю систематизувати та критично осмислити багатовіковий досвід вивчення музики як особливого феномена знакової діяльності людини;

2) потребою в теоретичному обґрунтуванні, узгодженні, створенні єдиної системи наукових уявлень про музичні знаки, музичне мовлення, елементи та принципи музичної мови;

3) вимогами розвитку провідних галузей теоретичного та прикладного музикознавства (насамперед – теорії музичного стилю, жанру, форми, виконавської інтерпретації, а також психології, педагогіки, культурології, естетики, етномузикології тощо), в яких категорії *мова* й *мовлення* займають ключові позиції;

4) завданнями музичної критики, змушеної дедалі все більш гнучко та оперативно реагувати на пошуки радикально нових художньо-мовних засобів, спроби створення індивідуальних музичних мов.

Особливого значення набуває поставлена проблема в сучасному українському мистецтвознавстві, в якому чи не найголовніше місце відводиться дослідженням із національної фольклорної мови та музичних діалектів (праці С. Грици, О. Мурзиної, І. Клименка, А. Іваницького та ін.), а також із національної професійно-композиторської мови (праці Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, В. Іванова, О. Козаренка, О. Маркової, Л. Черкашиної, Ю. Ясинівського та ін.)

**Зв'язок роботи з науковими планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики та композиції Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової за планом науково-дослідної роботи кафедри (“Мовленнєві засоби музичного мистецтва”). Тема роботи узгоджена з основними напрямками наукових досліджень і затверджена Вченою радою Одеської консерваторії ім. А.В. Нежданової (протокол № 9 від 30.05.2001).

**Мета дисертаційного дослідження** – визначити теоретичні основи вивчення музики як мовлення, виявити властивості знакового функціонування та системної (мовної) організації музичного мовлення, створити універсальну понятійну модель музичної мови.

**Головні теоретичні завдання роботи:**

1. Охарактеризувати процес історичного розвитку уявлень про музичне мовлення і музичну мову; простежити «кристалізацію» лінгвосеміотичного напрямку в теоретичному музикознавстві.

2. Вивчити музику як діяльність мовлення; з'ясувати зміст категорій *мовної дії, тексту, контексту, твору* тощо; установити відповідні положення теорії музичного мовлення.

3. Охарактеризувати семіотичну функцію та знакові підстави музичного мовлення, отримати обґрунтовані знання щодо властивостей музичних знаків.

4. З'ясувати устрій музичної мови; визначити музично-теоретичні поняття, що відбивають її елементний склад, структуру, принципи.

**Об'єкт та предмет дослідження.** Об'єктом дисертаційного дослідження є феномен музики, що теоретично інтерпретується як явище мовлення. Головним предметом вивчення виступають семіотично-функціональні властивості музики та її системно-мовна організація.

**Матеріал дослідження.** Вивчення універсальних властивостей й загальних принципів організації музичного мовлення допускає залучення будь-яких конкретних музичних текстів, що дозволяють виявити або проілюструвати ті чи інші мовні закономірності. Як це прийнято для досліджень методологічного характеру, конкретним матеріалом дисертації є, в першу чергу, теоретичні погляди й концепції, представлені в працях вітчизняних і зарубіжних учених. Даний матеріал (він залучається з музикознавства, лінгвістики, семіотики, естетики, психології тощо) репрезентує широкий спектр уявлень про різні властивості й сторони музичного мовлення.

**Методологічні основи** дослідження. Загальними методологічними засадами роботи є принципи діалектичної гносеології й логіки наукового пізнання. Маються на увазі, наприклад, положення про відносність теоретичного знання, об'єктивність протиріччя між законом (абстракцією) і конкретним явищем. Вони визначають, зокрема, принциповий підхід до провідних теоретичних категорій дисертації *мови* (системи закономірностей, принципів, типів) і *мовлення* (явища суспільної практики людей).

Особливе значення для дослідження мають метод наукового моделювання і загальна теорія систем. Системний підхід знайшов своє спеціальне застосування у дослідженні властивостей музичного знака (знак-елемент і знак-структура), в інтерпретації музичних знаків як системно організованих семіотичних об'єктів, в трактуванні синтаксичного устрою музичного мовлення. Оскільки музична мова є предметом дуже високого рівня складності, що не піддається "безпосередньому спостереженню", для її вивчення застосовується метод моделювання, який знайшов своє втілення в теоретичному описанні структурно-функціонального устрою музичної мови.

Спеціальними методологічними засадами дисертаційного дослідження виступають положення й методи семіотики та лінгвістики. Ми свідомо не обмежувались якимись напрямками чи школами в цій сфері сучасних наукових знань і опиралися на широке коло теоретичних і науково-методичних праць (Е. Бенвеніста, В. Гумбольдта, Л. Єльмслева, Ч. Пірса, А. Потєбні, Ф. де Соссюра, Н. Трубецького, Л. Щерби, А. Реформатського, Ф. Березіна і Б. Головіна, М. Кочергана, Ю. Степанова та ін.).

Важливими з методологічного погляду є також психологічні знання, зокрема, положення психології мовної діяльності та художнього сприйняття, теорія формування мотиваційної сфери особистості (праці Л. Виготського, А. Леонтьєва, О. Лурії, С. Рубінштейна та ін.).

**Наукова новизна дослідження.** В дисертації вперше мовно-знакові аспекти осмислення музики послідовно й систематично характеризуються як напрям у музикознавстві; для позначення цього історико-теоретичного явища пропонується новий термін – *лінгвосеміотичний підхід*; вперше аналізуються методологічні властивості реалізацій цього підходу в теоретичному музикознавстві ХХ ст.

Новизною характеризується дослідницький підхід до категорії *музичного знака*. Останній розглядається в теоретичному зв'язку з музично-мовною діяльністю, зокрема, в типологічному ракурсі, а також в аспектах його загальних, особливих і специфічних властивостей.

В теоретичному музикознавстві проблема відношення категорій *мовлення і мови* уперше вивчається з позицій первинності явища музичного мовлення, підпорядкованості музично-мовної системи цілям музично-мовної діяльності; для пояснення ієрархічної організації мовного тексту уперше в теорії музики використовуються терміни *базис, норма та узус музичної мови*.

Музична мова уперше розглядається як системна єдність фонологічного, морфологічного та синтаксичного механізмів (елементів та принципів) організації музичного мовлення.

Уперше у вітчизняній науці всебічному аналізу піддається рівень фонемного устрою музичної мови; пропонується визначення *музичної фонемі, музичного алофону, диференціальних та інтегральних ознак фонем, музичної графемі*; обговорюються питання якості та кількості *фонемного фонду* музичної мови.

Уперше у вітчизняному музикознавстві пропонується вирізняти в музичній мові рівень морфології; дається визначення терміну *музична морфема*; указується на спорідненість ідеї «інтонаційного словника», що була запропонована Б. Асаф'євим, із поняттям *морфемного фонду* музичної мови; встановлюються критерії універсальної класифікації музичних морфем.

У дослідженні розробляється новий підхід до розуміння синтаксичної побудови музичного тексту, що спирається на поняття *поверхневого й глибинного синтаксису, модальності та предикативності музичного висловлення*. Запропоновані нові визначення традиційних понять *мотив фрази, речення*.

Указані позиції у цілому окреслюють контури відносно самостійної галузі теоретичного музикознавства, а саме – спеціальної теорії музичної мови і музичного мовлення. Судження та дефініції понять, що безпосередньо стосуються даної теорії становлять основний предмет дискусії й виносяться на публічний захист.

**Практичне значення дослідження.** Поняття про музичне мовлення і музичну мову мають універсальну значущість для музикознавства. Тому отримані в дисертації теоретичні результати можуть знайти саме широке застосування.

По-перше, вони можуть сприяти вдосконаленню засобів вивчення музичних текстів. Особливо корисними вони будуть для сфери текстологічного аналізу артефактів фольклору, примітивних і традиційних несвітописуєських культур, творів середньовічної музики, різних експериментальних (модерністських) музичних текстів, тобто у всіх випадках, де необхідно теоретично відтворити системну складність не досить відомої, або цілком нової мовної організації художнього мовлення.

По-друге, уточнені знання про музичну мову можуть дати нові підстави музикознавцям-історикам і культурологам для дослідження динаміки змін, що відбуваються в музичних культурах. Можна прогнозувати появу на цій теоретичній основі додаткового імпульсу до розвитку методів порівняльного музикознавства, вивчення діахронічних аспектів окремих сфер музично-семіотичних засобів.

По-третє, теоретичні уявлення про музичне мовлення і музичну мову заслуговують на широке впровадження в навчальну практику підготовки професійних музикантів. Вони сприяють єдності та цілісності знань при вивченні будь-якої практичної чи методичної дисципліни, в якій розглядаються окремі сторони музичного твору. Найбільш актуальним дидактичним застосуванням теорії музичного мовлення і музичної мови є курси аналізу музичних творів для музикантів-виконавців, композиторів і музикознавців у вищих і середніх спеціальних навчальних закладах.

Положення дослідження можуть знайти також застосування в складанні програм алгоритмізованого опису музичних текстів (у практиці комп'ютерної каталогізації фольклорних артефактів), розробці методів текстологічної діагностики, систематизації музичних стилів, жанрів, типів форми і т. д.

**Апробація положень дисертації.** Положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри теорії музики та композиції Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової, на 30 наукових конференціях, конгресах, симпозіумах і семінарах (Республіканська наукова конференція «Сучасний погляд на історію української музики», СК України, Республіканський центр із проблем вивчення та пропаганди української музичної культури. – Київ (Ворзель), 19-22.02.1990; Всеукраїнська наукова конференція з проблем музичного мислення. – Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 17.11.1992; «Тиждень української та австрійської музики». – Одеса, 12-15.05.1993; Symposium: „Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa“. – Berlin. 22-27.04.1997; Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність», Міністерство культури та мистецтв України. – Одеська консерваторія, 23-25.04.1998; Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress „Die Kirchenmusik in Südosteuropa“. – Temeswar (Timisoara), 19.-23.05.1998; Конгрес Міжнародної асоціації українців. – Одеса, 29.09.1999; «Культурологічні проблеми української музики. Наукові читання пам'яті академіка І.Ф. Ляшенка». – Київ, 4-5.04.2000; Міжнародний симпозіум «Музика сакральна та профанна». –

Одеса, 4-6.05.2000; European Congress "The organ as European Cultural Heritage". – Varazdin, Croatia, 10-16.09.2000; Міжнародний симпозіум «Образ Німеччини та образ України – питання й проблеми взаємозв'язків». Інститут міжнародних відносин КНУ ім. Т.Г. Шевченка, – Київ, 04.10.2000; Всеукраїнська науково-практична конференція «Текст музичного твору: практика і теорія». – Київ, 31.10–2.11.2000; Seventh International Congress on Musical Signification. – Imatra, Finland, June 7-10, 2001; First international symposium «Strauss und seine Zeit. – Bucharest, 26-31.08.2002, Міжнародний музикологічний семінар "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність". – Одеса, 12-16.10.2002 та інші).

Широку практичну апробацію ідеї дослідження отримали також в авторській програмі з предмету "Теорія музики" для студентів музичних вузів (К.: РМК Мін. культури України, 1993. – 40 с.) та у навчальному посібнику «Музична форма від звуку до стилю» (К.: Заповіт, 1998. – 368 с.), нагородженому вищим грантом у конкурсі "Відродження гуманітарної освіти в Україні".

**Публікації.** Результати дослідження опубліковані в монографії «Музичне мовлення і мова музики» (Одеса: Вид-во ОДК ім. А.В. Нежданової, 2001. – 296 с.), в 22 публікаціях у фахових виданнях та інших опублікованих матеріалах.

**Структура дисертації.** Дисертація складається із вступу, історико-теоретичного розділу, трьох теоретичних розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Обсяг праці – 387 стор. (без списку літератури та додатків). Список використаних джерел – 215 найменування.

### **Основний зміст дисертації**

У **Вступі** характеризується актуальність і рівень вивченості проблеми дисертації, об'єкт і предмет, мета й завдання дослідження, методологія, практична спрямованість і новизна роботи. Формулюються положення, що виносяться на захист. Даються визначення опорних понять і постулатів дослідження.

Найпершим і найважливішими з них є поняття *музики*. Музика розуміється як вид художньої діяльності людини і, водночас, як продукт (предмет, артефакт), що виникає в результаті цієї діяльності.

Характер музики як *художньої діяльності* визначається з точок зору: а) матеріально-речовинного субстрату творчої активності (це – діяльність із звуковою предметністю); б) психофізіології творчої активності (це – діяльність, що ґрунтується, в першу чергу, на функціях слухового сприйняття і мускульномоторній активності); в) психології творчої активності (це – діяльність "механізмів" слухової перцепції, емоційного реагування, пам'яті, уяви, фантазії, а також у певній мірі й абстрактно-понятійного мислення); г) свідомості особистості (це діяльність, основана на особистому життєвому досвіді осмислення світу, на індивідуально-неповторній системі потреб, мотивів, цінностей); д) колективної художньої свідомості (це діяльність, зумовлена

соціокультурними потребами суспільства: комунікативними, гностичними, терапевтичними, педагогічними та ін.).

З цього випливає, що музика не може бути визначена виключно як діяльність мовлення. Остання становить лише одну з іпостасей музики, хоча, можливо, це її найважливіша іпостась. Так само, музика може бути охарактеризована як мова, але ця характеристика не є її достатньою дефініцією. В дисертації приймається такий постулат: музика трактується як *мовлення*, а її системна організація – як *мова*.

Прийняття даної теоретичної установки не означає ототожнення музичної мови з мовою вербальною (їх некоректне уподібнення породжує безліч теоретичних непорозумінь). Тим більше, музика не прирівнюється до мов формальних (логічних, математичних, комп'ютерних). Навпаки, в роботі доводиться, що музичне мистецтво характеризується своєю специфічною мовою.

**РОЗДІЛ 1. Лінгвосеміотичний підхід у теоретичному музикознавстві (Історія питання).** В цьому розділі розглянуті теоретичні думки, наукові поняття й концепції, в яких музика уявляється своєрідною мовою чи процесом мовлення.

**1.1. Ранні історичні уявлення про музичну мову та музичне мовлення.** Перші очевидні ознаки таких уявлень помічаються у висловленнях учених античної доби. Вони звичайно обумовлені порівняннями музики з мистецтвом риторики та поезією. Зазвичай йшлося про подібність ритму, метрики, виразного проголошення (Аристид Квінтіліан, Августин Блаженний). Наукова фантазія стародавніх учених майже не виходила за межі такого порівняння (можливо з тої причини, що в ті часи музика ще не була усвідомлена як окремий вид мистецтва).

Процес автономізації музичного мистецтва в західноєвропейській культурі доби Відродження сприяв віднаходженню споріднених рис музики та вербального мовлення. Розвиток нових уявлень йшов декількома «паралельними» шляхами: а) по лінії осмислення подібних функцій музики та вербального мовлення, їх здатності виражати людські почуття; б) у напрямку виявлення спільних виражальних засобів музики та словесного мовлення (у першу чергу – інтонаційних). Дана наукова тенденція рельєфно позначилася в поглядах В. Галілея, Я. Пері, О. Рінуччіні.

До того ж історичного періоду відносяться перші вітчизняні музично-мовні студії. На диво зрілим проявом зазначеного підходу до музики були науково-педагогічні твори М. Дилецького та І. Коренева. Славетний трактат М. Дилецького “Грамматика мусикійська” може розглядатися (якщо звернутися до сучасної термінології) як виклад знань про морфологічні й синтаксичні елементи тогочасної музичної мови та принципи їх організації.

**1.2. Розвиток аналогії між музикою та вербальним мовленням.** Інтенсивного розвитку такий підхід набув у працях французьких учених XVIII ст. – М. Шабанона, Ж.-Ж. Руссо, А. Гретрі, Е. Кондільяка. Головною ознакою

цього етапу є усвідомлення закономірностей синтаксичного устрою музики (за аналогією із синтаксисом вербальної мови), введення до музично-теоретичного вживання понять *фрази* й *фразування*, усвідомлення синтаксичного значення ритму й засобів *музичної пунктуації*, зародження ідеї про музичний “словник” (Гретрі). Е. Кондільяк висловив думку про походження музики з модуляцій голосу в процесі мовлення.

Окрему увагу приділено теоретичним поглядам В. Одоєвського та О. Серова. Їх спільною рисою є визнання мовних властивостей музики, ясне розуміння того, що музичне мовлення регулюється специфічними закономірностями. Останні забезпечують зрозумілість музики, її логіку.

**1.3. Систематика мовних елементів і побудова структурних моделей форм музичного мовлення.** В цьому підрозділі розглядаються найбільш розвинуті та впливові музично-теоретичні концепції устрою музичної мови, що виникли в XIX – на початку XX ст. (праці А. Б. Маркса, Г. Рімана, Б. Яворського, Б. Асаф'єва). В теоретичній спадщині А. Маркса увагу привертає розробка уявлень про музичний синтаксис, діалектичне розуміння категорій *мотиву* (як зерна розвитку музичного висловлення) та *речення* (як усталеної музичної думки). Ще більш розвинуту теорію музичного синтаксису створив Г. Ріман. Він повно і послідовно використав відому ще з античних часів аналогію між музикою і поезією й систематизував прості музично-синтаксичні структури (мотиви) подібно до віршових метричних формул. І хоча пояснювальні можливості даної систематики є обмеженими, вона справила суттєвий вплив на розвиток музикознавства. Велике значення для сучасної теорії зберігає ріманівська ідея щодо системної функціональності акордових елементів класичної європейської музики. Вона відбиває одну з універсальних закономірностей музичної мови. Це доведено у дослідженнях В. Бобровського, Є. Браудо, Г. Вірановського, А. Мілки, Ю. Тюліна та ін.

Самобутній розвиток знайшла ідея вивчення музики з позицій мовлення та функціональної системи мовних засобів у працях Б. Яворського (“Строение музыкальной речи”, “Структура мелодии”, та ін.), котрі можна розцінювати як дослідження “граматики” постромантичної музичної мови. Основами музично-мовної системи вчений вважав ладоритмічні закономірності. Як відомо, він спирався на положення про універсальність і первинність для всіх структур музичної мови ладових напружень, що містяться у висотно-ритмічному комплексі («схемі») тритона. З такої схеми Яворський виводив (випереджаючи, в певному розумінні ідеї генеративної лінгвістики Хомського) різні варіанти реалізації стрижневого логіко-граматичного відношення. Яворський поклав початок стійкої наукової традиції, за якою значущі елементи музичної форми мисляться й зуться *інтонаціями*. Важливо, зазначити, що вчений розумів під цим словом не тільки синтаксичні, але й морфологічні одиниці музичної мови.

Грандіозну концепційну розробку поняття *інтонації* здійснив Б. Асаф'єв. У своїх зрілих працях він відійшов від фізично-енергетичних і біопсихічних моделей музичної форми і спрямував зусилля на розробку наукової аналогії між

музикою та вербальним мовленням. Він керувався тезою «Мовна та чисто музична інтонації – відгалуження одного звукового потоку» («Речевая интонация»). Саме ця точка зору, разом з уявленням про інтонацію як першоелемент форми зумовили розвиток глибокого й оригінального асаф'євського учення про музичну мову та її семантику.

#### 1.4. Експлікація лінгвосеміотичного підходу в теорії музики.

Очевидним впливовим фактором "кристалізації" мовно-знакового підходу в теоретичному музикознавстві першої половини ХХ ст. був розвиток семіотики та загальної лінгвістики (праці В. Гумбольдта, Ч. Пірса, Ф. де Соссюра, Ч. Морріса, А. Потебні, Ф. Фортунатова, Н. Трубецького, вчених «празького гуртка», Р. Якобсона, Л. Сльмслева, Е. Сепіра, Л. Блумфільда, Н. Хомського та ін).

Міждисциплінарний характер, універсалізм, логічна стрункість семіотики та оновленої лінгвістики сприяли проникненню їх ідей і методів у теоретичне музикознавство. У 1932 р. Г. Бекінг поставив питання про використання фонологічної теорії Н. Трубецького у вивченні музичного фольклору. М. Вайнгарт у праці 1945 року розвинув на матеріалі чеської мови аналогію між музичним та вербальним реченнями. В 1949 р. А. Сихра здійснив дослідження народні мелодії з цілком лінгвістичних позицій. Одним з перших, хто висловив думку про імовірнісні властивості елементів і структур музично-мовного тексту, був Г. Шпрінгер (1956).

Цікаві перспективи лінгвосеміотичної методики намітив Б. Неттл (1958). Він поставив питання про відношення музичної мови та стилю, про музичні діалекти, білінгвізм, нотну кодифікацію фонетичних властивостей музичної мови; застосував терміни «музична фонема» і «музична морфема» (щоправда, в не дуже ясному значенні). Представниками лінгвосеміотичного напрямку в зарубіжному музикознавстві 50-х років були також Н. Руве та Д. Кук. Перший почав свою дослідницьку діяльність з аналізу проблеми «зони помилки», що характеризує фонеми музичної мови. Монографія Д. Кука («Мова музики», 1959) сприймається як своєрідне відродження стародавнього вчення про етос музики та афекти, а також як певний корелят асаф'євським ідеям про епохальні «музичні словники».

У вітчизняному музикознавстві перші спроби використання нового комплексу методів були здійснені наприкінці 60-х років стараннями видатного українського етномузиколога В. Гошовського, відомого представника тартуської семіотичної школи Б. Гаспарова, групи естонських фольклористів (У. Ліппус, М. Реммель, І. Рюйтель). В їх працях відчувається ентузіазм першопроходців, намагання якомога послідовніше та ефективніше використати методологічні потенції структуральної лінгвістики, семіотики, математичного моделювання текстів. Разом із тим, положення праць названих учених є, часом, надмірно категоричними, що викликало закономірну критичну реакцію колег-музикознавців.

Одна з найбільш показових праць цього напрямку належить Б. Гаспарову. Вона репрезентує лінгво-структурну модель системи класичної функціональної акордики, розроблену на основі метода «трансформаційного аналізу» Н. Хомського. Хоча музикознавство не збагатилося від цієї розвідки новими знаннями про класичну гармонію, авторові вдалося довести, що правильні музичні тексти, так само як і вербальні висловлення, підкоряються принципу «породжуючої граматики», що музична мова може бути описана в категоріях структурної лінгвістики (*парадигматика, синтагматика, ядрова структура*). Разом із тим і всупереч своєму «революційному» наміру, Б. Гаспаров підтвердив, що ріманівська концепція функціональної гармонії не суперечить лінгвосеміотичному підходу, що вона має значення теорії музичної мови, яка відбиває специфічні музично-мовні закономірності. На жаль, тогочасна критика не надала належного значення цим важливим моментам.

Органічність та доречним прагматизмом вирізнялося використання структурно-лінгвістичних принципів аналізу музичних явищ у дослідженнях В. Гошовського. Учений по-своєму осмислив і продовжив традицію української етномузикології, що йде від П. Сокальського, К. Квітки, Ф. Колесси. Вирішуючи проблеми алгоритмічного аналізу та комп'ютерної каталогізації народних творів, учений розробив оригінальний метод визначення синтаксичних одиниць, принципи лінійної сегментації та структурної редукції музичного тексту народних наспівів.

Зрештою, вплив лінгвосеміотичних досліджень на музикознавство останньої чверті минулого століття уявляється дуже значним. Його очевидним проявом виступає цілий ряд термінів, що увійшли до повсякденного вжитку (*знакова система, текст, лексика, семантика, прагматика, семасіологія, полісемія, дистрибуція, синтагма, парадигма* тощо). Більш суттєвим результатом стало термінологічне розуміння категорій *музичний знак, мовлення, мова, текст, контекст*. Ця характерна властивість проявилась у багатьох і досить різних дослідженнях, що здійснені сучасними ученими.

**1.5. Висновки першого розділу.** Історичний екскурс підтвердив здогад Є. Назайкіньського про те, що в традиційному теоретичному музикознавстві імпліцитно існує галузь, що вивчає музичне мовлення і фактично виконує функцію своєрідної музичної лінгвістики. Поряд із тим, у теоретичному музикознавстві ХХ ст. склався доволі автономний спеціальний підхід до вивчення музики (названий *лінгвосеміотичним*), що спирається на положення семіотики, структурної лінгвістики, інколи – на мистецтвометричні засоби аналізу музичних явищ. Фундаментом лінгвосеміотичного підходу служать принципи наукової аналогії та метод моделювання структурно-функціональних властивостей музичної форми, що трактується як текст. Центральними проблемами, що обговорюються в руслі цього підходу, є вивчення властивостей музичного семіозису, виявлення відношення музично-лінгвістичних категорій до інших універсалій теоретичного музикознавства,

встановлення аналогій або еквівалентів між принципами музичного та вербального текстів тощо.

**РОЗДІЛ 2. Музичне мовлення як діяльність людини.** Цей розділ присвячений, у першу чергу, аналізу понять і положень, що характеризують феномен музично-мовленнєвої діяльності. Розгляд музичного мовлення має такий порядок: спочатку дається характеристика загальних властивостей даного виду діяльності людини, потім – особливостей художнього мовлення і, нарешті, специфічних рис мовлення музичного.

**2.1. Мова як діяльність, дія та продукт.** Одним з найголовніших у дисертації є твердження про те, що музика має всі суттєві властивості мовлення і саме це дає надійні підстави розробляти теорію музичної мови. У відношенні до будь-якої конкретної мови діяльність мовлення виступає як першопричина. Це підтверджується даними психології (праці Ж. Піаже, Л. Виготського, Н. Жинкіна, О. Леонтьєва, О. Лурії), палеоантропології, загальної лінгвістики. Мовлення є тією діяльністю людини, що народжує мови і «виправдовує» їх існування.

Мовлення трактується не як засіб діяльності, а як сама діяльність спілкування. Остання, у свою чергу, визначається як культурно детерміновані прояви особистісної та суспільної активності людини. Як і кожний вид діяльності, музичне мовлення характеризується метою, причинами (мотивами), засобами дії, властивостями продукту й умовами (обставинами) дій.

Доцільно відрізнити мовлення як діяльність від мовлення як дії (або акту). Мовленнєвий акт розуміється як фізично конкретний (у часі та просторі), завершений або не завершений прояв діяльності мовлення. Розрізняються зовнішнє мовлення (фізичний і фізіологічний процес інтонування, оформлення звукового матеріалу) та внутрішнє мовлення – когнітивно-психологічні процеси, які забезпечують і супроводжують операції зовнішнього мовлення. Кожний музично-мовленнєвий акт є фізичним явищем. Він характеризується водночас закономірними і випадковими рисами, типовістю та унікальністю форми й змісту. В онтологічному аспекті акт музичного мовлення є неповторним. Разом із тим, у психологічному й концептуальному планах буття кожна мовленнєва дія може бути відтворена і, тим більш, дозволяє вважати її такою, що відтворюється.

Мовлення може розглядатися як діяльність продуктивна. *Продуктом (артефактом) мовлення* є деякий фізичний або віртуальний (існуючий у свідомості) процес чи предмет, який виникає внаслідок мовних дій.

Дії мовлення здійснюються завжди в певних *обставинах*, в певній *ситуації*. Маються на увазі акустико-фізичні властивості середовища, соціо- та етнокультурні умови спілкування, життєвий контекст і практичне завдання мовлення. Мовленнєвий акт характеризується також певним фізичним, психічним і ментальним станом суб'єктів дії. Усі ці моменти разом впливають на процес та результат мовлення.

Типологічна оцінка мовної ситуації дозволяє вирізнити три форми музично-мовного спілкування: а) *монолог* – мовлення однієї особи, звернене до іншої особи (групи осіб), б) *діалог* – форма, що є наслідком почергових мовних дій двох або більшої кількості осіб і має сенс обміну інформацією (ця форма може бути відтворена, змодельована в монолозі); в) *полілог* – форма, що утворюється внаслідок одночасної мовної дії декількох осіб і має сенсом вираження спільної інтенції учасників мовної комунікації. Конкретним історичним утіленням монологічного типу мовлення є, наприклад, давньогрецький жанр кіфародичного та авлетичного *ному*, сольна *речитація* в культовому співі, *каденція* в класичному концертному творі. Прикладом музичного діалогу є *респonsorний* спів у фольклорній та церковній музиці. До типу полілогу відносяться, наприклад, римсько-візантійські *акламації* та *скандування*, багатоголосні хорали та гімни з ізоритмічним відношенням голосів.

Ця класифікація дозволяє виявити певні особливості акту *художнього мовлення* на відміну від дій *мовлення звичайного*. Останні найчастіше являють собою діалог. Така ситуативна форма найбільш відповідає прагматичі звичайного мовлення. У порівнянні з діалогом, монолог є більш спеціальною, штучною формою. Він має краще визначені функції. Монолог інформує, переконує, вчиняє сугестивний вплив, закликає, осміює, прославляє, догоджає тощо. Полілог у звичайному мовному спілкуванні (коли говорять усі разом) є взагалі недоцільною формою.

На відміну від звичайного мовлення, художня мова набагато частіше являє собою монолог або полілог, а діалог на цьому тлі виглядає відчутно менш значущою формою. Домінування монологу особливо помітне в практиці мистецтва Нового часу, коли автор художнього тексту звертався до своєї аудиторії за допомогою посередників – митців-виконавців або книги, клавіру, партитури. Що стосується полілогів, то ця найбільш далека від повсякденної мовної практики, найбільш штучна форма отримує в мистецтві особливе значення. Зрозуміло, що полілоги мають смисл лише тоді, коли спонтанна мовна комунікація групи підкоряється єдиній творчій волі митця-організатора мовного процесу. Для музики європейської професійної традиції останніх восьми століть саме полілог (багатоголосся) стає основною формою мовленнєвої дії.

Цей висновок ніяк не заперечує того факту, що в художньому тексті (вербальному та музичному) може бути відтворена будь-яка ситуація мовлення. Це не протирічить і тому твердженню учених (наприклад, М. Бахтіна), що автор завжди веде внутрішній діалог із своїм реципієнтом-співбесідником.

**2.2. Причини, цілі, потреби та мотиви мовлення.** Причини мовлення визначаються життєвими потребами людини та мотивами її поведінки. Метою мовлення в усіх випадках є певна психологічна й поведінкова реакція, яка має виникнути в іншої людини або у самого продуцента мовлення під впливом мовної дії (мовного продукту). Саме ця реакція на мовні дії служить головним

мотивом мовленнєвої діяльності і відповідає свідомим чи несвідомим потребам людини. Отже, причини і цілі мовлення нерозривно зв'язані між собою.

Серед психологічних і соціокультурних потреб людини, що спричиняють мовленнєву діяльність, найбільш впливовими є такі:

– Потреба у *взаємодії* з іншими людьми (її можна назвати також *коопераційною*, від лат *cooperatio* – співпраця) зумовлена глибоким і таємничим законом еволюції живих істот на Землі, розвитку людської цивілізації. Ця потреба, мабуть, генетично пов'язана із сигнальними діями тварин. Розвинута система сигналізації вищих приматів (загону, до якого в біологічному сенсі відноситься *людина розумна*) дозволяє окремим особинам координувати і, таким чином, оптимізувати свої дії. Потреби життя людської спільноти спричинили розвиток одразу декількох систем коопераційних засобів, серед яких найбільш потужною й складною є вербальна мова.

– Потреба в *отриманні інформації* (або *гностична потреба*) лежить в основі дій накопичення досвіду, збільшення обсягу тезауруса розумової діяльності, проявляється в інтересі людини до всього незнайомого, прагненні до обміну інформацією в процесі спілкування.

– Потреба в *експресії*, емоційному вираженні, оціночно-регуляторній відповіді на різні стимули (подразники) теж відноситься до числа фундаментальних механізмів людської поведінки. Експресивні дії виконують роль засобу інформаційного обміну (сигналізації), а також сприяють компенсації стресових станів, очищенню психіки від афектів і переживань, що загрожують здоров'ю особистості та соціуму (*катарсис* – за Аристотелем, *сублімація* – за Фрейдом). На базі експресивної потреби формується такий важливий мотив художньо-мовних дій, як вираження суб'єктивного ставлення до світу (модальності), розкриття особистісного розуміння та переживання явищ дійсності.

– Потреба в імітаційно-ігрових діях, яка також має глибокі біологічні корені, проявляється, в відтвореннях звукових процесів, що супроводжують людину. Прояви сонорної імітації легко знайти в будь-якій природній вербальній мові. Багато їх і в музиці. Дана потреба служить психічним стимулом та інструментом засвоєння різномірних мовних засобів в онтогенезі особистості.

– Естетична потреба виявляє себе як прагнення до чуттєвого сприймання та створення упорядкованих, врівноважених, симетричних, пропорційних, гармонічних форм предметів і процесів.

Охарактеризовані потреби можна тільки теоретично уявити «в чистому вигляді». На практиці вони складають синкретичну цілісність, що є причиною існування мовлення як діяльності взагалі й кожного різновиду такої діяльності зокрема. Але вони мають неоднакову «питому вагу» для різних видів мовлення. Для художнього мовлення особливо важливими є потреби до експресії,

естетичних переживань та імітаційно-ігрових дій. Однак, навіть приблизно «зважити» ці компоненти і визначити, яка саме їх комбінація викликала до життя конкретну дію художнього мовлення завжди важко, якщо взагалі можливо. Безпосередніми причинами мовних дій є не потреби, а мотиви, що виникають на базі потреб.

Мотивація мовних дій, так само як і потреби до мовленнєвої діяльності, має складний, комплексний характер. Користуючись типологією М. Вебера, уявимо мотивацію художнього мовлення як комплекс *цілераціональних, ціннісно-раціональних, емоційно-афективних і «традиційних»* (поведінка за звичкою) мотивів. В комплексі художньої мотивації перший тип не має вирішального значення. Головне місце посідають мотиви, визначені системою цінностей людини: уявленнями про загальний смисл буття, естетичними ідеалами, моральними імперативами і т.д. Вони орієнтують поведінку на правила, зразки, канони, що підкорюються цим вищим цінностям. Такі особливі мотиви художнього мовлення різним чином пов'язуються з цілераціональними, афектаційними мотивами поведінки, та діями за звичкою.

Отже, художнє мовлення (зрозуміло, музичне в тому числі) спричиняється складним комплексом взаємозв'язаних, ієрархічно узгоджених потреб людської діяльності та мотивів конкретних дій. З цього випливає, що мета художнього мовлення також характеризується складністю, багатокомпонентністю, її досягнення потребує гнучких і потужних засобів.

Таким чином, художня мова має відповідати вимогам комунікативності, інформативності, експресивності, імітативності та естетичності мовленнєвої діяльності. Цей комплекс вимог є універсальним і обов'язковим для мови мистецтва. Що стосується конкретних художньо-мовних дій, то їх причиною є складні й кожного разу неповторні сполучення особистісних мотивів поведінки. Останні відчутно впливають на характер мовних дій та якість продукту мовлення.

**2.3. Текст та твір.** Атрибутивною якістю будь-якої мовної діяльності є використання знакових засобів. З цього виходить, що дія мовлення є знаковою дією, а її продукт є знаковим процесом (артефактом). Процес та артефакт мовлення, які розглядаються в їх знаковій якості, являють собою *текст*. Інакше кажучи, текст (або, як зараз часто говорять, *дискурс*) – це знакова структура мовного процесу (артефакту). Таке розуміння *тексту* принципово не протирічить трактуванням, які дана категорія отримала в музикознавстві (у працях Л. Акопяна, М. Арановського, В. Москаленка, І. Пясковського та ін.), і відкриває можливість для знакової інтерпретації будь-якого формального елементу та всієї форми мовного продукту.

Структура мовного тексту відбиває: загальні закономірності розумових дій автора (суб'єкта мовлення); наявність у нього універсальної семіотичної здібності (або, як кажуть лінгвісти, семіотико-наративної компетенції); його

спеціальних семіотичних умінь (дискурсивної компетенції). Ці здібності та уміння проявляються у вигляді адекватної системно-знакової організації тексту; стереотипів мовної поведінки.

Текст «несе відповідальність» за той смисл, що «передається» у процесі мовлення від однієї людини до іншої. Механізм такої «передачі смислу», (зауважимо умовність даного виразу) вивчений ще недостатньо. Втім, він описується в різних наукових дисциплінах не інакше як за допомогою категорій знака.

З категорією *тексту* логічно пов'язане поняття *контексту*, яке трактується як текстове оточення певної мовно-знакової одиниці, або (ширше) як властивості ситуації – формальні та змістовні обставини мовлення, що впливають на розуміння конкретного художнього тексту. Контекст дає змогу встановити або уточнити значення текстового елементу чи всього тексту в цілому. Для художнього мовлення, особливо для музики, контекст несе величезне смислове навантаження. Це пов'язано з великою розпливчастістю семантики смислових елементів художніх мов, взятих окремо, без контекстового зв'язку між собою та обставинами процесу мовлення.

Важливою категорією описання музичного мовлення є поняття *твору*. В контексті лінгвосеміотичних понять дослідження *музичний твір* інтерпретується як артефакт мовлення, що характеризується, перш за все, оригінальною структурою тексту, яка не допускає змін при актуалізації у мовній дії. Така структура (у даному випадку можна сказати також *композиція*) являє собою певну «жорстку», всебічно обдуману творцем зв'язаність усіх формальних елементів мовлення. Артефакти з такими властивостями виникають тоді, коли практичні наслідки мовного акту мають високу соціальну та суспільну значущість (інвектива, апологія, восславлення, маніфестація та ін.). З цього виходить, що артефакти наукової, ораторської, ритуальної і, зрозуміло, художньої мовотворчості повинні мати хоча б деякі ознаки твору, тобто тенденцію до композиційного оформлення (це твердження не заперечує тому, що ступінь композиційної «жорсткості» варіюється в широкому спектрі, генеруючи різні типи твору («ном», «самогласен», «самоподобен», «подобен», «tes facta», «orus», «обробка», «фантазія на тему», «парафраз» та інші).

**2.4. Мова усна та письмова.** В цьому підрозділі розглядається звукове мовлення відносно графічних знаково-інформаційних засобів. В дослідницьких цілях пропонується розрізняти: 1) графічне мовлення, 2) записане звукове мовлення, 3) письмовий різновид (жанр) звукового мовлення, який зіставляється звичайно з усним музичним мовленням.

*Графічне мовлення* – стародавній та автономний різновид людського спілкування (наприклад, стародавні петрогліфи, руни), що існував і розвивався поряд із мовленням звуковим. З музикою цей різновид знакової комунікації пов'язаний дуже мало (виключенням є так звана «графічна музика»

композиторів-авангардистів К. Вольфа, Р. Донніні, А. Логотетіса, Д. Крамба та ін.).

Поняття *записаного мовлення* відбиває можливість графічної фіксації знаків (текстів) усного за своєю природою звукового мовлення. Отже, йдеться про різноманітні системи *музичної писемності*, розвинуті в багатьох музичних культурах (ієрогліфічні, буквені, невмені, нотні тощо).

*Письмове музичне мовлення* є особливим відгалуженням музично-художньої практики, в якій важливе значення надається самототожним (зразковим, еталонним, оригінальним) текстам. Таке мовлення передбачає «внутрішнє» (тобто, когнітивне, віртуальне) озвучення тексту при записі й читанні звуко-графічних знаків. Отже, воно вторинним відносно усного звукового мовлення. Головна причина його виникнення й розвитку – можливість спланувати, розрахувати прагматичний ефект мовної дії, заздалегідь обдумати усі звукоінтонаційні деталі та конструкції, охопити внутрішнім зором (слухом) увесь текст як ціле, тобто здійснити такі розумові операції з мовним продуктом, які є неможливими в умовах усного мовлення.

Саме ці вигоди служили й служать головним стимулом розвитку специфічних художньо-знакових засобів, жанрів, стилів письмової традиції музичного мовлення (таких, наприклад, як система серіальної композиції, симфонія, подвійна fuga та ін.).

### РОЗДІЛ 3. Знакова функція музичного мовлення.

**3.1. Смысл, значення, знаки мовлення.** Головною функцією будь-якого виду мовлення є оформлення й передача смислу. Мовленнєва форма має, перш за все, викликати смислову реакцію людини, а інші її функції є другорядними. Смысл мовлення являє собою складну (багатоелементну й багатопланову) цілісну розумово-психічну реакцію на мовний артефакт. Маємо на увазі, у першу чергу, розумові дії з образами уявлення і поняттями, що виникають у свідомості суб'єктів мовленнєвої дії. Крім того, важливими компонентами феномена смислоутворення є емоційно-оціночні реакції та чуттєві переживання, збуджені формою мовленнєвого продукту.

Центральним і специфічним компонентом смислової реакції на мовленнєвий артефакт є усвідомлення значень елементів його форми та усієї форми в цілому. Отже розробка теорії музичного мовлення обов'язково потребує вивчення розумово-психологічного механізму *означення*, питань про музичні знаки, їх фізичні, семантичні, прагматичні та інші властивості.

Вихідні положення даного підрозділу дисертації виводяться на основі критичного осмислення семіологічних суджень Секста Емпірика (про *ідею-лектон*), Г. Фреге, Ч. Пірса, Ч. Морріса, К. Льюїса та ін. *Знак* розуміється як матеріальний предмет (явище, дія), що служить ідеальним представником іншого предмета. Суттю знака є когнітивно-психічний феномен установленого відношення. Розглядаються головні категорії семіотики: *знаковий носій*, *референція*, *десигнат*, *денотат*, *інтерпретант* тощо. Аналізується питання про взаємовідношення між *десигнатом* і *денотатом*. Уточнюється, що

денотати знаків мистецтва відносяться безпосередньо до сфери ідеальної дійсності й лише опосередковано до фізичного світу.

*Денотати* розглядаються як психологічні феномени, що утворюються в свідомості шляхом інтериоризації образів сприйняття. Такий підхід дозволяє усвідомити, що психологічна дія «знакової заміни» одного предмета іншим – закономірний і необхідний акт пізнавальної активності людини, а відношення референції виникає в найглибших шарах психіки. Отже, мислення здійснюється на основі своєрідних «внутрішніх знаків». Інкарнація внутрішнього знаку в певний предмет (звук, жест, графічну фігуру) потрібна не стільки для здійснення розумових операцій, скільки для вирішення завдань мовленнєвої комунікації.

Увага приділяється існуванню знаків в суспільній свідомості. Підкреслюється, що ідея відносно референції будь-якого знака теоретично має бути ідентичною у кожного, хто їм користується в комунікативній діяльності. Однак встановлення такої одностунності у суспільстві є недосяжним ідеалом. З цього випливає, що кожний знак характеризується багатозначністю, яка більш-менш обмежена колективною практикою його застосування. Для кожного індивіда знак виступає в двох функціях і смислах: *індивідуальному* («знак для мене») та *комунальному* («знак для інших»). Ці функції знака взаємодіють у різних ситуаціях і утворюють безліч варіацій його значення.

Здійснений в підрозділі аналіз головних категорій семіотики свідчить про те, що, по-перше, кожний елемент у складі мовленнєвого артефакту, а також і весь артефакт в цілому усвідомлюється як знак. По-друге, вони викликають чуттєві образи, емоційні переживання і думки, що виникають внаслідок сприйняття їх як самодостатніх предметів (поза їх відношенням до чогось іншого). Отже, *зміст* (чи *смысл*) будь-якого елементу мовленнєвої форми (а також будь-якого цілісного артефакту мовлення) є складним розумово-психічним феноменом, що поєднує в собі *значення*, якими наділяє його знакова свідомість, та *несеміотичні смислові реакції*, збуджені даною формою.

Далі знаки розглядаються в типологічному аспекті під різними кутами зору. Обговорюється зв'язок системи звукових знаків із жесикаційними знаками-сигналами первісної мови людей. З генетичного погляду розрізняються *природні* та *штучні* знакові засоби. Розглядаються різні думки щодо типологічної інтерпретації знаків музичного мовлення у цих термінах. За класифікацією А. Шаффа, музичні знаки мають бути віднесені до категорії *штучних* (форми, створені людиною спеціально для її комунікативних та інших цілей). З огляду на більш поширене розуміння (Ч. Пірс), музичні знаки відносяться до природних (оскільки їх формування та засвоєння проходить у процесі використання).

У морфологічному аспекті знаки класифіковані за наступними параметрами: а) наявність або відсутність причинно-наслідкового зв'язку між знаком і об'єктом референції, б) ступінь подібності між формою знака та

формою означеного об'єкта. Цей підхід дозволяє отримати чотири класи знаків, які визначені як *ізоморфні індекси*, *анізоморфні індекси*, *ізоморфні символи* (або *іконічні знаки*) та *анізоморфні символи* (або *сигнали*). Дана система класів дещо уточнює відому тріадичну класифікацію Ч. Пірса, дозволяє розв'язати проблему визначення термінів *знак*, *ознака*, *сигнал*, *символ* і розкриває можливості для більш стрункої типологічної характеристики знаків музичного мовлення.

Важливим є розподіл знаків на *системні* та *автономні* (самодостатні). Він має умовно-теоретичний характер (на практиці усі знаки, якими користується людина, зв'язані між собою і тяжіють до системної єдності). Очевидні системні якості виявляють знаки вербальної мови. Їх головними властивостями вважаються (за пропозицією Ф. де Соссюра) *лінійність* мовно-знакових структур і *немотивованість* звукової сторони знака відносно його смислу. Висловлюється думка, що музичні знаки (взагалі, знаки всіх видів мистецтва) відносяться до знаків системно-мовного типу.

**3.2. Суть й властивості художніх знаків.** Даний підрозділ присвячений категорії *художнього знака*. Обговорюються варіанти термінологічного оформлення та різні трактування поняття (Д. Ренсом, С. Раппопорт); характеризуються предметно-речовинні властивості художніх знаків (зокрема, їх оцінка в працях Р. Болховського, Є. Назайкінського, І. Пяковського та ін). Підкреслюється, що художній знак являє собою такий предмет, матеріально-речовинні та формальні якості якого суттєво впливають на його смисл. Висловлюється пропозиція щодо визначення даної специфічної якості художніх знаків як *напівпрозорості* – здатності виступати одночасно як знакові предмети, “крізь які просвічується” щось інше (значення) і як предмети, що нічого не значать, але спричиняють певні психічно-розумові дії.

Художні знаки розглядаються також з боку *цілісності* та *структурності*. Ці властивості викликають у мистецтвознавстві палкі суперечки. Головне питання звучить так: чи є художній знак (наприклад художній твір, “художній образ”) чимось дискретним, складеним з інших знаків, або він є чимось неподільним, внаслідок чого його елементи (“фігури”, за Сьємсьєвим та Бенвеністом) не мають якості знаків.

У дискусії з Б. Івановим встановлюється можливість вирішення даної проблеми на основі положень загальної теорії систем. Текст художнього мовлення можна трактувати як *знак-систему*, його смисл – як *системну якість*, форму – як *структуру системи*, що складається із знакових елементів. Смисл всього тексту являє собою іншу системну якість у порівнянні із смислом текстових елементів. Однак він є наслідком структурно-функціонального зв'язку елементів, а отже, і їх смислів. У даному відношенні художні знаки не відрізняються, наприклад, від знаків вербальних мов. Але у порівнянні з нехудожніми знаками, вони виявляють певну особливість: тенденцію “приховувати” свою структурність. У процесі сприйняття цілісна структура художнього знака проходить складну, багатобічну “обробку”, яка набагато

складніша за прийняті зараз багатьма мистецтвознавцями схематичні уявлення про функціональну дисиметрію мозку (зокрема, про "відповідальність" різних півкуль за аналітичні або синкретичні розумові дії).

Далі мова йде про семантичні властивості художніх знаків. Зокрема, обговорюється проблема необмеженості фонду таких знаків та їх "неперекладності". Встановлюється, що лімітованість фонду знакових елементів, які вживаються у мовленні, властива лише системам певного типу, а саме – *кодам*. Останні являють собою штучні знакові засоби, створені з метою надійного зберігання і транспортування інформації. Зміна знаків одного коду знаками іншого (ця операція зветься *перекодуванням* або *конвертацією*) не веде до суттєвих смислових втрат чи викривлень. Знаки природних вербальних мов не є кодами; їх кількість практично необмежена. Тому будь-який перехід від однієї мовної системи до іншої (він названий у дисертації *знаковим метаморфозом*) завжди пов'язаний з суттєвими змінами смислу мовленнєвого артефакту.

Текст, складений з художніх знаків, так само як і вербальний текст: а) не може бути конвертований (бо його знаки не є кодовими елементами), б) може бути кодифікований, тобто переведений у однозначний кодовий текст (зрозуміло, з великими втратами змісту), в) може бути перекладений на знаки іншої художньої системи мовлення (подібний метаморфоз значно змінює, руйнує смисл компонентів тексту, але інтегративний зміст і прагматика тексту може бути при цьому збережена в достатній мірі й навіть значно збагачена). Такий теоретичний висновок підтверджується поширеною практикою художнього перекладу (обробки, транскрипції), а також теоретичними судженнями Б. Яворського, В. Медушевського, Т. Корихалової, В. Москаленка, О. Жаркова та ін. Аналіз естетичного та емоційного змісту художніх знаків виявив, що дана їх властивість може бути розцінена лише як особлива риса, але не як специфічна якість, що дозволяє розпізнавати художні знаки серед інших семіотичних об'єктів.

Найбільш важливим для виявлення специфіки художнього знака є питання про його багатозначність, невизначеність референції. В літературі воно обговорюється також як проблема символу (ще з часів Г. Лессінга, Г. Гегеля, В. Гумбольдта). Дискусія з М. Арановським, який заперечує знаковий характер музики, приводить до необхідності аналізу художньо-символічних знакових об'єктів. За основу приймається визначення С. Аверінцева, який розуміє художній символ як «образ, взятий в аспекті своєї знаковості», і «знак, що наділений всією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу». Особлива увага приділяється «глибинному смислу» символу. Ця властивість пояснюється в дисертації з позиції психології мистецтва. Вона пов'язується з специфічними образами свідомості, які А. Леонтьєв охарактеризував як «особистісний смисл», народжений індивідуально-неповторним досвідом діяльності. Саме цей неповторний смисл "шукає вираження" в художніх символах. Щодо призначення внутрішніх образів уявлення, то вони відіграють

у цьому процесі роль ядрових елементів, що «притягують» до себе поняття, судження, модальності, цінності людини і, втілюючись у певну форму знака-носія, «виводять» їх назовні. Функціонування художнього знака-символу обов'язково передбачає психологічну установку суб'єкта мовлення на пошук і розкриття «глибинного», «особистісного» смислу (доречі, на цьому механізмі ґрунтується практика художніх містифікацій, відвертого шарлатанства та щирого псевдо-новаторства в мистецтві). Отже, художній символ – це не стільки особливий тип форми знака (хоча форма та її субстрат мають неабияке значення), скільки функція, що реалізується лише при певній ментально-психічній спрямованості реципієнта-інтерпретатора.

**3.3. Сутність і властивості музичних знаків.** Даний підрозділ починається дискусією з О. Козаренко відносно диференціальних (особливих і специфічних) семіотичних ознак *музичних знаків*. Останній термін визначається в дисертації як звуковий предмет (фізично актуальний або уявний), що має якість художнього символу. Вираз «звуковий предмет» конкретизується через обговорення поняття *інтонування*. Даються лінгвістичні характеристики цього явища (погляди А. Реформатського, О. Лосєва). Наголошується на тому, що інтонація має не тільки семантичні, а й граматичні (системно-мовні) функції. В ході зіставлення суджень про музичну інтонацію (Б. Яворського, Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, А. Сохора) виявляються лінгвосеміотичні значення цієї категорії, а також протиріччя в деяких традиційних музикознавчих уявленнях (наприклад, про інтонацію як «лексему» музичної мови). Коментується типологічне поняття *інтонем*, запропоноване в працях М. Арановського, М. Бонфельда, Б. Неттла, О. Сокола. Пошуки специфіки музичної інтонації приводять до висновку, що вона відрізняється від інтонації вербального мовлення тільки якістю формальної організації, а саме: вона підкоряється суворим метричним принципам. Системна метрична (або в широкому сенсі – симетрична) впорядкованість охоплює всі сторони звукового артефакту музичного мовлення. Особливою рисою музичної інтонації (порівняно з вербальною) є її величезна смислова навантаженість, «відповідальність» за усі мовленнєві функції: комунікативну, експресивну, інформативну, естетичну та граматичну (системно-організаційну).

Вивчення морфологічних і семантичних якостей музичних знаків дозволило встановити, що музичне мовлення не є гомогенним з погляду знакових типів. У ньому майже не беруть участі суто конвенціональні знаки (анізоморфні символи). Головну роль відіграють *іконічні символи* (це цілком узгоджується з попередніми судженнями щодо художнього символу). До них належать найбільш очевидні за їх референтними якостями звукоімітаційні знаки, а також інтонаційні форми, що ритмічно, темпово, динамічно уподіблюються певним процесам. Разом із тим, не можна недооцінювати ролі знаків-індексів, тобто тих відношень означення, які не можуть бути повністю вилучені з художнього семіозису (як зауважив Ч. Пірс, «у символ завжди включається своєрідний індекс»).

Завершується розділ розглядом системно-мовних властивостей музичних знаків. Однією з головних є наступна теза: незалежно від своїх морфологічних і семантичних властивостей, ступеня подібності з формою означуваного об'єкта дійсності кожний музичний знак є елементом мовної системи. На підтвердження цього музичні знаки аналізуються у порівнянні з вербально-мовними. Дається характеристика лінійності, що природно притаманна музичним знакам як звуковим формам і забезпечується психологічним механізмом спатіалізації. Зауважується, що музичні знаки, на відміну від вербально-мовних, виявляють здатність до поєднання одразу в двох вимірах: «горизонтальному» та «вертикальному». Таким чином утворюються складні звукові структури (співзвуччя, акорди, пласти фактури), яким немає точних аналогів у вербальному мовленні. Розв'язання питання про «довільність» (або «немотивованість») відношення між формою та значенням музичних знаків змусило звернутися до лінгвістичної дискусії щодо цієї проблеми. Порівняння думок Ф. де Соссюра та його прихильників із категоричними зауваженнями Е. Бенвеніста, О. Лосева та інших учених дозволило дійти до певної компромісної позиції: звукова форма вербальних знаків не є цілком незалежною від їх значень, хоча в багатьох ситуаціях ця мотивованість себе не проявляє. Для музичних знаків справедливим є твердження, що їх форма мотивована вираженням значенням і смислом, але така залежність також є релятивним явищем. Указані висновки підтверджують психологічні дослідження щодо взаємовідношень між мовою і мисленням у внутрішньому та зовнішньому мовленні (Л. Виготський).

Підсумковим для розділу є твердження про те, що специфіка музичних знаків криється не тільки в метричній впорядкованості форми, але також в їх очевидних системно-мовних якостях. Особливими для них є високі можливості іконічного відображення процесуальних природних явищ, зокрема людських переживань, здійснення їх лінійного зв'язку в двох текстових вимірах.

**РОЗДІЛ 4. Мовна організація музичного мовлення.** Даний розділ присвячений розробці теоретичної моделі музичної мови, визначенню рівнів, елементів та закономірностей музично-мовної системи.

#### 4.1. Системний устрій музичної мови.

В першому підрозділі з'ясовуються відношення між лінгвістичними категоріями мовлення і мови. Аналізуються погляди Ф. де Соссюра, А. Гарднера, О. Смирницького, критичні зауваження щодо даної дихотомії. Увага приділяється пропозиції Л. Щерби розглядати «мовні явища» як такі, що проявляються у «мові (словнику і граматиці)» та «процесах мовлення й розуміння». До розгляду залучається модель вербальної мови, запропонована Л. Єльмслевим, що відбиває рівні та якості системної організації мовлення в поняттях *схеми*, *норми* та *узусу* (з міркувань термінологічної адаптації даної моделі замість *схеми* в дисертації використовується термін *базис*). Відступи від мовних закономірностей також можуть мати різну якість: руйнування базису, порушення норми (мовна помилка), відхилення від мовленнєвого стереотипу.

Розглянуті положення загальної лінгвістики дають підстави для критичного аналізу суджень про музичну мову й мовлення. В дискусії з В.Медушевським, І. Пясковським, Г. Арановським, Г. Орловим з'ясовується, що музичне мовлення має свої стабільні властивості, що воно може бути не тільки неповторним й оригінальним, але також стереотипним й тривіальним. Водночас, музична мова, як і мовлення, характеризується певною мінливістю. Стверджується, що музична мова, подібно до вербальної, реалізується в мовленні на рівнях базису, норми та узусу.

*Базис музичної мови* – це необхідні закономірності організації звукового мовлення. Порушення базисних принципів веде до руйнування, дисфункції мовленнєвих дій. У всі часи та у всіх народів базис музичної мови складається з однакових компонентів: а) звуковисотного строю, б) метроритмічного строю, в) принципів динамічного, артикуляційного, тембрального й темпового упорядкування звукової форми, г) ладового принципу (інтегративного закону інтонування), д) принципів синтаксичного устрою музичного «висловлення». До базису музичної мови відноситься тезаурус її елементів (музичних фонем, морфем і синтаксем).

*Норма музичної мови* конкретизує зміст базису. Кожна музична мова має свої нормативні особливості й специфіку. Норма певної музичної мови характеризується конкретними видами звуковисотного та ритмічного строю, ладів та інших неодмінних компонентів мовного базису. До норми відносяться й конкретні набори звукових елементів і структур, що складають своєрідний «алфавіт» та «лексикон» музичної мови. Вимоги норми виконуються в музичному мовленні менш суворо аніж вимоги дотримання базису. Функціонування музичної мови передбачає не тільки дотримання норми, але також її порушення, виправдані художньо-образними завданнями мовлення. Саме це діалектичне протиріччя лежить в основі розвитку художніх мов мистецтва. У порівнянні з вербальною, музикальна норма порушується більш радикально. Унаслідок цього музична мова змінюється швидше словесної. В цьому історичному процесі особливе значення має індивідуальна творчість митців, їх здібності та прагнення до оновлення норм художньої мови. Деяким жанровим сферам музичного мистецтва властиве суворе дотримання норми, закріплення її у вигляді художньо-ремісницьких канонів. Визначені рівні музично-мовної організації розглядаються на конкретних музичних прикладах (мелодія знаменного розспіву, Прелюдія ре-мажор, ор. 11 О. Скрябіна, Струнний квартет К. Пендерецького).

*Музичний узус* визначається як звичайні, найбільш імовірні мовні нормативи, використані в певних типових умовах мовленнєвої дії. Відступи від узусу в художньому мовленні є дуже частим явищем. Дотримання узусу властиве для сфер народного, церковного, масово-популярного музичного мистецтва. А для музики концертно-академічної, що «пропонується» композиторами, характерним є відступ від узусу, звернення до раритетних

форм і контекстів (як приклад розглядається 9 симфонія Бетховена, головна тема фінальної частини).

Наступний крок до розвитку теоретичного уявлення про музичну мову – аналіз лінгвістичної моделі устрою вербальної мови і конструювання аналогічної моделі для музично-мовної системи. На цьому етапі дослідження критично осмисляється досвід застосування до музики лінгвістичної моделі, що репрезентує мову у “вимірах”: а) фонду елементів (фонем, морфем, лексем, слів, словосполучень) б) граматики (принципів оформлення та сполучення елементів у тексті). Саме такий “образ” музичної мови постає перед читачем у працях В. Медушевського, Ю. Кона, В. Холопової та ін. Окрема увага приділяється симптоматичній спробі О. Сохора вирізнити в устрою музичної мови три граматичні рівні: “логіки поєднання окремих звуків й співзвуч у мотиви (морфологічний рівень)”, “логіки поєднання мотивів у більш великі одиниці – фрази, речення, періоди (синтаксичний рівень)”, “логіки поєднання великих одиниць тексту в розділи форми (композиційний рівень)”. При певній розпливчастості, змалювана Сохором картина служить одним з орієнтирів побудови в дисертації моделі музичної мови.

Іншим підґрунтям є гіпотеза про те, що у системній організації музичної мови виявляються такі ж структурні *яруси*, функціонують такі ж самі *механізми*, що й у вербальній мовній системі. Сучасна лінгвістика вирізняє механізми (рівні): фонем, морфем, слів, словотворчих типів, морфологічних категорій, синтаксичних категорій. Найбільш складною проблемою, що потребує вирішення при побудові моделі музичної мови, є питання про наявність у музиці слів і граматичного механізму словотвору. Музикознавці, як правило, підкреслюють факт відсутності у музичній мові слів і законів словотвору. У той же час, вони констатують наявність у музичних текстах типових звукових форм (за Яворським і Асаф'євим, *інтонацій*), що мають певні стійкі образні значення і складають у купі певний фонд (у концепції Б. Асаф'єва він названий *словником*).

Рішення проблеми ми знаходимо у зіставленні поняття *інтонації* (точніше, *інтонем* – типового і відносно визначеного у своєму художньому значенні інтонаційного елемента) із категорією *морфем*. Особливістю структурно-функціонального устрою музичної мови є опора на фонемний, морфемний та синтаксичний механізми. Цих категорій у принципі достатньо для відбиття складної структури та функціонування музичної мови. Усі вони мають бути розглянуті з погляду елементів (фонду) і закономірностей їхньої системної організації (граматики). Кожний з цих механізмів діє на рівнях базису, норми й узусу. Що стосується механізму слів і законів словотвору, то вони не здобули в музичній мові такого ж розвитку, як у мові вербальній.

**4.2. Фонологія музичної мови.** Обговорення починається із з'ясування понять *фонетика* й *фонологія*. Музичною фонетикою можна вважати фізичні властивості звукового матеріалу та механізми його сприйняття, а також відповідний комплекс теоретичних знань про ці аспекти музичної мови. В

дисертації фонетика не розглядається як окремий рівень музично-мовної структури, тому що цим предметом займається музична акустика та психологія музики. Виклад цих знань за допомогою лінгвістичних термінів не входить до завдань роботи. Отже, увага зосереджується на питанні про відношення між фізичними властивостями музичного мовлення та принципами й елементами музично-мовної системи. Це питання є фундаментальним для окремої наукової галузі в межах запропонованого підходу, а саме – фонології музичної мови.

В лаконічному визначенні *фонологія* – це вчення про *фонеми*, тобто «мінімальні одиниці звукового строю мови, що служать для складання й розрізнення значущих одиниць мови: морфем, слів» (визначення А. Реформатського). У мовленні фонеми реалізуються у звуках, що називаються *алофонами*. Отже, якщо в музичному тексті ми розрізняємо у сприйнятті певні значимі одиниці, то це є можливим тільки за умов існування в колективній свідомості (точніше, у мовній компетенції) відповідних сталонів звучання. Таке уявлення не є цілком новим. Положення музичної фонології намічені в працях Аристотеля, А. Джамі, Р. Декарта, О. Серова, Й. Гуттера, Б. Асаф'єва, П. Шаффера, О. Сокола, де йдеться про музичні звукотипи та їх властивості.

Кожна музична фонема виступає у функції «атомарної» одиниці тексту. Але при тому, вона має різні фізичні властивості, які утворюють доволі складну структуру. В цій структурі розрізняються групи диференціальних та інтегральних ознак. Для музичних фонем найбільш істотними фізичними ознаками виступають висота тону, тривалість, гучність, тембр та динамічно-часова (фазова) структура. Останні дві властивості мають складний характер і дозволяють виділити два класи музичних фонем – тони й шуми. *Диференціальними ознаками* шумової фонери є тривалість, гучність, властивості атаки й відступу, а для так званих кольорових шумів – тембр і приблизна висотна визначеність. Для тонової фонери (за О. Соколом – *тонами*) диференціальними ознаками можуть бути практично усі фізичні властивості музичного звучання. Кожний тоновий тип може бути репрезентований чималою кількістю варіантів сполучення ознак (для тонів – 64 комбінації, для шумів – 16). В різних музичних мовах установлюються свої ранжири диференціальних ознак. Для європейської музики найважливішими є висота та ритмічні властивості, що стосується тембру, артикуляції, гучності звука, то вони мають другорядні значення. Це підтверджується аналізом музичних прикладів.

Обговорюється особлива для музикальної мови проблема існування двох іпостасей музичної фонери – статичної й динамічної. Аналізуються висловлення Е. Курта про психологічну трансформацію «відчуття звукового руху в послідовність окремих тонів», погляди Б. Яворського та Б. Асаф'єва на «архітектонічну й процесуальну» природу музичного мовлення. Для розширення уявлення про фонологічний механізм музичної мови проводиться розрізнення понять *фонема-точка* й *фонема-хід*. Остання категорія конкретизується в таких елементарних формах: звуковисотний рух уверх і рух униз, зростання рівня гучності та його зниження, перебіг від короткого

артикуляційного елементу до більш тривалого і навпаки. Такі динамічні фонемі абсолютно необхідні для сприйняття одиниць мовленнєвого тексту, що несуть у собі певне художнє значення.

Специфікою музичних фонем, на відміну від фонем вербальної мови, є розміреність усіх модуляційних ходів. Кожний з елементарних інтонаційних рухів підкоряється певній градації зміни тої чи іншої фізичної властивості. Ця специфічна розміреність модуляцій висоти, тривалості, гучності, артикуляції (рідше тембру) має в музикальному інтонуванні релевантну функцію. Тобто, міра зміни тої чи іншої якості бере участь у розрізненні смислових елементів мовлення. Закономірності, яким підкорюються охарактеризовані модуляції, усвідомлені теорією музики як звуковисотний стрій, метроритмічна система, шкала гучності та шкали артикуляційних змін.

Висловлена гіпотеза щодо природи виникнення подібного механізму. Головними підставами для останнього є, мабуть, безпосередній зв'язок градації прояву певних властивостей звучання з мірою психічної експресії, а також особлива роль у музиці тонового матеріалу (музичні тони подібні до голосних фонем вербальної мови). Психологічною основою функціонування фонем служить так званий диференціальний слух музиканта (він доволі добре вивчений Б. Тепловим, О. Костюком, Є. Назайкінським).

Музичні фонемі є системно-функціональними одиницями. Кожна фонема, навіть поза контекстом мовлення, сприймається як елемент (позиція) певного розміряного "поля" звуковисотності, елемент метроритмічного, артикуляційного та динамічного "простору" музично-мовної системи, як функціональна одиниця осмисленого інтонування (отже, як потенційна морфема). Останній момент свідчить про нерозривність теоретично розмежованих механізмів мовної системи.

Розглядається питання про фонд музичних фонем. Висловлюється думка, що музичні мови різних епох і народів по-своєму реалізують широкі можливості диференціації звукотипів і створюють набори фонем, що відрізняються за якістю та кількістю. Для виявлення кількісної характеристики фонемних наборів (таке завдання раніш не ставилося в музикознавстві; Є. Назайкінський вважає його вирішення принципово неможливим) аналізуються зразки примітивного музичного мовлення, які виявляють вельми обмежений активний фонд музичних фонем (у межах десяти елементів). При цьому підкреслюється приблизність такого підходу, яка пов'язана з недосконалістю нотного запису та невизначеністю відношення музикантів даної культури до процесу диференціювання смислових елементів. Своєрідною ілюстрацією до запропонованого аналітичного методу служать спостереження А. Чекановської щодо різноманітних фонологічних властивостей музики різних фольклорних культур. Знайдений метод кількісної оцінки фонемних засобів європейської класичної музичної мови застосовується в аналізі конкретного тексту (прелюдії О. Скрябіна). Установлюється, що в даному тексті функціонують не більше ста

релевантних звукотипів. За приблизним підрахунком, така кількість актуальних фонем складає щось біля 1% всього потенційного фонологічного фонду європейської музично-мовної системи.

Спеціальна увага приділяється питанню про відношення між фонемами музики й знаками нотного письма. Критичному розгляданню піддаються судження Є. Назайкінського про кореляцію понять *звук, тон і нота*. Доводиться, що тільки за умов звернення до категорії фонем музична теорія може коректно узгодити всі три поняття. Стверджується, що будь-яка нота з семіотичного погляду відповідає не звуку, а музичній фонемі, що музичне письмо спирається на типові, інваріантні властивості музичного інтонування. Розробляється типологія знаків музичного письма. Найстаріші з них відносяться до типу *ідеографічних*; вони фіксують не самі звукові форми, а певні уявлення, ідеї, поняття про них. Принцип нотних знаків – символізація (але ніяк не кодифікація, як нерідко помилково вважають музикознавці). Звичайно музичні знаки являють собою наслідок, так би мовити, “подвійного означення”: знаком звукотипу є певний тип жестикуляції, а знаком жесту є певний графічний тип (графема). Прикладом такого зв'язку є система європейської невменої нотації.

Установлюється, що європейська музична нотація еволюціонувала від ідеографічних засобів до знаків фонематичного письма. Музична графіка оволоділа спочатку силабіко-фонематичною нотацією із залученням діакритичних знаків, а потім перейшла до більш економного та ефективного “нотно-буквеного” письма, при якому кожний елементарний графічний знак відповідає музичній фонемі. Завважається, що сучасне європейське нотне письмо не є виключно “буквеним”. Воно використовує піктограми, ідеограми, фонограми (“ноті-букви”), найчастіше із діакритичними додатками (усього ми налічили 7 класів діакритичних знаків у нотному письмі). Загальна кількість сполучень основних елементів нотного “алфавіту” із найбільш частотними діакритичними знаками дорівнює приблизно 100.000 варіантів. Ця цифра по-своєму відбиває кількість потенціальних фонем музичної мови. Але на практиці нотний текст складається зі значно меншої кількості музичних графем.

Підрозділ, присвячений фонемам музичної мови, завершується розглядом фонологічних ресурсів музичних інструментів (даються характеристики їх *звукотиповості*); розробляється новий метод порівняльної характеристики музичного інструментарію.

**4.3. Морфологія музичної мови.** У підрозділі розглядається лінгвістичний зміст поняття *морфеми* та устрій морфологічного ярусу мови. З'ясовується, що вербальні морфеми – це атомарні звукові форми, що мають певний, хоча й дуже широкий знаковий зміст. Фонематична структура морфеми має інваріантний характер. Інколи вона змінюється у складі слова, але в межах, що дозволяють розпізнати морфему, зв'язати зі звуковою формою певне коло значень.

Думка про існування елементарних смислових форм у музиці стала розроблятися ще з часів Відродження та Просвітництва. Пошук смислових одиниць європейської класичної музично-мовної системи знайшов одверте і масштабне втілення в книзі Д. Кука «Мова музики», критична оцінка якої дається в підрозділі. Обговорюється також і протилежна позиція (наприклад, Е. Гансліка), що заперечує наявність у музиці словоподібних смислових елементів.

Більшість поглядів збігаються в тому, що у музичному мовленні спостерігаються інтонаційні форми, що майже незмінно відтворюються в різних текстах і ситуаціях. У різному інтонаційному оточенні вони виступають в ідентичному, чи майже однаковому образно-виразному значенні (скажімо, енергійні висхідні квартави інтонаційні ходи, інтонація спадного мінорного тетрахорду). Вони розпізнаються слухом унаслідок стійкості їхньої фонемної структури в контексті інтонаційного потоку. Такі форми є найбільш очевидним проявом функціонування морфологічного механізму музичної мови.

Отже, *музичні морфеми* визначаються як цілісні інтонаційні форми, які: а) мають позаконтекстове образно-художнє значення, б) є елементарними смисловими одиницями мови, тобто вони не містять в своєму складі елементів, що мають самостійне значення, в) характеризуються інваріантною фонемною структурою, яка дозволяє диференціювати смислові одиниці (аломорфи) у мовленні. Музичні морфеми не утворюють слів, але вони служать прототипами для смислових одиниць музичного висловлення – мотивів і речень. Останні відносяться до синтаксичного механізму мовної організації музики і «виконують обов'язки» слів у контексті інтонаційного мовлення. Музичні морфеми часто співпадають за своєю фізичною формою з фонемами. Отже, відмінність цих одиниць мови полягає не в масштабі, не в структурі, а лише в їх системно-мовних функціях.

Музичні морфеми розглядаються в типологічному аспекті. Таке завдання є новим для вітчизняного музикознавства. В дисертації воно вирішується лише в загальному вигляді. Мета такого завдання – продемонструвати принципову можливість побудови класифікації музичних морфем за їх формальними властивостями (кількісними та якісними ознаками фонемної структури). Акустичні властивості фонем не рівноцінні з погляду їхньої участі в індивідуалізації смислових одиниць музичної мови. Найбільше смислове навантаження несуть звуковисотні й довготні ознаки фонем.

Музичні морфеми поділені за формальними ознаками на класи: а) *мелодичних* (що утворені послідовністю фонем); б) *гармонічних* (що являють собою співзвуччя двох чи більше фонем). В класі мелодичних морфем вирізняються підкласи *висотно-контурних* одиниць (в їх художніх значеннях домінують образи, асоціативно пов'язані з висотними властивостями фонемного устрою морфем). В теорії музики цей підклас морфем є найбільш «респектабельним». Б. Асаф'єв, наприклад, вважав інтервали (не абстрактні «відстані» між звуками, а – в нашому розумінні – прості мелодичні морфеми)

«точним визначником емоційно-сислової якості інтонації». Розглядаються найпростіші мелодичні висотно-контурні морфеми, що складаються з двох та трьох фонем (їх названо *протоморфемами* з огляду на роль, що вони відіграють в породженні значень музичного мовлення); аналізуються їх смислові характеристики (зокрема, й ті, що приводяться в працях Б. Асаф'єва, Д. Кука, Е. Тоха,). Продовження класифікації за заданим методом дає можливість визначити таксономічні позиції таких помітних морфем, як, скажімо, «оспівування тону», «фанфарний хід» тощо. Завважається, що залучення додаткового критерію класифікації (наприклад, фонематичної ознаки гучності тону) значно розширяє та ускладнює класифікацію. Далі аналізуються *ритмічні морфеми* (ті, що формально диференціюються на основі індивідуально-характерної довготної структури). Характеризуються протоморфеми періодичного руху, прискорення, уповільнення. Такі ж самі аналітичні операції здійснюються у відношенні до *динамічних, темпових, артикуляційних* протоморфем.

В ході аналізу встановлюється кореляція між мірою визначеності образного значення музичної морфеми й числом фонемних ознак, що визначають її формальну індивідуальність. Морфеми, що найбільш повно визначені у своїх фонемних властивостях, формально відкрystalізовані наближаються за функцією до слів вербальної мови. Але вони мають в музичному мовленні дуже обмежене використання саме завдяки конкретності їх, образного значення. В музичних текстах такі елементи (аломорфи) сприймаються на зразок “крилатих слів”, вербальних ідіом (наприклад, інтонаема так званої “романсової сексти”). Підкреслюється особливість усної практики музичного мовлення (фольклору), в якій механізм реалізації морфемного фонду музичної мови має тотальний характер і виражений з граничною очевидністю (етномузиколог С. Грица справедливо характеризує його лінгвістичним терміном *парадигма*).

Далі розглядаються можливості типологічного аналізу музичних морфем з боку їх функцій у системі механізмів музичної мови (функції забезпечення початку, розбігу, гальмування, зупинки, стійкості або нестійкості інтонаційного руху тощо), а також типів образного значення на основі запропонованих в естетиці та музикознавстві методів систематизації художньо-образних модальностей.

Одним з основних висновків дослідження механізму морфем музичної мови є доведення принципової можливості реалізації проекту Б. Асаф'єва, а саме – складення “музичного словника” (точніше – систематичного опису морфем) для історично, або етнічно конкретної музичної мови. Установлено також таку закономірність: чим морфема ширше за фонемним складом і чим більш вона індивідуалізована у своїх фонематичних властивостях, тим краще визначене образне значення вона має і, відповідно, тим рідше застосовується на практиці. І навпаки, найпростіші морфеми, що мають широкий спектр значень і

потенційних образних змістів, одержують найширше застосування і служать основою для побудови музичних висловлень.

**4.4. Музичний синтаксис.** Вихідною для цього підрозділу є теза про філогенетичну первинність синтаксичного механізму музичної мови: спочатку було висловлення, вираження (те, що відповідає потребам і мотивам життєдіяльності людини). А вже потім, як засіб висловлення, викристалізувалися смислові одиниці (механізм морфем) та звукотипи (механізм фонем). В дисертації *синтаксис* (дослівно – складення, з'єднання) визначається, в першу чергу, як механізм, “що забезпечує творення мовленнєвих одиниць» (М. Кочерган). Розглядаються провідні положення лінгвістики про синтаксичний устрій вербальних текстів. Завважається, що механізм музичного синтаксису не може бути в усьому подібний до синтаксису вербальної мови (хоча б в тому сенсі, що в музичній мові відсутній ярус слів, а отже, немає підстав для оформлення синтаксису частин мовлення).

Вивчення музичного синтаксису починається з огляду музично-теоретичних уявлень про *відрізки, цезури, знаки пунктуації, фрази, речення* музичного мовлення (І. Маттесон, І. Рипель, А. Маркс та ін.). Спеціальна критична увага приділена: вченню Г. Рімана про музичний синтаксис; розвиткові його положень у вітчизняній науковій та навчальній літературі (І. Способін, Л. Мазель, В. Цуккерман, А. Сохор); інноваційна пропозиція В. Медушевського щодо розрізнення семантичного й комунікативного синтаксису; системно-ладовий підхід Д. Терентьєва до вивчення синтаксичних закономірностей; поняття *дери́вації́ тексту*, розвинуте А. Арановським.

Функціонування механізму музичного синтаксису розглядається як процес породження музичних висловлень, створення на основі певного музично-знакового матеріалу (морфем) зв'язаної та семантично цілісної послідовності. Генерація тексту є своєрідним «втільненням» ідеальних інтоном у звуковий матеріал. Процес оформлення музичного висловлення не є хаотичним, хоча елементи випадковості в ньому присутні. Морфемі стають одиницями мовного тексту на основі певних принципів, що складають синтаксичний механізм музичної мови.

Початковим кроком теоретичного моделювання синтаксичного механізму музичної мови є розрізнення *поверхневого* та *глибинного* синтаксису. Поверхневий синтаксис – це часова структура інтонаційного процесу, яка обумовлена факторами, що не відносяться до базових елементів і принципів мови. Образно-семантичне значення цього синтаксичного порядку обумовлене ритмічними стосунками сегментів мовлення, ефектами чергування моментів переривчастості та безперервності. Найбільш впливовою причиною утворення поверхнево-синтаксичних структур є дії вокального, артикуляційного та м'язо-моторного апаратів. Такі дії природно тяжіють до ритмічної регулярності. Наприклад, періодичність дихання та змін вокалізаційних фаз напруження й релаксації вже досить ясно осмислена як фактор синтаксичної побудови музичного мовлення (про це переконливо писали Б. Асаф'єв, О. Мурзіна, М.

Харлап, І. Юджін). Не менш впливовим фактором, додамо, є процеси артикуляції та формування силабічних одиниць інтонаційного процесу. Послідовність довгих та коротких, високих та низьких, енергійно атакованих та м'яких за атакою фонем також має свою образну виразність й тенденцію до періодичності.

Найменша одиниця поверхневого синтаксису традиційно визначається як *мотив*. Виявлено такі значення даної категорії: а) просодична одиниця мовлення, тобто поверхнево-синтаксичний елемент; б) «ембріон» музичної думки, висловлення, тобто глибинно-синтаксичний елемент; в) елементарна одиниця композиційної структури, що відноситься до «надсинтаксичного» рівня музичної форми, до композиції, драматургії твору. Приймається компромісне рішення термінологічної проблеми: на відміну від *мотивів*, які є елементами висловлення музичної думки, одиниці поверхневої структури мовлення позначаються як *просодичні мотиви*. Під *просодичністю* розуміється обумовленість синтаксичних елементів природними факторами інтонування – диханням, артикуляцією, вокалізаційними діями, що ведуть до варіацій гучності, тривалості тону, паузування.

Поверхневий синтаксис може бути трактований як складна структура, в якій простежуються два, або більше рівнів організації. Як правило спостерігається взаємодія (завжди за принципом адитивності) малих просодичних елементів (артикуляційних одиниць) з більш тривалими сегментами мовленнєвого процесу (вокалізаційними одиницями, що пов'язані з ритмом дихання, виконавською жестикуляцією). Різні за походженням поверхневі синтаксичні одиниці доцільно розрізняти також і термінологічно. Одиниці найвищого рівня позначаються як *музичні фрази*. Вони більш виразно розділені; цезура між ними обумовлюється, як правило, перервою у звучанні (за нашим позначенням – *акустичною паузою*). Завважається, що музичний текст (усупереч хрестоматійним положенням ріманівської синтаксології) зовсім не обов'язково являє собою ієрархію фраз і просодичних мотивів. Це особливо стосується монодійної та поліфонічної музики, де взаємодія факторів поверхневого синтаксису має складний і мінливий характер, наслідком якого є гнучка структура фразування та просодичних дій.

Відношення між елементами поверхневого синтаксису виражені в певних ритмах (їх називають ритмами вищого порядку), які мають дуже важливе художнє та естетичне значення. Ці відношення найчастіше підкорені закономірностям періодичності та пропорційності (зокрема, принцип парності).

Очевидно, що зміст вербального висловлення не зводиться до значень використаних слів та смислу їх інтонування. Так само, зміст музичного висловлення не вичерпується смислом тих інтонаційних одиниць (морфем), що упізнаються в інтонаційному процесі, та художньо-естетичним враженням від часової упорядкованості цього процесу (поверхневого синтаксису). Є ще один план змісту мовлення, а саме – смисл висловлень. Останні можуть розглядатися

як елементарні художні знаки, або як знаки складної структури (останній підхід превалує в теоретичному музикознавстві). Побудова осмислених висловлень забезпечується механізмом *глибинного синтаксису* музичної мови. Цей механізм можна також визначити як закономірність синтезування інтонаційного висловлення з матеріалу морфемного фонду музичної мови.

Головною категорією теоретичної моделі глибинного синтаксису є поняття *речення*. Розглядаються лінгвістичні трактування цього поняття, визначаються головні властивості даної мовної одиниці (відокремленість у тексті, структурність, модальність, предикативність, комунікативність). Стверджується, що музичне речення також має подібні характеристики. Найважливіші смислові якості музичного речення музикознавці зв'язують, як правило, з поняттям *логіки*. Аналізуються думки Б. Асаф'єва, І. Котляревського, Є. Назайкінського, І. Пясковського. Уточнюється розуміння принципів циклічної повторності та трьохфазовості музичного висловлення (за асаф'євською формулою, "i:m:t"). Перший з них є прямим когнітивно-психологічним наслідком періодичних процесів інтонування (поверхневого синтаксису); другий – результатом осмислення природних для будь-якого процесу моментів початку й завершення дії.

В ході дискусії з Е. Алексєєвим доводиться, що відношення трьох логічних моментів проявляється не тільки на рівні композиції музичного твору, але також на рівні синтаксичного строю висловлення. При тому, механізм логічного маркірування поверхнево-синтаксичних одиниць спирається на характерні морфеми й на граматичний принцип ладової організації інтонування. Висувається гіпотеза щодо генетичного зв'язку ладової організації та синтаксичного порядку музичного мовлення.

Далі увага зосереджується на властивості глибинного музичного синтаксису, яка отримала відбиття у принципі *породжуючої моделі*. Ще задовго до виникнення структуралістського напряму в лінгвістиці теорія музики усвідомила принцип «ядерного речення» і знайшла йому практичне використання. Ідею генеруючої синтаксичної форми легко знайти в будь-якому науково-методичному трактаті про музичну форму (А. Рейха, К. Черні, А. Маркса, Л. Бусслера та ін.). Подальші пошуки йшли в напрямку розширення універсальності вихідних синтаксичних моделей (праці Г. Шенкера, Й. Шиллінгера, Б. Яворського).

Окремо розглядається складне питання про предикативні можливості музичного речення: чи може музичне висловлення виражати судження про певний предмет? На це питання в дисертації дається позитивна відповідь. Предикативність музичного мовлення забезпечується саме закономірностями глибинного синтаксису. Головну роль в цьому механізмі виконує елемент, який у традиційному музикознавстві зветься *мотивом*. Для відрізнєння його від елемента поверхневого синтаксису приймається термін *мотив-актант* (або *мотив-суб'єкт*). Він трактується як предмет музичної думки, який у сприйнятті відокремлюється від образів учасників мовної комунікації й осмислюється

немов би на тлі певних дій, в яких він приймає участь. Це положення підкріплюється аналізом зразка найпростішого (строфічного) фольклорного наспіву.

Зрозуміло, що музична предикація не тотожна вербально-мовній. Вона, скоріш, є необов'язковим смисловим «додатком» до того змісту, що передається за допомогою інших мовних механізмів. Але саме з надір предикації виростають потужні можливості побудови фабульної (наративної) композиції музичних творів.

Заключний підрозділ роботи присвячується аналізу взаємодії рівнів музичного синтаксису, а також позамузичних факторів, що впливають на синтаксичний стрій мовлення (таких як вербальне мовлення, танцювальна жестикуляція). Найбільш важливе питання стосується взаємодії елементів поверхневого та глибинного синтаксису, тобто взаємовідношенням між просодичними мотивами і фразами, з одного боку, та мотивами-актантами і реченнями – з другого. Перш за все, як наголошується в дисертації, треба відмовитися від спроб установлення універсальної масштабної відповідності між ними. Це слідує з того, що мотиви-актанти й речення – це не масштабні, а функціональні категорії мовлення. Отже, функцію мотива-актанта або речення можуть прийняти на себе просодичний мотив, або фраза, або дві фрази і т. д. Щоправда, найчастіше в музичному мовленні спостерігається збіг цезур між синтаксичними одиницями усіх рівнів. Відхилення від цієї закономірності мають особливий виражальний смисл афектаційного мовлення. На прикладі аналізу фрагмента з до-мінорної клавірної сонати Моцарта розглянуто взаємодію синтаксичних елементів різної природи та масштабу, обговорюється питання про *період* (ця структура розуміється в контексті роботи як складне речення)

## Висновки.

1. Здійснене дисертаційне дослідження виявило, що в історії музикознавства існує традиція вивчення музики як мовлення та своєрідної мови. В теоретичному музикознавстві ХХ ст. ця традиція знайшла найбільш повне й спеціальне втілення в *лінгвосеміотичному* підході, який спирається на положення семіотики, структурної лінгвістики, психології. Показано, що фундаментом лінгвосеміотичного підходу служать принципи наукової аналогії та моделювання. Установлено, що в руслі цього підходу головне місце посідають проблеми вивчення знаків музичної мови (їх природи, змісту, системного зв'язку); осмислення категорій *музичного мовлення* і *музичної мови*, визначення властивостей музичного мислення, що пов'язані з цими категоріями; виявлення відношень музично-лінгвістичних категорій до інших універсалій теоретичного музикознавства; встановлення аналогій або еквівалентів між принципами (механізмами) організації музичного та вербального мовлення.

2. Прийняте в дисертації теоретичне трактування музики як мовлення відкрило широкі і, зокрема, ще не освоєні можливості теоретичного вивчення

цього виду мистецтва в його власній організації та численних відношеннях до інших явищ дійсності.

2.1. Функціональний аналіз музичного мовлення виявив: а) її генеральне призначення полягає у пробудженні психологічно-розумовій реакції та вчинках, що виникають у людини внаслідок мовленнєвих дій; б) специфічною для музичного мовлення є знакова (семіотична) функція, що тісно пов'язана з коопераційними, гностичними, експресивними, імітаційно-ігровими, естетичними потребами індивіда та суспільства; в) безпосередніми причинами музично-мовленнєвих дій виступають *ціннісно-раціональні* мотиви: інтерес, схильність, пристрасть до художньої творчості, ставлення до неї як до сакральної дії та морального обов'язку; а також неспецифічні мотиви: *афективні імпульси, звички, цілераціональні спонуки* (прагнення до слави, соціального пріоритету, матеріальної нагороди).

2.2. На основі функціонального підходу уточнено зміст і характер взаємозв'язку ряду категорій теоретичного аналізу музичного мовлення, а також запропоновано деякі нові поняття. Зокрема, визначені поняття *музично-мовної діяльності, дії (акту), ситуації, ситуаційної форми (монологу, діалогу, полілогу), музично-мовного продукту (артефакту), тексту (дискурсу), контексту, внутрішнього і зовнішнього мовлення, музичного письма, акустичної фіксації мовленнєвого артефакту, письмової мови, мовленнєвого твору*. Виявлено підстави здійснення суб'єктом музично-мовленнєвих дій (це – *семіотична й мовна здатність* індивіда, *риторична компетенція*, наявність стереотипів мовної поведінки).

3. В роботі поставлені й вирішені питання про загальні, особливі й специфічні властивості музичних знаків. Тим самим, утворюються передумови для побудови теоретичної моделі музично-мовної системи.

3.1. Доводиться, що: а) зміст музичного мовлення задається за допомогою розумово-психологічної операції *означення*, яка є цілком природною для людського мислення; б) свідомість людини має у своєму розпорядженні величезні ресурси *внутрішніх знаків*; в) перетворення внутрішніх знаків у *зовнішні* (утілені у звучанні, жести, малюнку), відбувається у процесі соціалізації індивідуального досвіду; г) смисл будь-якого знака, у тому числі і музичного, складається зі значень та психічно-розумових реакцій (образів, відношень), що викликані формою знаку і обставинами (контекстом) його застосування.

3.2. Запропонована морфологічна класифікація знаків (за критерієм відношення властивостей форми знакового предмета до його генетичних і семантичних властивостей). Установлено класи *знаків-ознак* і *знаків-символів* (перші містять у собі підкласи *детермінованих ізоморфних* і *детермінованих анізоморфних* індексів, другі – класи *недетермінованих ізоморфних* (іконічних) і *недетермінованих анізоморфних* (умовно-сигнальних) знаків).

3.3. Установлено, що знакові засоби мистецтва (в тому числі музичного) у порівнянні з іншими семіотичними об'єктами, мають такі особливі властивості:

а) системну єдність та структурність; б) необмеженість набору знаків, що входять у художню знакову систему; в) змістовну нетотожність кожного художнього знака будь-якому іншому, морфологічно відмінному від нього знаку, з чим зв'язана неможливість перекодування художніх текстів; г) можливість перекладу в інший художній знак на підставі творчого уподібнення значень і прагматичних потенцій мовлення; д) естетичність форми.

3.4. Визначено специфічні властивості художніх знаків, а саме: а) тяжіння до типу іконічних символів; б) *напівпрозорість* знака-носія відносно певного значення; в) здатність «нести в собі» *особистісні смисли*, пов'язані з неповторним досвідом життєдіяльності суб'єкта мовлення. Стверджується, що ці властивості обумовлюють невизначеність границь значення художнього знака, його атрибутивну багатозначність.

3.5. Визначаються властивості знаків музичного мовлення: а) за своїм змістом музичний знак відноситься до художніх символів; б) з морфологічного погляду музичні знаки є переважно іконічними символами (знаки-індекси й знаки-сигнали мають меншу питому вагу в музичному семіозисі); в) незалежно від своїх морфологічних і семантичних властивостей будь-який музичний знак є функціональним елементом мовної системи.

4. В дисертації створена цілісна структурно-функціональна модель системної (мовної) організації музичного мовлення, яка може стати основою для розвитку нової наукової галузі – теорії музичної мови. Головними твердженнями дескриптивної моделі музичної мови є такі:

4.1. Музичне мовлення має три рівня організації: а) *базис* – необхідні й достатні закономірності, механізми системної організації мовлення), в) *норму* – конкретні фонди елементів, принципи їх оформлення й поєднання у висловленнях, г) *узус* – комплекс базових і нормативних закономірностей, співвіднесений з типовими мовними ситуаціями.

4.2. Система музичної мови опирається на три механізми: *фонологічний, морфологічний і синтаксичний*. Кожний механізм складається з фонду елементів і закономірностей їх системної організації (граматики).

4.3. Центральним поняттям, що характеризує фонологічний механізм музичної мови є *фонема*. Під фонемами музичної мови розуміються елементарні, неподільні, системно пов'язані між собою типові звукові форми, що служать еталонами розрізнення музичних морфем і синтаксем, тобто виконують мовну функцію релевантних одиниць. Конкретним звуко-матеріальним утіленням фонем у мовленні є музичний *алофон*. Фонемі генеруються й функціонують на підставі диференціальних ознак: а) висотних, довготних, динамічних, тембральних, артикуляційних модуляцій звуку; б) метричних ознак (домірність звуковисотних, часових, динамічних, артикуляційних характеристик); в) системно-позиційних ознак.

4.4. Установлено, що графічними аналогами музичних фонем є типові нотні знаки. Функція ноти (музичної графеми) полягає у референції до певної музичної фонемі. Число нот, разом із діакритичними знаками, є меншим за

теоретично можливе число фонем. У класичному європейському нотному письмі використовується біля 100.000 графічних типів. Потенціальна кількість теоретично можливих звукотипов музичної мови, що отримана шляхом підрахунку комбінацій диференціальних ознак музичних тонів та шляхом оцінки нотно-графічних типових фігур, у тисячі разів перевершує число фонем вербальної мови. Актуальна ж кількість звукотипів, що використовуються у музичному мовленні складає менш 1% від числа усіх можливих комбінацій диференціальних ознак.

4.5. Центральним поняттям, що характеризує морфологічний механізм музичної мови, є *морфема*. Музичні морфеми визначені як елементарні цілісні музично-інтонаційні форми, що мають фонемну структуру й певне позаконтекстове художньо-образне значення. Кожна музична морфема є деяким формальним і семантичним інваріантом, що ідеально існує в музичній свідомості й отримує матеріальне втілення в інтонаційному процесі у вигляді *аломорфу*. Поняття музичної морфеми корелює з категорією музичної інтонеми, а поняття морфемного фонду музичної мови – з уявленням учених про “інтонаційний словник” музичної культури.

4.6. В дисертації розроблено метод класифікації морфем музичної мови. Останні розділяються на класи *мелодичних* і *гармонічних*. Мелодичні морфеми підрозділені на *висотно-контурні*, *ритмічні*, *артикуляційні*, *динамічні*, *тембральні* (у залежності від диференціальних ознак фонем, що складають структуру морфеми). Інтонеми, що мають найпростішу фонемну структуру і найзагальніше образно-виразне значення, названі в роботі *протоморфемами*. Вони служать підставою для більш складних інтонаційних одиниць. Розглядаються також класи морфем, установлені за критеріями художньо-образного й системно-функціонального значення.

4.7. Музичний синтаксис трактується як механізм об'єднання (зчленування) інтонаційних одиниць у процесі мовлення, що несе безпосередню відповідність за смисл музично-мовного артефакту. Синтаксичний устрій розглядається як гетерогенна структура. Безпосередніми причинами її виникнення є: а) моторика (енергетика, кінематика) артикуляційно-вокалізаційних дій, б) морфемний фонд мовної системи з властивими йому закономірностями звуковисотної, метроритмічної, динамічної, артикуляційної, тембрової й ладової організації, в) фонд типових *синтаксем* – моделей, які породжують музичні висловлення. Також свій вплив на синтаксичний стрій мовлення можуть вчинити позамузичні фактори: а) структура словесної мови, що впливає на музику безпосередньо (в умовах синкретичної чи синтетичної словесно-музичної форми) чи опосередковано, через фразеологічні інтонаційні моделі, запозичені музикою; б) синтаксис рухів людського тіла, сполучених із музикою через метроритміку танців і ритуальних дій; в) духовний стан і творчі інтенції музиканта-виконавця, що впливають на

появу в тексті ненормативних синтаксичних властивостей (музичні «словообриви»).

4.8. Унаслідок своєї гетерогенності музичний синтаксис завжди являє собою складну структуру, що має два рівні: а) *поверхневий*, спричинений факторами фізики та психофізіології мовленнєвих дій, певними позамузичними факторами; б) *глибинний*, що обумовлюється ладовими закономірностями, логічними принципами музичного мислення. Визначаються елементи поверхневого синтаксису (*просодема, фраза*) та глибинного синтаксису (*мотив, речення*).

4.9. Найбільш специфічні принципи побудови музичного синтаксису обумовлені: а) креативною потенцією музичних морфем – основного фонду художньо-образних знаків-символів музичного мистецтва; б) закономірностями ладової організації музичної мови, що специфічно втілюють універсальні закони логіки людського мислення, зокрема – впливом загальної логічної схеми висловлення, що включає моменти експозиції, розвитку і завершення (формула i:m:t за Б. Асаф'євим).

4.10 Як встановлено в дисертаційному дослідженні, синтаксичний механізм музичної мови дозволяє створювати *предикативні* музичні висловлення, що має важливе значення для компонування наративних за змістом артефактів мовлення, для розвитку засобів музичної драматургії.

4.11. Музичний синтаксис у різних музичних мовах має різні властивості, обумовлені: а) типом і мірою впливу позамузичних, зокрема, словесно-мовних факторів; б) характером взаємодії одиниць поверхневого і глибинного синтаксису; в) відношенням між предикативними й модальними ознаками речень.

5. Узагальнюючими теоретичними положеннями дисертації служать підсумкові визначення категорій музичного мовлення та музичної мови. *Музичне мовлення* – це різновид мовної діяльності людини, обумовлений художніми потребами особистості й соціуму, що використовує спеціально упорядковані (симетризовані) й системно пов'язані художні знаки-символи звукової природи. *Музична мова* – це система організації звукових художніх знаків-символів, що включає закономірності їх спеціального метричного упорядкування, принципи фонологічної, морфологічної і синтаксичної організації тексту на рівнях базису (мовних універсалій), норми та узусу.

#### **Список опублікованих праць за темою дисертації**

**Монографія:** Музыкальная речь и язык музыки. Теоретическое исследование. – Одесса: Изд-во Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой им. А. В. Неждановой., 2001. – 306 с.

#### **Статті у наукових фахових виданнях:**

1. Про техніцизм в авангардистській музиці // *Музика*. – 1979. – № 2. – С. 11-12.
2. Електронічна музика: проблеми та перспективи // *Музична критика і сучасність*. – Вип. 2, – К.: Музична Україна, 1984. – С. 141-157.

3. Детское музыкальное творчество в динамике становления личности // Проблемы музыкальной культуры. – Вып 1, – К.: Музична Україна, 1987. – С. 102-120.
4. Комп'ютер: непорозуміння чи схвалення? // Музика. – 1989. – № 5. – С. 10-11. (у співавторстві з Соколом І.Б.)
5. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке // Проблемы музыкальной культуры. – Вып. 2, – К.: Музична Україна, 1989. – С. 86-104.
6. Прогнозирование музыкально-творческой деятельности детей на основе изучения ее мотивации // Теоретико-методологические и прикладные проблемы развития единой системы непрерывного образования. – Ч. 1. – М.: Изд-во АПН СССР, 1990. – С. 112-115
7. Компьютер – помощник в музыкальном обучении // Информатика и образование. – 1990, – № 2. – С. 87-90. (у співавторстві з Соколом І. Б.).
8. Современная ситуация в отечественном школьном музыкальном образовании: формирование новой педагогической парадигмы // Психолого-педагогичні аспекти перспективних систем та технологій навчання: погляд в майбутнє. Праці фахівців України....Під ред. Чебикіна О. Я. – Одеса: Изд-во ОГПИ им. К. Д. Ушинского, 1993. – С. 127-128.
9. К вопросу о причинах симметрии в музыкальной форме // Одесский музыковед' 93. Сб. статей. Ред. коллегия: Малышев Ю.В. и др. – Одесса: Моряк, 1993. – С. 77-91.
10. Культура причерноморских немцев // Научно-информационный бюллетень. Международный союз немецкой культуры (IVDK). – 1995. – № 1. – С. 13-15.
11. The Black-Sea Region Germans and their music in Terms of Ethnocultural Development // Musik im Umbruch - kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. Herausg. von Bruno B. Reuer. – München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1999. – S. 238-248.
12. К изучению образного содержания музыкального мышления (психологический аспект проблемы) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 2001. – С. 21-28.
13. Музыкальная культура этнических немцев Украины в жанровом аспекте // Київське музикознавство. – Вип. 6. – Київ: Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського, 2001 – С. 324-336.
14. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Текст музичного твору: практика і теорія. Зб. статей / Київське музикознавство. Вип. 7. – Київ: Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського, 2001. – С: 47-56.
15. Die Musik in den christlichen Kirchen Odessas (Das Problem des Stiles) // Die Kirchenmusik in Südosteuropa. Zur Musikgeschichte einer europäischen Region. Herausgegeben von Franz Metz. – München: Edition Musik Südost, 2002. – S. 67-73.

16. Музыкальный язык и стиль музыкальной речи (о соотношении понятий) // Труды Одесск. гос. консерватории им. А. В. Неждановой. – Вып 3. – Одесса, 2002. – С. 44-49.
17. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста // Музичний твір: проблема розуміння. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 20. – К., 2002. – С. 13-22.
18. О причинах и целях музыкально-речевой деятельности // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. Праць
19. Уровни организации музыкальной речи (базис, норма, узус музыкального языка) // Сучасні проблеми методичного аспекту освіти та мистецтвознавства. Зб. наук. праць / Заг. ред. Г.Є.Гребенюка. – К.: Науковий світ, 2002. – С. 273-281.
20. Музыкальные нотные знаки в типологическом аспекте // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Проблеми професійної педагогічної діяльності / Зб. наук. праць. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 193-200.
21. Фонетика музыкального языка в типологическом аспекте (о проблеме классификации музыкальных инструментов) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць / За ред. Н. Є. Гребенюк. – Вип. 9. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 121-128.
22. Теоретическое музыкознание (к определению понятия) // Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музыкознавство на зламі століть. – Вип. 9. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 40-50.

### **Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення.**

Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002.

В дисертації музика розглядається як діяльність мовлення, що ґрунтується на використанні особливих знакових засобів, а саме – художніх символів. Визначаються головні властивості художнього символу, а саме: матеріальна зумовленість, необмеженість класу позначених об'єктів, переважно іконічний принцип означення, здатність до вираження особистісних смислів (відношень, модальностей), структурна складність та підпорядкованість закономірностям мовної системи.

Розглядається історичний розвиток наукових уявлень про музику як мовлення та особливу мову, що склали в ХХ ст. лінгвосеміотичний підхід у теоретичному музыкознавстві.

Пропонується універсальна модель системи музичної мови, придатна до вивчення музичних мов різних культур. Модель описує музичну мову як таку, що реалізує свої функції на трьох організаційних рівнях – *базису, норми та узусу*. Визначаються та аналізуються *фонемний, морфемний та синтаксичний*

механізми музичної мови. Музичні *фонем* визначаються як звукові типи, що створені в музично-мовній практиці. Музичні *морфем* трактуються як інтонаційні форми, що складаються з фонем, мають певне стійке позаконтекстове значення, утворюють синтаксичні одиниці музичного мовлення. Музичний синтаксис розглядається як складний механізм мовотворення, що має два рівні: поверхневий (зумовлений властивостями процесу озвучення) та глибинний (що спричиняється логікою музичного висловлення).

**Ключові слова:** музичне мовлення, музична мова, лінгвосеміотичний підхід, музичний знак, музична фонема, музична морфема, поверховий музичний синтаксис, глибинний музичний синтаксис, музичне речення, предикативність музичного висловлення.

**Шип С. В. Знаковая функция и языковая организация музыкальной речи.** Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2002.

В диссертации музыка рассматривается как речевая деятельность, подчиненная языковым закономерностям. Первым основанием для такого суждения является анализ научных представлений о речевых и языковых свойствах музыки (от времен античности до наших дней). Определяются типичные признаки различных исторических этапов развития подобных представлений; характеризуется и критически осмысливается современное методологическое направление в музыкознании, дефинированное как "лингвосеміотический підхід".

Вторым основанием для суждения о речевом характере музыки является анализ ее социокультурных функций. Утверждается, что музыка отвечает социальным и личностным потребностям человека в совместных действиях (кооперации); получении, передаче, хранении информации; психологической экспрессии; имитационно-игровых действиях; эстетической творческой активности, т. е. тем потребностям, которые обуславливают речевую деятельность людей.

Третьим основанием для утверждения о речевой природе музыки является использование ею знаковых средств. Последние характеризуются как художественные знаки (или художественные символы). Определяются типологические характеристики и главные особенности этого вида знаковых средств, в частности: зависимость смысла знака от его материальных свойств, принципиальная безграничность класса означенных объектов, господство иконического принципа знаковой референции, способность знака выражать некий личностный смысл, структурная сложность, подчиненность закономерностям языковой системы. Трактовка музики як речи позволила уточнить ряд понятий теоретического музыкознания (музыкально-речевая

деятельность и речевые действия, музыкальный текст и контекст, устная и письменная музыкальная речь и др.); предложить классификацию мотивов музыкальной речи и основных форм речевых действий (монолог, диалог, полилог).

Понимание музыки как речевого явления и осознание особенностей знакового содержания музыкальной речи позволили разработать в диссертации универсальную теоретическую модель системы музыкального языка, пригодную для изучения любых видов музыкально-речевой практики. Согласно построенной модели, музыкальный язык реализует свои системно-организующие функции на трех уровнях. Таковыми выступают: базис (имманентные механизмы языковой организации), норма (устойчивые элементы, конкретные грамматические закономерности) и узус (наиболее употребительные нормативные формы языка в определенных типичных условиях речевой деятельности).

Исследование базисного устройства музыкального языка позволило установить наличие и проанализировать его фонемный, морфемный и синтаксический механизмы. Музыкальные фонемы определяются как звуковые типы, выработанные в музыкально-речевой практике. С этой точки зрения музыкальная речь представляется как последовательность аллофонов (звуков, отвечающих определенным типам). Морфемы музыкального языка трактуются как интонационные формы, состоящие из фонем, имеющие устойчивое внеконтекстовое значение и служащие основой для образования музыкально-синтаксических единиц. В этом аспекте музыкальная речь представляет собой последовательность алломорфов (интонационных форм, отвечающих определенным интонационным типам). Музыкальный синтаксис рассматривается как сложный механизм образования (порождения) речевого артефакта, имеющий два уровня: поверхностный (обусловленный свойствами звуко-интонационного процесса) и глубинный (детерминированный логикой музыкального высказывания). Специальное внимание уделяется устройству музыкального предложения, у которого обнаруживается способность передавать предикативный смысл.

**Ключевые слова:** музыкальная речь, речевые функции музыки, художественный знак, музыкальный язык, музыкальная фонема, музыкальная морфема, музыкальный синтаксис, музыкальное предложение, предикативность музыкального высказывания.

**Shyp Sergey.** SIGN FUNCTIONS AND LANGUAGE ORGANIZATION OF MUSICAL SPEECH. – Manuscript. Thesis for a doctor's degree in speciality 17.00.03 – Music Art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. – Kiev, 2002.

In the given dissertation music is examined as phenomenon of *speech*. The musical speech consists of special signs – *art symbols*. The main properties of art symbols are: essentiality of material form, limitlessness of a class of designated

objects, domination of iconic principle, ability of expression of personal meaning (attitudes, modalities), structural complexity and subordination to language system etc.

The author constructs the universal model of musical language system, which is applicable to musical languages of different cultures. The basic statements of the given model are as following: 1) The musical language functions in levels of **base**, **norm** and **usus**; 2) The main components of musical language system are **subsystems** (mechanisms) of phonemes, morphemes and syntax; 3) **Musical phonemes** are types of sounding, which serve as a building material for musical morphemes; 4) **Musical morphemes** are phonematical structures having steady meaning outside of a context; and they are employed as the base for syntactic units of musical speech; 5) The **musical syntax** has two levels of its structure: **surface** (caused by properties of sound process) and **deep** (caused by logic of the musical statement).

The constructed model of musical language is intended for a musical texts analysis method perfection, development of scientific representations about the musical thinking, comparative study of various musical styles, genres and cultures.

**Key words:** musical language, musical speech, musical signs, musical phonemes, musical morphemes, musical syntax, musical sentency, predication in musical narration.





---

Підписано до друку 21. 11. 2002р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 1,9. Обл.-вид. арк. 1,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 189.

---

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

454405

АВ 53.575

ПЕРЕБРА

МИСТ