

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

*На правах рукопису*

**СОКОЛ ОЛЕКСАНДР ВІКТОРОВИЧ**

**СТИЛІСТИКА МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ  
ТА ТЕРМІНОЛОГІЧНІ РЕМАРКИ**

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства



Київ - 1996

ЛНБ України ім.В.Стефаніка



00693716 (W)

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

*На правах рукопису*

**СОКОЛ ОЛЕКСАНДР ВІКТОРОВИЧ**

**СТИЛІСТИКА МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ  
ТА ТЕРМІНОЛОГІЧНІ РЕМАРКИ**

Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня

доктора мистецтвознавства

Київ - 1996

AB35, 100

Дисертацією є рукопис.

Дослідження виконано на кафедрі теорії музики та композиції  
Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової.

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства  
Задерацький Всеволод Всеволодович,  
доктор мистецтвознавства  
Пархоменко Лю Олександрівна,  
доктор мистецтвознавства  
Москаленко Віктор Григорович.

Провідний заклад - Харківський інститут мистецтв імені  
І.П.Котляревського.

Захист відбудеться 26 червня 1996 р. 752. 30 хв. на  
засіданні спеціалізованої вченої ради Д 50.27.01 по захисту дисертацій  
на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній  
академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 252001, Київ,  
вул. Городецького, 1/3, другий поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної  
музичної академії ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розісланий 23 травня 1996 р.

Вчений секретар спеціалізованої  
вченої ради, кандидат мистецтвознавства,  
доцент

І.М.Коханик

*Коханик*

ЛНБ ім. В. Стефаника  
АН України

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕМИ.** В останні десятиріччя посилилась увага музикознавців до створення загальної теорії музичного стилю. Поряд з цим значне коло дослідників все частіше звертається до розглядання проблем виконавських стилів, стилів виконавської інтерпретації. В зв'язку з цим багато виконавців та музикознавців почали інтенсивно вивчати музичні ремарки, в яких композитори відображають суттєві ознаки виконання своєї музики.

Все ж слід зазначити, що досі немає концептуального дослідження, в якому було б поставлено питання про стиль музичного мовлення /цей стиль часто називають виконавським, що не зовсім вірно/ та його місце в композиторському стилі як цілому.

З цим питанням тісно пов'язана необхідність вивчення семантики музичних ремарок, тому що їх відбір і системна єдність в творчості композитора є суттєвими показниками образно-змістовних сторін його стилю експресії інтонаційного мовлення /можна умовно його називати "експресивно-мовним стилем"/ та музичного стилю композитора в цілому.

Не викликає сумніву, що відображені у ремарках виконавські засоби музичної виразності /до них, як правило, відносять загальний характер виконання, темп, агогіку, динаміку, артикуляцію, тембр/ виявляються також стильовими композиторськими засобами, тому що композитори з певного історичного часу прагнуть відобразити у ремарках свої вимоги до виконання і відповідно - до характеру образного змісту музики, що звучить. Тобто, експресивно-мовні засоби музичної виразності, відображені у ремарках, також як і інтонаційно-образні ознаки, створювані ними, є повноправними елементами, репрезентаторами стилю композитора. Вони таким же чином відбираються та організуються композитором, як і композиційно-мовні.

Суттєвим є також те, що засоби експресії музичного мовлення, окрім того, що пов'язані з інтонаційними лексично- та синтаксично-мовними засобами, мають ще й певну самостійність. Будучи колись історично організовані в певні експресивно-мовні цілісності, вони одержують статут специфічних комплексів засобів музично-виконавської виразальності, тобто стають стилями експресії музичного мовлення /експресивно-мовними стилями/. Саме ці стилі як цілісності ще не стали предметом вивчення в музикознавстві і їх дослідженню в цілому і присвячена дисертація.

**СТУПІНЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМАТИКИ.** Художній стиль взагалі та музичний стиль в аспекті їх експресивно-мовних характеристик в найбільшій мірі розглядаються у роботах А.Ф.Лосева, А.Морье, Б.Яворського, В.Медушевського, М.Михайлова. Термінологічні ремарки стали предметом теоретичного дослідження Б.Яворського, В.Ражнікова, Л.Перецман. Багато цінної інформації щодо музичної артикуляції є в працях Г.Келлера, І.Браудо, Б.Яворського, Д.Благого, А.Юрьєва, Т.Докшицера, В.Апатського, Н.Копчевського, Т. Пушечнікова, М. Давидова, Б.Егорова та ін. Але не розроблено ще теорію, у якій музичний стиль, стилістика музичної вимови та музичні ремарки /в тому числі - артикуляційні/ розглядалися би у взаємозв'язку.

**ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ.** З метою більш точного визначення предмету дослідження, в роботі засоби музичної виразності, що входять в музичний стиль, розділені на три сфери:

- 1/ лексичні та синтаксичні інтонаційно-мовні засоби;
- 2/ композиційні інтонаційно-мовні засоби /функційні/;
- 3/ засоби експресії інтонаційного мовлення.

Останні є елементами стилів експресії музичного мовлення, які і є основним предметом теоретичного дослідження. Причому і тут є обмеження: ці стилі вивчаються лише у тій мірі, у якій вони відображуються музичними ремарками.

Відносно основного предмету дослідження у роботі за мету поставлено вирішити 4 завдання:

1. Створити цілісну концепцію експресивно-мовного стилю в музиці з точки зору його змісту та внутрішньої структури.
2. Розбудувати теорію та методику системного аналізу семантики музичних термінологічних ремарок.
3. Розробити методику стилістичного аналізу ремарок для поняттєвої характеристики музичних експресивно-мовних стилів.
4. Розглянути в стилістичному аспекті типологічні засоби музичної вимови /артикуляції/ з відповідними їм ремарками та графічними позначеннями.

**МАТЕРІАЛОМ** дослідження є, з одного боку, теоретичні та методичні роботи, присвячені розгляду експресивно-мовних аспектів музичного інтонування та музичних ремарок, і, з другого, - термінологічні ремарки, в тому числі - артикуляційні, в творах Дебюссі, Баха, Моцарта, Шопена, Скрябіна, Рахманінова, Шостаковича та деяких інших композиторів.

**МЕТОДОЛОГІЯ** дослідження. Найголовнішою науковою засадою роботи є теорія психологічного образу всесвіту А.М.Леонтьєва, виходячи з якої, ми вивели "структуру образу всесвіту". В цій структурі окремими сферами є буденний, міфологічний, художній та науковий образи всесвіту. Її ми використали як фундамент системного аналізу семантики музичних ремарок та поняттєвої інтерпретації музичних експресивно-мовних стилів.

Методологічно важливим в дисертації є поняття "інтонаційно-художнього потоку", що дозволяє по-новому розглянути специфіку виразності, впливу та сприйняття музики, яка відбивається в інтонаційно-художньому образі всесвіту, що є передумовою і кінцевим наслідком інтонаційно-художньої діяльності.

Аналіз та поняттєве визначення музичних експресивно-мовних стилів спирається на стилістично-статистичну методику класифікації музичних ремарок по лексичних, поняттєвих, та категоріальних полях - у відповідності з категоріальною структурою образу всесвіту. Окремо слід виділити методику класифікації музичних артикуляцій, що спирається на дихотомічний метод поділу понять, прийнятий у лінгвістиці.

**НАУКОВА НОВИЗНА** дисертації полягає перш за все у нових методологічних засадах, у відповідності з якими побудована "структура образу всесвіту" і визначені поняття музичного мистецтва, інтонаційно-художнього потоку, інтонаційно-художнього образу всесвіту, музичного стилю, музичної експресії, стилю експресії музичного мовлення, музичної вимови, музичної артикуляції тощо.

Створена оригінальна методику класифікації музичних ремарок, поняттєвого визначення окремих експресивно-мовних стилів. Стилістично-статистичний метод аналізу ремарок приводить до нетривіальних стилістичних понять, таких як, наприклад, "ніжний" стиль, "дотепний", "вольовий", "емоційний", "афективний" та ін. Принципово новою є теорія та класифікація музичних артикуляцій та методику їх інтерпретації у стилістичному аспекті.

**ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ** дисертації в широкому плані полягає у запропонованому теоретичному підході до змісту музичного мистецтва з точки зору психологічної концепції образу всесвіту, що відкриває перспективи для більш адекватного розкриття образно-інтонаційної структури та змісту музичного твору. Для музикознавців продуктивною є методику аналізу експресивно-мовного стилю та стилістичного аналізу музичних ремарок. Особливо корисною для музикантів-виконавців, диригентів, викладачів

методики гри на музичних інструментах можна вважати теорію музичної артикуляції з практичними рекомендаціями щодо виконавської вимови окремих артикуляційних позначок у різних стильових та композиційних контекстах.

**АПРОБАЦІЯ ДИСЕРТАЦІЇ.** Основні ідеї, теоретичні та методичні положення дисертації одержали апробацію:

- на Всесоюзному симпозиумі: "Естетичні емоції та конструювання особистісного смислу дійсності в музиці". - Одеса, 1990;

- на Республіканських конференціях: "Дослідження музично-художнього образу всесвіту як актуальна проблема музикознавства". - Одеса, 1987; "Про формування світогляду студента музичного вузу". - Одеса, 1988;

- на міжвузівських конференціях: "Світ інтонаційних та звукових образів в поезії "Кобзаря". - Одеса, 1989; - Київ, 1990. "Досвід побудови поняття "музичне мислення". - Київ, 1992;

- в лекціях, які прочитані автором в Одеській консерваторії, в Одеському музучилищі, на курсах підвищення кваліфікації для викладачів ДМШ Одеської області;

- в курсах "Аналіз музичних творів" та "Сучасні методи наукового дослідження" для музикознавців. Матеріали та теоретичні положення дисертації стали також базою для двох методичних посібників, опублікованих методичними кабінетами СРСР та України і запроваджених в учбовий процес в музичних вузах.

**НА ЗАХИСТ** виносяться - концепція експресивно-мовного стилю в музиці, теорія та методика семантичного та стилістичного аналізу музичних термінологічних ремарок, теорія, класифікація та методика стилістичного аналізу музичних артикуляцій.

**СТРУКТУРА ДИСЕРТАЦІЇ.** Робота складається з вступу, 11-ти глав, заключення, переліку літератури, 3-х додатків.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У вступі обґрунтовується актуальність теми, характеризується основний предмет дослідження - стиль експресії музичного мовлення та його вираження в музичних ремарках. Вибірково наводяться основні наукові джерела, ідеї та положення музикознавства, музичного виконавства, психології та лінгвістики, які використано та розвинено у роботі. В зв'язку з багатоаспектністю проблем, розглянутих у дисертації, докладний розгляд наукової та методичної літератури розгалужено по розділах, присвячених окремим питанням.

Висвітлено методологічні та методичні принципи дослідження, наукова новизна, практичне значення дисертації та дані щодо апробації її основних положень та матеріалів.

## ГЛАВА I. Експресивно-мовний стиль в музиці

Ця глава розпочинається вступним параграфом, в якому за допомогою теоретичного експерименту демонструється, як змінюється характер музики при зміні ремарок темпу, характеру образу, динаміки, акцентуації. Доводиться, що експресивно-виконавські засоби музичної виразності мають незвичайну силу впливу і є могутніми факторами формування різних інтонаційних образів. Поєднуючись в органічні експресивні цілісності, ці засоби стають базою формування стилів експресії музичного мовлення /у роботі далі, як рівноцінні, будуть також застосовуватись поняття "музичного експресивно-мовного стилю" та поняття "стилю музичного мовлення"/. В зв'язку з тим, що внутрішня організація цих стилів має особистісно-смісловий, тобто в цілому - духовний характер, виникає необхідність розкриття змісту фундаментальних понять, що стосуються сутності та змісту музичного мистецтва взагалі і матеріалу цього різновиду мистецтва зокрема.

Перш за все визначаються поняття "музики", "музичного мистецтва". Аналіз головних понять в багатьох визначеннях музики, що містяться в роботах З.Лісси, Г.Вірановського, А.Сохора свідчить, що суттєвими ознаками музики в різні епохи вважались звуковисотність, мелос, наука, число, спів, думка, душа, бог, добродієність, мистецтво, почуття, ідея, воля, прабуття, нескінченність, сутність буття, внутрішній світ людини та ін. Як ми бачимо, за змістом музичне мистецтво фактично не знає обмежень.

Але в проаналізованих визначеннях ми не знаходимо необхідного узагальнюючого "центрального елемента системи".

З точки зору матеріалу музичного мистецтва головними поняттями слід вважати, слід за Б.Яворським та Б.Асаф'євим, "інтонацію" та "інтонування". За Б.Яворським, "інтонація є прояв життя за допомогою звуку". Якщо прийняти положення Б.Асаф'єва про процесуальний характер музичного інтонування, то можна вважати, що інтонування є виявлення людського життя за допомогою звукового процесу.

Проте тут слід зазначити, що відносно музичного мистецтва слід говорити не просто про "інтонування", яке є і в повсякденній мові, але про "художнє інтонування". А останнє відрізняється від першого тим, що діється з естетичною метою, тобто за "законами краси", а

не з повсякденною. А ці "закони" пов'язані з категоріями прекрасного, величного, гармонії, міри, досконалості, грації, симетрії, пропорційності тощо. Таким чином, музика є не просто інтонаційна, але художньо-інтонаційна діяльність.

Стосовно змістовної сторони музики слід зазначити, що у багатьох її визначеннях /напр., у А.Сохора, К.Дальхауса/ музика визнається різновидом мистецтва, що "відбиває дійсність". Згідно теорії мови А.Ф.Лосева та визначення естетичної діяльності у А.Н.Леонтьєва, в роботі приймається наступне визначення: **Музика** як вид мистецтва є інтонаційно-художня діяльність, завданням якої є відкриття, вираження та комунікація особистісного смислу дійсності, реальності. Тобто поняття "відбиття" стосовно музичного мистецтва є невіргодним.

Крім того, в особистісний смисл дійсності може входити будь-яке ставлення до дійсності. Тут може вступати у творення не тільки світ дійсності, але також світ вірогідності, світ необхідності, і також - заперечення їх усіх, причому, все це дійсно стосовно не тільки буденного, але й міфологічного, естетичного, наукового образу всесвіту. Можлива також вільна гра митця з цими сферами людської свідомості, мислення та творчості.

Далі, виходячи з положення А.Ф.Лосева про мову як "загальний потік", обґрунтовуються такі перспективні для музикознавства поняття:

1. Звукоінтонаційний потік. В ньому зливаються в єдину цілісність всі звукові процеси навколишнього світу.

2. Потік звукоінтонаційної свідомості. Він включає в себе смисли, значення, уявлення, думки, у яких ми усвідомлюємо звукоінтонаційний потік зовнішнього і внутрішнього світу /внутрішня мова/.

3. Звукоінтонаційний образ всесвіту. До нього слід віднести "сміслові поля", "систему значень", якими ми і суспільство наділяємо ті чи інші звукові прояви людей, предметів, процесів, явищ світу.

4. Інтонаційно-художній образ всесвіту. Включає в себе сукупність всіх явищ музичного мистецтва разом з їх значеннями, смислами, слуховими уявленнями, сприйняттями та ін. На підставі цього образу всесвіту здійснюється сприйняття та усвідомлення потоку інтонаційно-художньої свідомості.

В заключному параграфі першої глави вводиться визначення поняття музичного стилю та його структури. У відповідності з авторською дефініцією поняття "музика", **музичний стиль** - це є засіб інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу

дійсності, зумовлений змістом образу всесвіту композитора і відповідним йому відбором та організацією інтонаційно-лексичних, інтонаційно-функційних та експресивно-мовних засобів /засобів експресії музичного мовлення/.

На підставі аналізу висловлювань про музичний стиль, музичне мовлення та виконавський стиль А.Сохора, В.Медушевського, С.Скрєбкова, Л.Мазеля, Е.Царьової, М. Михайлова, визначень стилю в лінгвістиці виводяться такі сторони музичного стилю:

а/ музично-мовні лексично-синтаксичні засоби - комплекс інтонаційно-художніх символів /одиниць "інтонаційного словника"/, загальних правил їх організації та типологічних композиційних структур, на які спирається композитор;

б/ функційні музичні композиційно-мовні засоби - комплекс інтонаційно-художніх елементів, принципів формотворення та композиційних структур, створених автором в конкретних творах;

в/ музичні засоби експресії музичного мовлення - сукупність модальних ознак характеру інтонаційно-художніх образів і відповідних до їх змісту виконавських засобів /артистичних дій/ по втіленню інтонованого смислу.

У даному контексті досить часто зустрічається поняття "музичної експресії", яке ми, зважаючи на смисл поняття "експресія" в мовознавстві, за теорією мови А.Ф.Лосєва, визначаємо так: "музична експресія" - якість, міра та рівень сили внутрішнього переживання, характеру артистичного втілення "особистісного смислу дійсності" в інтонаційно-художньому потоці і якість художнього впливу та його відбиття у сприйнятті слухача. Безпосередньо у виконанні музики створюється "експресивний континуум, що репрезентує собою вираження тих чи інших переживань" /А.Ф.Лосєв/.

У визначення музичного стилю у роботі введено також поняття "зміст образу всесвіту". Виходячи з трактування стилю І.І.Юффе, поняття "образу всесвіту" у А.Н.Леонтьєва та п'ятої аксіоми діалектики творчої діяльності А.Ф.Лосєва, ми показуємо, що, по-перше, стильовий образ всесвіту композитора характеризується особливим нерівномірним відбором сторін дійсності для творчого перероблення. По-друге, в цьому відборі композитор постає як функція дійсності /А.Ф.Лосєв/, як одна з сил історії, необхідних в її розвитку. І по-третє, композитор ще до початку творчого акту включається в сформований до нього суспільний образ всесвіту, в якому важливими компонентами є звукоінтонаційний та інтонаційно-художній образ всесвіту.

В експресивно-мовному потоці музичного твору виявляється багато сторін образної структури музичного стилю і орієнтирами-установленнями для їх розуміння виконавцем в найбільшій мірі служать заголовки п'єс, висловлювання композитора та його ремарки.

## ГЛАВА II. Музичні експресивно-стилістичні ремарки

На підставі робіт Б.Яворського, Л.Перецьман, В.Ражнікова обґрунтовано доводиться, що спектр трактування поняття "музичні ремарки" є досить широким. Їх називають, окрім того: "музичними термінами", "виконавськими ремарками", "виконавськими термінами", "музичними поняттями", "образами" /Б.Яворський/ і навіть "естетичними емоціями" /В.Ражніков/. В мовознавстві їх називають також "термінологічними ремарками" /Л.Перецьман/, "терміноідами", тобто "термінологічними одиницями, що є за своїми функціями термінами, але за своїм змістом не є такими" /Л.Хаутін/.

В цілому музичними ремарками можна вважати слова та словосполучення, що виражають поняття /авторське чи редакторське/ про ознаки характеру інтонаційно-художніх образів та про засоби їх виконавсько-артистичного втілення. Окрім термінологічної функції ремарки мають спонукальну, образно-асоціативну, експресивну, емоційну, стилістичну та комунікативну функції. Їх функціональна складність пояснюється тим, що вони в мові виконують функцію переходу від буденного, міфологічного, художнього образу всесвіту до музично-художнього і потім - до науково-системного, музикологічного. Музичні ремарки, на відміну від наукових термінів, завжди мають стилістичне та експресивне "забарвлення", і тому ми їх називаємо також "експресивно-стилістичними".

Запропонована далі в роботі класифікація музичних ремарок /з врахуванням класифікацій Л.Перецьман, І.Самушіа і особливо - В.Ражнікова/ ґрунтується на теорії А.Н.Леонтьєва про "амодальність" реального світу та "модальність" людського світогляду. Спочатку конструюється загальна "структура категорій світогляду". Вона включає категорії, що відбивають природне буття /просторовість, предметність, рух, час, темпераментність/, відчуття /нюх, смак, дотик, звучність, зримість/, свідомість /переживання, мислення, воля/, діяльність /дія, поведінка, спілкування/. Названі категорії, їх відбір та послідовність обґрунтовані посиланнями на відповідні матеріали з Арістотеля, Гегеля, Енгельса, з праць психології та мовознавства.

В свідомості людини зміст перелічених категорій відбивається модально, в залежності від її образу всесвіту, який може мати і

позитивні, і негативні елементи. У відповідності до цього пропонується така типологія образів всесвіту та їх "антиподів":

A. Буденний - антибуденний

B. Міфологічний - антиміфологічний

C. Художній - антихудожній

D. Науковий - антинауковий.

Показано, що 8 перелічених типів образів всесвіту можуть взаємодіяти між собою. При цьому утворюються різноманітні "конфігурації" світоглядів/, які зумовлюють загальний світогляд, світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння творця. Загальна "картина" світу утворюється комплексом модальностей, що породжуються проекцією особистісного образу всесвіту на категорії дійсності, які при цьому одержують якісні характеристики: позитивні чи негативні, активні чи пасивні, енергійні чи астенічні.

Для упорядкування цих якісних модальностей /в музиці - ремарок/ в роботі виведена "Структура опозицій модальних ознак музичних образів", в якій найбільш загальною є категорія "енергії", а в послідовності понять - авторська "структура категорій образу всесвіту".

З метою розподілу музичних ремарок за категоріями використано стилістично-статистичний метод їх групування по лексичним, поняттєвим та категоріальним полям. Кількісне та якісне співвідношення цих полів та головних понять, відображуючих модальні ознаки музики в певній мірі можуть визначати "конфігурацію" експресивно-мовного стилю композитора.

В заключному параграфі II глави викладено структуру стилістичного аналізу музичних ремарок. Як інструмент підготовчої частини аналізу пропонується "партитурний" запис ремарок. "Експресивно-мовна партитура" має вигляд трьох лінійок: на першій з них розміщуються ремарки темпу /зверху/ та характеру образу /знизу/. На другій - ремарки динаміки: стабільної /зверху/ та процесуальної /знизу/, на третій - артикуляційні ремарки /зверху/ та їх графічні позначення /знизу/.

Далі викладається повна структура методики статистичного та стилістичного аналізу ремарок. В ній рекомендується:

1. Виписати всі ремарки та графічні позначення "партитурно".

2. Класифікувати ремарки за категоріями і типами образу всесвіту.

3. Виконати статистичний аналіз розподілених за категоріями ремарок. При цьому відношення обсягів ремарок в категоріальних

полях будуть характеризувати змістовну структуру образу всесвіту, відграниченого композитором.

4. Провести подальше об'єднання ремарок в лексичні та поняттєві поля - для виявлення якісного змісту категоріальних полів, що визначається провідними поняттями - образними ознаками.

5. Розподілити ремарки, що входять в лексичні та поняттєві поля за якістю позитивних та негативних ознак для визначення міри їх експресивності та належності до "гуманістичного позитиву", чи "гуманістичного негативу".

6. Побудувати "конфігурацію" експресивно-мовного стилю композитора на підставі співвідношення головних та підпорядкованих лексичних, поняттєвих та категоріальних полів, міри їх експресивності та "гуманістичності".

7. Відобразити в поняттях, категоріях експресивно-мовний стиль композитора, спираючись на виділені провідні поля, або на їх сполучення.

8. Визначити загальний характер творчої діяльності композитора за його ставленням до дійсності: споглядальний, психологічний, чи дійовий.

9. Визначити загальну типологію /тип/ інтонаційно-художнього образу всесвіту композитора у порівнянні з буденним, міфологічним, художнім та науковим. Виявити співвідношення гуманістичного позитиву та негативу на підставі співвідношення позитивних та негативних модальностей.

При інтерпретації всіх аналізів в розгляді образно-змістовної структури стилю, слід враховувати також всі інші інтонаційно-художні сторони музики автора.

Показано також, що приведена стилістична інтерпретація музики сприяє становленню чуттєво-наочних поняттєвих визначень музичних стилів, що повинно стати "правилом" стилістичного аналізу /А.Ф. Лосев/. Приводяться приклади подібних поняттєвих визначень у Б.Яворського, А.Морьє, Ф.Бузоні.

З метою демонстрації методики статистико-стилістичного аналізу модальностей, здійснюється аналіз звукоінтонаційного образу всесвіту в "Кобзарі" Т.Г.Шевченка. Аналіз дає змогу визначити, що найбільша експресія спричиняється опозицією семантичних сфер антибуденного та буденного образу всесвіту /головна опозиція поняттєвих полів - "плакати" - "говорити"/ з значною перевагою першої сфери.

В опозиціях міфологічної та антиміфологічної сфери /провідна поняттєва опозиція - "молитися" - "проклинати"/, а також музично-художньої та антихудожньої /"співати" - "ревіти"/ бачимо значну перевагу позитивних модальностей - інтонаційних та звукових проявів - природних та людських. Всім звуковим проявам у "Кобзарі" протиставлена їх відсутність - т и ш а.

Наведений аналіз завершується формулою-схемою відсоткового співвідношення обсягів названих сфер та понять, розподілених по рубриках гуманістичного позитиву та негативу. Подібна схема може правити інструментом аналізу емоційно-психологічної напруги, експресивності художнього відображення життя в поетичному творі, а висновки з неї можуть бути "індикаторами" гармонійності чи дисгармонійності світогляду, світосприйняття у художній свідомості автора, етносу, народу та ін.

ГЛАВА III - "Досвід методики стилістичного аналізу музичних ремарок /на прикладі Прелюдій для фортепіано К.Дебюссі/" є, з одного боку, демонстрацією, а з другого, - подальшим розвитком та поглибленням запропонованої методики. Кількісний аналіз ремарок Прелюдій Дебюссі супроводжується порівняннями з обсягом аналогічних ремарок в циклах прелюдій Ф.Шопена, О.Скрябіна, С.Рахманінова, Д.Шостаковича. Всі словесні ремарки розглядаються в порядку зменшення їх обсягу в категоріальних полях.

При аналізі ремарок "руху" вводиться поняття "музичної моторності" як загальної якості інтонаційного руху, що має в собі суспільні, психологічні та художні засади.

Для характеристики та оцінки міри експресивності моторних стилів в музиці пропонуються критерії оцінки моторної експресії за такими параметрами:

1. Темповий процес: а/ стабільний, б/ процесуальний, в/ контрастний /перемінний/;

2. Тип моторності інтонаційної структури: а/ пластичний, б/ фігурний /фігурований/, в/ сонорний /тембро-моторний/;

3. Швидкість темпу. Найменш експресивними слід вважати помірні темпи, більш експресивними - повільні та швидкі.

На підставі оцінки характеру сполучення ознак, що входять в названі параметри та ознак загального характеру інтонаційної моторності п'єс, виводиться класифікація моторних стилів в Прелюдіях Дебюссі /упорядковані за мірою зменшення моторної експресії/:

1/ моторно-характеристичний, 2/ моторно-вольовий, 3/ емоційно-пластичний, 4/ емоційно-процесуальний, 5/ пластичний, 6/ темпераментно-моторний, 7/ моторно-зображувальний, 8/ сонорно-моторний.

До групи "художніх" ремарок ввійшли ремарки, що відносяться до засобів музичної вимови, а точніше - до артикуляції. Вони розглянуті окремо у другій частині роботи.

Статистичний аналіз поняттєвих полів ремарок "переживання", "поведінки", "спілкування" та ін. з врахуванням перебігу музичного часу, який вони займають в тактах, дозволяє визначити, що найбільш характерними для стилю експресії музичного мовлення Прелюдій Дебюссі є "ніжний" стиль /446 тактів/, "гумористичний" стиль /229 т./, "плєнерний" /165/, "сумний", "поважний" та "капризний" стилі.

Для аналізу ремарок "звучності" пропонуються спеціальні таблиці, в яких розглядається: динамічний діапазон прелюдій, співвідношення стабільних та процесуальних ремарок, середня насиченість гучностних подій у циклі і в кожній прелюдії.

На базі теоретичних положень праць Є.В.Назайкінського, З.Лісси, С.С.Скрєбкова, М.Бенюмова в роботі розроблена методика якісних поняттєвих характеристик "динамічних" стилів. Приводимо коротко її структуру.

Динаміка як загальне поняття розділена на три типи: стабільну, процесуальну та контрастову. Названі типи взаємодіють за різними рівнями музичної структури: всередині тону, на субмотивному, мотивному, фразовому, композиційному рівні, зумовлюючи різноманітні "профілі" музичної динаміки п'єс.

Стабільна динаміка за рівнем гучності розподіляється на середню, тиху та сильну, а процесуальна - на низхідну, хвильову та висхідну.

Контрастова динаміка підрозділяється на відтіняючу, ступінчасту /терасну/, раптову.

Зроблена спроба кількісно визначити експресивність процесуальної та контрастової динаміки - за відношенням кількості процесуальних та стабільних ремарок до 8-ми, тобто до числа тактів нормального експозиційного періоду. На підставі такого відношення визначаються в поняттях стилістичні типи динаміки всередині музичних побудов та цілісностей. Визначені слідуочі типи процесуальної динаміки: рівна, лінарна, чуттєва, емоційна, пристрасна, експансивна. Типи контрастової /перемінної/ динаміки: рівна, лінарна, тонка, витончена, примхлива.

Як показують спеціальні аналітичні таблиці, в Прелюдях Дебюссі переважає "тихий" стиль динаміки, тому що ремарки групи р /pp, ppp і т.д./ займають в 7 разів більше тактів, ніж інші. В закінченнях більшості п'єс переважає стиль "morendo". Характерно також, що Дебюссі зовсім не користується середнім та сильним, або середньо-сильним рівнем динаміки на протязі всієї п'єси. Найчастіше зустрічаються широка /повна/ та контрастова динаміка, що мають найбільший діапазон експресивних варіантів. Серед процесуальних типів динаміки переважає емоційна та чуттєва. Серед "відтіночних" - тонка та витончена.

Можна також виявити "поривчастий", "крещендуючий", "афективний", "катастрофічний" стилі динаміки у "плєнерних" прелюдях.

В підсумку наводиться повна систематизація прелюдій Дебюссі в порядку зменшення динамічної експресії, виражена в поняттях, що позначають тип динаміки, наприклад: 1/ контрастово-емоційна, витончена; 2/ контрастово-емоційна, тонка; 3/ контрастово-лінійна і т.д.

В заключенні третьої глави узагальнюються усі визначені раніш стильові поняття, що відносяться до експресивно-мовного стилю прелюдій, в тому числі - за всіма категоріями образу всесвіту. Як і раніш - при аналізі "Кобзаря" Т.Г.Шевченка, конструється "карта" співвідношень різних сфер образу всесвіту, що займають в Прелюдях Дебюссі слідуючий час звучання: буденна - 37,6%, міфологічна - 23,3%, художня - 37,4%; антибуденна - 0,8%, антихудожня - 1%. Наявною є значна перевага "гуманістичного позитиву" над "гуманістичним негативом" і гармонійне співвідношення основних сфер образу всесвіту.

Коротко характеризується також науково-художня сфера публіцистики Дебюссі, в якій знаходимо "полемічно-діалогічний", "жартівливий", "гумористичний", "інтимний", частково - "фантастичний" стилі.

ГЛАВА IV присвячена визначенню і поділу поняття "музична артикуляція". Спочатку артикуляція розглядається як "виражальний засіб звукового мовлення" /Г.Келлер/. Аналіз книги Г.Келлера "Артикуляція та фразування" приводить до висновку про тісний зв'язок музичної артикуляції не тільки з людським мовленням, але також з моторними проявами людини /жестукулюванням, мімікою/, та природи - живої та неживої. До цього слід додати також сонорні явища, в сферу яких можна ввести "сигнальність" та "тембронаслідування". В образному, семантичному аспекті артикуляція може відоб-

ражувати ознаки образів "переживання", "поведінки", "спілкування", "діяння", "просторовості", "предметності" та ін., а також "зображувати" /Г.Келлер/ різноманітні явища буденного, художнього /пісня, танець/, і навіть міфологічного образу всесвіту.

На підставі відбору та систематизації суттєвих ознак артикуляції із дефініцій інших авторів /І.Браудо, П.Шенка, Г.Римана, Є.та П.Бадура-Скода, Б.Яворського, І.Пушечнікова, Т.Докшицера, Б.Єгорова, В.Леонова та ін./ наводиться така дефініція: Музичні артикуляції - історично усталені типологічні засоби виконавської вимови моментів інтонаційно-художнього потоку, що утворюють певні звукотипи, які визначаються характером ознак інтонаційних образів, та функціями цих моментів у інтонаційно-художній цілісності. Можна також, виходячи з визначення Б.Яворського, прийняти коротшу дефініцію: артикуляція є засіб виконавської вимови, що надає образності кожному моменту інтонування.

Виголошується провідна роль ритму для виконавського процесу і для музики взагалі. Наводяться висловлення про значення ритму В.Ф.Гегеля, Ф.Шеллінга, Г.Келлера, Б.Яворського, Б.Асаф'єва, І.Браудо, Г.Нейгауза, М.Давидова та ін. Доводиться, що артикуляції як частини "живої", біодинамічної тканини виконавських рухів утворюють одиниці звучання, в яких слухачі пізнають елементи "інтонаційного алфавіту". Також, якщо вважати, що ритм є відношення всіх елементів та сторін інтонування одне до одного і до цілого включно, то слід прийняти, що в теорію артикуляції слід ввести не тільки довготний /як у І.Браудо/, але також динамічний, агогічний, звуковисотний та тембровий параметри. Живий артикуляційний рух дає змогу виявити ладову, ритмічну, метричну, а часто - і звуковисотну, і темброву функцію тону в звуковому потоці.

Музична артикуляція є мовби переклад "мови" запису, тобто нотного тексту на інтонаційно-художню "вимову". Інструментом цього "переводу" є інструментальна чи вокальна просодія та р е д у к ц і я. За традиціями, прийнятими в лінгвістиці, інструментальною чи вокальною редукцією ми будемо вважати наділення звуків певними кількісними /довгота, метричне положення/ та якісними /гучність, звуковисота, тембр/ характеристиками. В результаті редукції одні тони вкорочуються по довготі, послаблюються по гучності, пом'якшуються темброво та ін., а другі - навпаки. Особливо це помітно при втіленні відмінних /наголошених, ненаголошених/ моментів мовної просодії, ознак композиційної структури танцю / перш

за все - "па"/. Специфічні закономірності інструментальної редукції діють також і при втіленні сонорних інтонацій.

В розділах, у яких розглядається класифікація музичних артикуляцій, спочатку розрізняються поняття: 1/ музичних артикуляцій як еталонів виконавської вимови, 2/ штрихів - специфічних втілень артикуляцій у виконанні на різних родах інструментів та 3/ матеріальних засобів музичного артикулювання, що включають: а/ інструмент, б/ спосіб звуквидобування, в/ середовище виконання. Розглядаються також такі поняття, як артикуляційна техніка виконавця, артикуляційні можливості інструменту, артикуляційні засоби твору, контекстні артикуляції, артикуляційний фонд музичного стилю, жанру, артикуляційний базис /словник/ певної музичної культури.

Всю сукупність правил та способів музичної вимови /а також - запису останніх/ а також відділ науки, що їх вивчає, пропонується назвати умовно орфоноєю /в мовознавстві правильною вимовою тексту займається орфоепія, а дикцією при співанні - орфоодія/.

В основу класифікації музичних артикуляцій покладено прийнятий в лінгвістиці дихотомічний принцип поділу мовних артикуляційних опозицій за диференціальними ознаками. Наведемо схему основних диференціальних ознак, груп артикуляційних опозицій та типів артикуляції, відповідних до них.

-----  
Диференційна ознака      Основна опозиція      Тип артикуляції  
-----

Зв'язність, повнота,  
продовженість      Legato - Non legato      довготна

Короткість,  
скороченість      Staccato - Non staccato      довготна

Акцентованість      Marcato - Non marcato      динамічна

Відношення ритму  
до метру      Rubato - Non rubato      агогічна

Відношення до  
висоти тону      Glissando - Non glissando      звуковиесотна

ЛНБ ім. В. Стефаника  
АН України

Відношення до темперації	Temperare - Non temperare	звуквисотна
Темброва характе- ристика	Timbro sonoro - Timbro non sonoro	темброва

---

В ході дослідження члени опозицій та артикуляційні елементи, що містяться в них, розглядаються також в сполученнях одне з другим, напр., Legato-Staccato, Non legato-Non staccato, Legato-Marcato та ін.

#### ГЛАВА V. Довготна артикуляція

До сфери довготної артикуляції ми відносимо способи вимови, що стосуються звукової протяжності: повноти, продовженості чи скороченості вимови тонів. Тут також розглядаються ознаки перервності та безперервності, роздільності та зв'язності /злитності/ - однак тільки в довготному аспекті, абстраговано від других ознак артикуляції.

До групи Legato, основним еталоном якої є образ вокального розспіву без приголосних звуків, віднесені артикуляції *armonioso*, *legatissimo*, *poco legato*, *non molto legato* та ін. Проаналізована концепція довготної артикуляції Браудо.

При розгляді другої групи артикуляцій - Staccato - розкривається історична відносність трактування відношення часової довготривалості звучущої частки тону до незвучущої / у трактуванні Г.Муффата, Ф.Куперена, І.Кванца, Г.Келлера, І.Браудо, К.Черні, Н.Копчевського, В.Леонова та ін./.

До третьої групи довготних артикуляцій Legato-Staccato /залізоване стакато/ віднесені *non legato*, *saltando*, *sotivo*, *saltato*, *ricochet*, *halbstaccato*, *mezzostaccato*, *loure*, *portato*, виконання гамоподібних перебігів *frullato*.

У четверту групу довготних артикуляцій Non legato-Non staccato введені артикуляції *tenuto*, роздільне *non legato* /*detache*/, *tremolo*, *frullato* всередені тону, а також їх сполучення /напр., *tremolo-tenuto*/.

Приводиться докладна таблиця усіх довготних артикуляцій разом з відповідними до них термінами та довготними структурами. У таблиці також виведені можливі основні сполучення артикуляцій названих чотирьох груп /напр. *legato-tenuto*, *tremolo-staccato-tenuto* та ін/. На прикладах з теоретичної та нотної літератури показано широкий спектр контекстних артикуляцій сфери legato. На прикладі

артикулювання музики І.С.Баха демонструється варіантність і широта трактування "контекстних" значень довготних артикуляцій у їх відношенні до "еталонів", які приведені нами в таблиці.

Явище довготної варіантності артикуляцій у конкретній фактурі /у даному випадку - багатоголосній/ названо довготньою фактурною редукацією. Виводиться також закон артикуляційної тотожності, згідно з яким групи артикуляцій всередині однієї композиційної структури повинні зберігати свою визначеність і не переходити одна в одну - інакше втрачається образний смисл опозицій. На підставі теоретичного аналізу доводиться, що родові артикуляції - це не штрихи і не прийоми гри, а засоби вимови, які визначаються ознаками інтонаційних образів: резонансності /*armonioso*/, розспівування /групового - *legatissimo*, сольного - *legato*/, тремтіння, збудженості /тремоло/, хоральності /*tenuto*/, моторного перебігу /*non legato-detache, staccato*/, декламаційності /*grand detache*/.

#### ГЛАВА VI. ДИНАМІЧНА АРТИКУЛЯЦІЯ.

Аналізуючи теоретичні та практичні спостереження Г.Келлера, Г.Гусмана, А.Швейцера, Б.Яворського, Ф.Бузоні, З.Лісси, С.Гуренко, класифікації штрихів А.Юр'єва, М.Давидова, Б.Єгорова, автор дійшов висновку про необхідність введення в теорію музичної артикуляції поняття "динамічна артикуляція". Її сутність - в гучнісних процесах, що складаються з позитивного, нейтрального та негативного маркірування моментів інтонування /всередині тону, поміж тонами/. Це динамічне маркірування визначається загальною енергією, експресією, тонутом та "предметною" структурою інтонаційного образу. Воно може розглядатися у відношенні до мелодійно-мовних, моторних та сонорних типів інтонування.

За основну опозицію у сфері динамічних артикуляцій прийнята пара понять *Marcato* - *Non marcato*. Основна ознака *Marcato* - будь-яке динамічне маркірування /підкреслення, виділення/ тону, моменту інтонування у ряді інших тонів, моментів. Основними артикуляційними принципами динамічного маркірування можна вважати: а/ тенутність; б/ акцентованість; в/ ударність /жорстка акцентованість/. Далі порівнюються за експресивністю внутрішні динамічні процеси всередині безакцентних довготних артикуляцій і артикуляцій, перехідних від безакцентних до акцентних: *tenuto*, *portato*. Докладно розглядається внутрішня гучнісна структура артикуляцій групи *Marcato*: *tenuto*, *marcato*, *accento*, *sf*, *Keil*, *martele* та ін.

Аналізуються розбіжності в трактуванні різновидів динамічних артикуляцій при грі на різних групах інструментів.

## ГЛАВА VII. ДОВГОТНО-ДИНАМІЧНА АРТИКУЛЯЦІЯ

У цій главі спочатку наводяться "правила" артикулювання музики І.С.Баха, рекомендовані А.Швейцером, Е.Куртом, Г.Келлером, Б.Бартоком, В.Холоповою. Наводиться порівняльна таблиця цих правил, погрупованих за звуковисотністю, метро-ритмом, фактурою, гармонією, структурою мотиву. Окремо говориться про значення артикуляції tenuto у виконанні музики Баха.

Далі пропонується класифікація довготно-динамічних артикуляцій, в котрій опозиція Marcato - Non marcato накладається на попередні опозиції груп довготних артикуляцій /нон маркатних/. Утворюються 4 нові пари опозицій:

Marcato - Legato

Marcato - Staccato

Marcato-/Legato-Staccato/

Marcato-/Non legato-Non staccato/

Кожна нова пара опозицій розподіляється на три підгрупи, що вміщують: а/ тенутні; б/ акцентні; в/ ударні /martele/ артикуляції та їх сполучення.

В результаті класифікації утворюється 41 різновид основних довготно-динамічних артикуляцій. Наводяться запропоновані автором їх назви, пояснення щодо термінології і назви тих же артикуляційних позначок у інших авторів. Особлива увага приділяється артикуляціям групи marcato.

На підставі одержаної класифікації конструюється нова класифікація довготно-динамічних артикуляцій - за рівнем їх експресивності. Їх групи розміщуються у такому порядку:

А. Безакцентні артикуляції:

I. Ординарні

II. Тенутні

В. Акцентні артикуляції:

III. Акцентно-ординарні

IV. Акцентно-тенутні

С. Ударні артикуляції:

V. Ударні /martele/

VI. Ударно-тенутні /martele-tenuto/.

## ГЛАВА VIII. АРТИКУЛЮВАННЯ МОТИВНИХ СТРУКТУР

На підставі аналізу теорії прямої, зворотної і частково зворотної вимови двочленних та тричленних мотивів, викладеної в книзі "Артикуляція" І.Браудо, наводиться дослідження варіантів названих мотивів з вживанням не тільки довготної /як у Браудо/, але також і динамічної артикуляції. В руслі положень І.Браудо спочатку пропонується поновлена систематизація формул довготної вимови мотивів з розподілом їх на групи: а/ з прямою редукацією, тобто з артикуляцією, тотожною опорній енергетичній моторній структурі мотива; б/ з нейтральною редукацією / за відсутністю довготного маркірування долей мотиву/; в/ з зворотною довготною редукацією /антиредукацією/ - з протилежною щодо моторної структури мотива /антиопорною/ артикуляцією.

Далі формули мотивів досліджуються в умовах одночасної дії довготної та динамічної артикуляції. При цьому два названі різновиди артикулювання вступають у взаємовідносини тотожності, доповнення та суперечності як між собою, так і з моторною структурою мотиву. Варіанти їх сполучень наводяться у таблицях довготно-динамічних редуцій ямба, хорєя та амфібрахія. При цьому артикуляційні формули мотивів розподіляються за наявністю опорності, безопорності та антиопорності. В результаті дії збіжних та незбіжних редуцій утворюються мотиви з прямою /динамічною та довготною/, частково прямою, нейтральною, частково зворотною та зворотною вимовою мотивів.

Звертання до прикладів з музичної літератури свідчать, що подвійна пряма редукація мотивів в музиці, як правило, є символом буденності і навіть банальності, іноді - церемоніальності. На відміну від цього подвійна зворотна вимова є символом оригінальності, гумору, жартівливості, гротескності, фантастичності, а також - вираженням образів боротьби, протиріччя, суперечності та ін. Антиредукації, заперечуючи опорність в мотивах, завжди приводять до утворення артикуляційних синкоп: довготних, динамічних, довготно-динамічних.

Таблиці довготно-динамічних редуцій мотивів дозволяють розкрити внутрішню симетрію редуцій ямбу та хорєю і їх антисиметрію по відношенню одне до одного. Виявляється також внутрішньо несиметрична структура зредукованих варіантів тричленних мотивів.

Глава завершується демонстрацією різноманіття варіантів вимови дво- та тричленних мотивів при використанні всіх основних різновидів позначень довготних та динамічних артикуляцій.

ГЛАВА IX - "Агогічна артикуляція". Це поняття означає таку виконавську вимову моментів інтонування, за якою вони співпадають або не співпадають з метричними долями - реально звучачими, або такими, що уявляються у свідомості. У випадку неспівпадання ми говоримо про артикуляційне *Rubato*, при співпаданні - про артикуляцію *Giusto*. Можливі також агогічні артикуляційні структури типу *Rubato-Giusto* /наприклад, при виконанні музики Шопена, в джазовій артикуляції/ і *Non rubato-Non giusto* /протяжні народні солоспіви, виконання при ремарках *a piacere, ad libitum*/ . Розкривається різниця між сольним артикуляційним *Rubato* - "виразною моторністю", "що підкреслює значимість ритмічних відношень" від *Giusto* - вимови "строго організованого колективу" /"не відхиляючись від метру" - Б.Яворський/ та від вимови *ad libitum, a capriccio*.

На матеріалі даних, представлених Н.Копчевським, підтверджується наявність у старовинній музиці чітких правил вимови *Rubato* та *Giusto*. До першого способу вимови можна віднести *louer, riquer*, при яких з двох послідовних нот /вісімками/ перша з них подовжується, а друга - скорочується, та *coule*, при якому, навпаки, перша нота скорочується. Агогічна артикуляція *Giusto* /тобто - метрично точно/ рекомендувалась при ремарках *notes egales* /рівні ноти/, *detaches les Notes* /відокремлювати ноти/, *martelees* /подібно до ударів молотком/, *mouvement decide, marque* /рух рішучий або підкреслений, маркірований/. Також метрично гралась ноти, позначені крапками, рисочками або клинами, тобто при *staccato*, акцентах, а також при виконанні акцентів, синкоп, повторених нот.

Докладно розглядається агогічна артикуляція в джазі - в явищах, на яких ґрунтується свінг: шафл-таймі, оф-біті /фор-біті, афте-біті/, в специфічних джазових артикуляційних довготних та динамічних антиредукціях, в "блукаючих" синкопованих акцентах, в формулах слогової вимови ритмічних моделей. На підставі методичних та практичних посібників по джазовій вимові /Дж.Вієри, Ф.Паніко, В.Цігенрюкера, Ла Порта та ін./ наводяться варіанти виконання джазових ритмічних моделей, артикуляційних позначок. Називаються також стилі джазової музики, в яких прийнята техніка виконання в артикуляційному стилі *Giusto*.

## ГЛАВА X. ЗВУКОВИСОТНА ТА ТЕМБРОВА АРТИКУЛЯЦІЯ

До звуковисотної артикуляції віднесено способи вимови, при яких утворюються обумовлені композитором або традиційні, не зумовлені записом, відхилення тонів від звукоступеневої висоти. Але й точне виконання висоти звука буде також відноситись до зву-

ковисотної артикуляції. Сфера звуковисотних артикуляцій розгалужується на 4 групи:

1. *Glissando*. До цієї групи можуть входити тони з будь-яким відхиленням від точної звуковисоти як всередині тону, так і поміж тонами, відхиленням, яке досягається сковзанням, тобто плавним перебігом від одної висоти до другої.

2. *Temperare* - виконання висоти звуків, орієнтоване на ступені будь-якого звукоряду, включаючи ладові, гармонічні і також чвертьтонові та третьтонові підвищення чи зниження звуків. Темперовано слід грати при виконанні атональної, позаладової, сонорної, пуантилістичної музики.

3. *Glissando-Temperare*. В цій артикуляційній групі взаємодіють сковзання звуків за висотою і відносно точна звуковисота як всередині тону так і поміж ними. Найбільш типові прояви - *portamento* та *vibrato*.

4. *Non glissando - Non temperare*. Мається на увазі виконання звуків з ухиленням від звукоряду, строю, ладу, але без сковзання звуків за висотою. Таке артикулювання є в сучасній музиці при позначенні звуків без зазначеної звуковисоти, при грі на інструментах без визначеної висоти, а також в джазі при свідомій грі ледь-ледь вище або нижче необхідної звуковисоти.

Докладно класифікуються випадки використання гліссандо за ознаками: 1/ звуковисотній, 2/ за протяжністю, 3/ за довготною артикуляцією, 4/ за динамічною артикуляцією, 5/ за тембром. Окремо наведені звуковисотні артикуляції джазової музики: *smeag*, *bend*, *flip*, *short lift*, *long lift*, *short spill* та ін. Описана специфіка джазового *vibrato*.

До тембрової артикуляції віднесені способи виконавської вимови, що приводять до якогось якісно означеного забарвлення тону. Цю сферу артикуляцій можна розділено на 4 групи:

1. *Timbro sonoro* - музично-сонорні /барвисті звучання, що сприймаються як висотно недиференційовані/. Утворюються найчастіше за допомогою незвичних способів гри.

2. *Timbro musico* - музично-тонові темброві артикуляції, при яких утворюються різноманітні темброві забарвлення при збереженні висотної диференціації тонів. Це, наприклад, "яскравий", "тьмянний", "бархатистий" та інші тембри інструментів, що досягаються звичайними способами гри, наслідування тембрам других інструментів, співанню або мові.

3. *Timbro non sonogo - Timbro non musico*. В цю сферу можна ввести натуральні, природні, людські, технічні та інші звукові прояви, які не є ні музично-тоновими, тому що не утворюються на музичних інструментах, ні сонорними - у смислі специфічного художнього забарвлення. Сюди слід в найбільшій мірі віднести конкретну музику, музику тембрів, електронні та комп'ютерні звучання, вимова яких не пов'язана з участю виконавця, або пов'язана в найменшій мірі - у випадку, коли композитор їх якимось "препарує" з художньою метою.

В заключній главі XI "Артикуляція і стиль" приводиться аналіз Прелюдій для фортепіано К.Дебюссі з точки зору їх артикуляційного стилю. При цьому артикуляція розглядається в єдності з другими сторонами експресивно-мовного стилю Прелюдій, які ми виводили в процесі аналізу ремарок "руху", "переживання", "звучності", "просторовості" та ін. Ця глава є підсумковою щодо всього теоретичного та методичного матеріалу роботи. Докладно аналізуються позначення та словесні ремарки, що визначають способи виконавської вимови в Прелюдіях. Виводиться, що в десяти прелюдіях з двадцяти чотирьох використовуються лише безакцентні артикуляції. Вони відносяться до виконавської вимови у моторно-пластичному, емоційно-пластичному стилях моторності. За експресивно-мовними характеристиками в ці стилі входять: "ритуально-ніжний", "плернерний", "печально-ніжний", "казково-ніжний", "меланхолічний". Серед артикуляцій цих стилів можна виявити споглядально-пластичні артикуляції: танцювальні з легким торканням, плернерні, ковзаючі, опорні, безопорні, емоційно-пластичні: мелодичні, розспівні, декламаційно-розспівні.

Велика увага приділяється гранично контрастним за артикуляцією прелюдіям, тобто тим, в яких є і нон маркатні, і маркатні артикуляції /акценти, мартеле/. Останні особливо характерні для експресивно-мовного стилю, який ми назвали "гумористичним". Цей стиль поєднується з "ексцентричним", характеристично-моторним, темпераментно-моторним та емоційно-моторним експресивно-мовними стилями прелюдій. В п'єсах, що віднесені до цих стилів, в найбільшій мірі зустрічаються граничні артикуляційні контрасти та "антиредукції". Широко використовуються в цих стилях артикуляції *martele*, *sf*, *sff*, *secco*, *marque*, *strident*, *tres en dehors*. В цілому аналізі підтверджують паралелізм експресивних якостей артикуляцій з загальним експресивно-мовним стилем прелюдій.

В заключенні роботи приведені основні висновки відносно продуктивності використання категорії образу всесвіту та структури категорій образу всесвіту до аналізу термінологічних ремарок, експресивно-мовного стилю композитора та до інтерпретації змісту музичного мистецтва взагалі. Стверджується ідея щодо системної єдності всіх виконавських засобів, що входять в експресивно-мовний стиль. Важливим моментом аналізу цього стилю можна вважати розширений підхід до артикуляції, в якій слід розглядати, окрім довготного, динамічний, агогічний, звуковисотний та тембровий параметри. Такий підхід дозволяє зрозуміти сутність нових артикуляційних засобів в сучасній музиці. Також стає наявним, що в будь-яких стилях всі артикуляційні засоби, разом з другими сторонами музичної виразності, з необхідністю беруть участь у створенні неповторимої образної структури, інтонаційної драматургії музичного твору.

Нові перспективи вбачаються також у визначенні музичного мистецтва як інтонаційно-художньої діяльності, яка є не просто відбиттям, але відкриттям, вираженням, та комунікацією особистого смислу дійсності, реальності.

Основні положення дисертації

відображено в таких публікаціях:

1. Экспрессивно-стилистические ремарки и музыкальный стиль: Методическая разработка по курсу "Анализ музыкальных произведений" /Республиканский методический кабинет учебных заведений искусств и культуры.- Киев, 1992.- 5,25 п.л.
2. Теория музыкальной артикуляции /Ред. Ю.Е. Семенов; Одес. гос. консерватория им. А.В.Неждановой.- Одесса, ОКФА, 1996.- 12.09 п.л.
3. Структура музыкознания: Учебное пособие по курсу "Введение в специальность" /Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры.- М., 1990.- 3.3 п.л.
4. Опыт построения структуры музыкознания. - Одесса, 1990.- 3 п.л.- Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. Ленина 08.05.90.- Инв. N2267.
5. Про експресію звукоінтонаційних образів в поезії "Кобзаря" Т.Г.Шевченка //Одесский музыковед' 93. - Одесса, 1993. - С.29-35.- 1.1 п.л.
6. Эстетические эмоции и конструирование личностного смысла действительности в музыке: //Диагностика и регуляция эмоциональ-

ных состояний: Материалы Всесоюзного симпозиума.- Москва - Одесса, 1983.- С. 108 - 111.

7. О формировании мировоззрения студента музыкального вуза //Актуальные проблемы подготовки кадров в области искусства и культуры: Тезисы Республиканской конференции.- Вып. 4, секция 5 - "Искусствоведение". - Николаев, 1988. - С. 97 - 99.

8. Мир интонационных и звуковых образов в поэтике "Кобзаря": Тезисы межвузовской научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения Т.Г.Шевченко.- Одесса, 1989.- С. 125 - 126.

9. Исследование музыкально-художественного образа мира как актуальная проблема музыкознания //Актуальные вопросы развития культуры и искусства: Тезисы докладов Республиканской научно-теоретической конференции.- Одесса, 1987.- С. 226 - 227.

Sokol Alexandr. Stylistics of language of musik & terminological remarks. The doctoral dissertation for a doctor's degree in speciality 17.00.03 - art of music. The National Academi of Music of the Ukraine named after P.I.Tchaikovsky, Kiev, 1996.

This investigation suggests a conception of the espressive-speech style in music. A theory & methods of a semantic analisis, a systematization & a stylistic interpretation of terminological remarks in music based on the structure of a psychological image of the world have been elaborated. A theory, a dichotomical classification & methods of the stylistic analisis of musical articulations & graphic conventional signs corresponding to them have been created. Articulation remarks are considered in the context of various historical & genre styles of musical intoning.

Сокол Александр. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 - Музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 1996.

В исследовании предлагается концепция экспрессивно-речевого стиля в музыке. На основе структуры психологического образа мира разработана теория и методика семантического анализа, систематизации и стилистической интерпретации музыкальных терминологических ремарок. Создана теория, дихотомическая классификация и методика стилистического анализа музыкальных артикуляций и

соответствующих им графических обозначений. Артикуляционные ремарки рассматриваются в контексте различных исторических и жанровых стилей музыкального интонирования.

Ключові слова: музичний стиль, музична вимова, музичні ремарки, музична артикуляція, образ всесвіту.



4097 18

AB 35.100