

# РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС

---

---

УДК 781.2

Ірина П'ятницька-Позднякова

## КАТЕГОРІЯ «МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ» У КОНТЕКСТІ ДИЗ'ЮНКЦІЇ «ВЕРБАЛЬНЕ – МУЗИЧНЕ»

Акцентовано увагу на процесі музичного мовлення, що є універсальною формою мислення людини, яке в умовах сучасної культури перетворюється на семіозисне. Розглянуто різні погляди на проблематику порівняння музичного та вербального мовлення.

**Ключові слова:** музичне мовлення, вербальне мовлення, семіозис.

**Ірина Пятницкая-Позднякова. Категория «музыкальной речи» в контексте дизъюнкции «вербальная – музыкальная».** Рассматривается проблематика музыкальной речи, как универсальной формы человеческого мышления, которое в условиях современной культуры мыслится как семиозисное. Рассмотрены разные взгляды на проблему сравнения музыкальной и вербальной речи.

**Ключевые слова:** музыкальная речь, вербальная речь, семиозис.

**Irina Pyatniskaya-Pozdnyakova. Category of “musical speech” in the context of the disjunction “verbal – musical”.** The article deals with the process of musical speech as a universal form of human thought which becomes semiosis under the conditions of contemporary culture. Different views on the problems of comparing musical and verbal speech are regarded.

**Key words:** musical language, verbal language, semiosis.

Звернення до мовленнєвої проблематики має достатньо широку амплітуду у дослідженні свого предмету, але якщо в лінгвістиці її вивчення відбувається в контексті дихотомії «мова / мовлення», у психології екстраполюється в площину «мислення / мовлення», то в музикознавстві отримує додатковий вектор у напрямі диз'юнкції «*вербальне / музичне*».

У теоретичному музикознавстві категорія музичної мови достатньо розроблена, структура та зміст її описані та досліджені. Вивчення музики як мови вперше було заявлено у працях німецького теоретика Й. Кванца та історика І. Форкеля і вже у XVII ст., з його культом мелодичного співу, гармонічним синтаксисом та відчуттям диференціації стилів, виникли умови для вивчення музики як мови, а разом із тим сформувалося уявлення про її *мовленнєву природу*. На початку XX ст. досить активна розробка музичної мови привела до появи фундаментальних праць, в яких вона мислилася і як «історично розвинена система виразних засобів і граматик, що служить передумовою спілкування»<sup>1</sup>, і як неоднорідна система, в якій «різні елементи музики принципово відрізняються один від одного у багатьох відношеннях»<sup>2</sup>, і як «породжуюча система, заснована на стереотипах зв'язків»<sup>3</sup> тощо.

Складність та суперечливість у дослідженні категорії «музичне мовлення» спричинили до появи різних за ступенем розробки та своєю значущістю наукових концепцій, у яких мовлення мислиться і як *вид діяльності*, «складної сукупності процесів, об'єднаних загальною спрямованістю на

---

<sup>1</sup> Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 248 с.

<sup>2</sup> Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ – М., 1965. – С. 229.

<sup>3</sup> Арановский М. Г. Интонация, знак и новые методы // Советская музыка. – М., 1980. – № 10 – С. 106.

досягнення певного результату»<sup>1</sup>; і як «музичний розвиток»<sup>2</sup>; і як аспект мовної діяльності людини, обумовлений художніми потребами особистості та соціуму, що використовує спеціально упорядковані (симетризовані) й системно пов'язані художні знаки-символи звукової природи<sup>3</sup> тощо.

Досить важливий аспект було визначено дослідником Ю. Коном<sup>4</sup>, який наголосив на тому, що в різних аналітичних працях у процесі дослідження дихотомії «мова / мовлення» дослідники припускалися помилки, порівнюючи музичне мовлення не з музичною мовою, а вербальним мовленням, що у подальшому наклало суттєвий відбиток на весь хід роздумів. В одних працях проводилися аналогії між ходом еволюції мови та історичним розвитком окремих елементів музики, в інших – «між функціями тих чи інших сторін мови», що так і не набули подальшого розвитку, оскільки специфіка музики як мистецтва відрізняється від специфіки вербальної мови «як безпосередньої дійсності думки», що обмежує можливості будь-яких аналогій між музикою та мовою, «узятих в історичному або структурному аспектах»<sup>5</sup>. Заявлена проблематика підняла ще один достатньо ґрунтовний пласт у дослідженні музичного мовлення, який вийшов на рівень порівняння «вербальне / музичне».

Категорія «музичного мовлення» ставала предметом аналізу багатьох видатних музикознавців минулого та сучасності, а саме Б. Асаф'єва, Ю. Кона, І. Волкової, Л. Мазеля, В. Медушевського, М. Арановського, Є. Назайкінського,

---

<sup>1</sup> Леонтьев А. Н., Панов Д. Ю. / Психология человека и технический прогресс // Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии – М., 1963. – С. 415.

<sup>2</sup> Стрoение музыкальной речи. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 173 с.

<sup>3</sup> Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мист-ва: 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.

<sup>4</sup> Кон Ю. К. К вопросу о понятии «музыкальный язык // От Люлли до наших дней. – М., 1967. – С. 93–104.

<sup>5</sup> Там само. – С. 94.

## Розділ перший

---

В. Гаспарова, С. Беляєвої-Екземплярської, М. Бонфельда, В. Холопової, О. Козаренка, С. Шипа, Л. Шаймухаметової та ін.

Зокрема, у концепції В. Медушевського ґрунтовно досліджено мовленнєву природу музичної мови. Дослідник зазначає, що музична мова «тяжіє до стабільності, загальності, постійності, системності, норми, традиції, вона підноситься над плинністю мовлення», на відміну від музичного мовлення, яке «навпаки, рухоме, мінливе, «...» існує у вигляді конкретних, цілісних, індивідуальних об'єктів»<sup>1</sup>. В. Медушевський зазначає, що «...перетворення мови у мовлення пов'язане, перш за все, з відбором засобів музичної мови, унаслідок чого виникає нова, така, якої не було раніше, неповторна комбінація»<sup>2</sup>, розкриває взаємозалежності між музичною мовою та мовленням, акцентуючи на тому, що музична мова передуює мовленню в процесах композиторської творчості, слухацького сприйняття, виконавської інтерпретації, у той час як нові явища у мовленні історично передують змінам у мові.

Отже, музичне мовлення, з точки зору дослідника, включає засоби граматики мови як одного зі своїх аспектів, а музична мова мислиться як система виражальних засобів і граматичних норм музики, що історично склалася. Процес мовлення, на думку В. Медушевського, виявляється тоді, коли засоби мови, що мають семантику й комунікативні можливості, об'єднуються заради вираження нової «неповторної, музичної думки в яскравій, емкій, заразливій, захопливій, одним словом, у художній формі, тоді народжується музичний твір – безпосередній предмет художнього спілкування людей»<sup>3</sup>.

У концепції М. Арановського<sup>4</sup> також розрізняються категорії *музичного мовлення* з його семантичними одиницями та

---

<sup>1</sup> Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественно-го воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – С. 14.

<sup>2</sup> Там само. – С. 16.

<sup>3</sup> Там само. – С. 7.

<sup>4</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М., 1998. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721>

музичної мови як набору конструктивних елементів (щаблів, інтервалів та ін.). В аналітичних працях М. Арановський піднімає питання порівняння музичного мовлення із вербальним на рівні:

- походження (музична мова, як і вербальна, виникла природно-історичним шляхом у процесі музичної діяльності);
- мети (служує цілям комунікації);
- способу існування (існує об'єктивно по відношенню до свідомості кожного).

На думку М. Арановського, музична мова як система породження текстів є «функціональним аналогом вербальному», який вміщує в собі усе необхідне для утворення тексту. Разом із тим, на думку дослідника, системність музичної мови має цілий ряд специфічних особливостей, зокрема тенденцію як до структурності (правила гармонії, форми поліфонії тощо) та порушення цих правил, які між собою взаємообумовлені. Перша тенденція сприяє створенню системи (синхронічний аспект), а друга – її порушенню, а відповідно й розвитку самої системи (діахронічний аспект музичної мови). При цьому вчений бачить відмінності музичної мови від вербальної у:

«меншій довговічності музичної системи», яка залежить від екстрамузичних факторів, що впливають на розвиток мистецтва;

мінливій кількості підсистем музичної мови в процесі історичного розвитку;

мінливості співвідношення рівнів музичної мови та рухливості самої системи музичної мови, «коливання якої можливі як в синхронії, так і в діахронії»<sup>1</sup>.

Отже, музична мова, на відміну від вербальної, має тенденцію до більш жорсткої фіксації та замкненості музичного тексту, що не дозволяє апелювати до неї як до відкритої системи. Проте, як вербальна, так і музична мова реалізуєть-

---

<sup>1</sup> Арановский М. Г. Интонация, знак и новые методы // Советская музыка. – М., 1980. – №10. – С. 97.

ся в контексті висловлювання (мовлення), що відіграє важливу роль в осягненні її змісту.

Важливість цього рівня музичної мови підкреслював у своїй монографії М. Бонфельд, вважаючи що проблематика породження музичних текстів дозволить «висвітити специфіку художнього мовлення, що реалізується в музиці»<sup>1</sup>. У концепції М. Бонфельда *музика* як естетичний феномен є *художнім мовленням*, а *музичний твір* є репрезентантом процесу музичного мовлення, який дослідник мислить як *єдиний цілісний знак*. Сам процес мовлення, на думку дослідника, опосередкований не мовою, а системою субзнаків, які мають смисл лише в контексті цілісності музичного твору.

Важливим фактором, з погляду М. Бонфельда, є процес інтерпретації музичного тексту, що має велику кількість можливостей тлумачення змісту, нових ракурсів сприйняття, що залежать від суб'єктивних (точки зору суб'єкта, що сприймає; його емоційного стану тощо) та об'єктивних факторів. Наголошуючи на тому, що музичне мовлення реалізується саме в музичному тексті, дослідник пропонує порівнювати музичну та вербальну мову на мовленнєвому рівні, акцентуючи увагу на музичному мовленні як складовій художнього мовлення. Методологічною основою для такого порівняння стала розроблена О. Леонт'євим концепція розуміння процесу мислення як форми психічної активності свідомості. Експериментальні дослідження О. Леонт'єва розкривають механізм формування вищих психічних функцій у процесі інтеріоризації зовнішніх форм опосередкованих дій у внутрішні психічні процеси<sup>2</sup>. Екстраполюючи ці механізми на музичне мислення,

---

<sup>1</sup> Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Ш. Бонфельд. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>

<sup>2</sup> Леонт'єв А. Н. Проблемы развития психики., [Электронный ресурс] / А.Н. Леонт'єв. – М., 1981. – Режим доступа: <http://tululu.org/read51831/1/>

М. Бонфельд називає усі три види діяльності – *створення-виконання-сприйняття* – процесом осмисленим (насиченим смыслом), що і робить його художнім.

Ми розділяємо позицію тих дослідників, відповідно до якої *музичне мовлення є різновидом художнього мовлення*, до якого може бути застосований принцип аналізу цілісної естетичної єдності. В аналізі художнього мовлення, з погляду В. Виноградова, існують кілька підходів, один з яких базується на розумінні цілісності художнього твору як естетичної єдності, що є умовою в оцінці його законів та правил композиції, розвитку сюжету, стилістичної трансформації окремих складових й т.д. В такому контексті плідним є погляд на художній твір як на цілісну та внутрішньо замкнену систему<sup>1</sup>. Д. Лихачов стверджує, що внутрішній світ художнього твору є художньою цілісністю, що має «власні взаємозалежні закономірності, власні виміри та власний смисл як система»<sup>2</sup>.

Зауважимо, що музична діяльність – це не лише мисленевий процес, що протікає у свідомості виконавця, а процес розгортання музичної думки, компоненти якого у сукупності утворюють по відношенню до звучання зворотній потік, що поєднується із позамузичним рядом, який існує у свідомості як слухача, так і виконавця (на рівні саморефлексії виконаного, передчуття того, що має прозвучати тощо), та стає «невід'ємним фактором цього виду музичної діяльності»<sup>3</sup>.

Розуміння музичного виконання як «особливого роду художнього мовлення» висвітлено у працях Є. Назайкінського<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – №8 М., 1968 – С. 77.

<sup>2</sup> Там само. – С. 78.

<sup>3</sup> Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Ш. Бонфельд. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>

<sup>4</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.

де робиться спроба виявити роль мовленнєвого інтонаційного досвіду в музичному сприйнятті. Дослідник вважає, що порівняння вербального та музичного мовлення можливо як на рівні фонетичному, що відповідає окремим звукам (або складам), так і на рівні синтаксичному (рівень мотивів, фраз, речень). Як в музичному, так і вербальному мовленні, артикуляційний досвід відіграє велику роль під час сприйняття, тому саме артикуляція є спорідненою ознакою між ними. Такі ознаки мають втілення як на рівні співпадіння «енергійно артикуляційного руху з початком звуку»<sup>1</sup>, або відносної стабільності артикуляційної динаміки на основній частині звуку, або досить активному завершенні звучання на більш коротких звуках.

Загалом, спорідненість музичної та вербальної артикуляції спостерігали різні вчені. Так, Пабло Казальс вважав дискретність найбільш важливим принципом як вербальної, так і музичної артикуляції. Мовленнєвий потік постійно змінних звуків лише тоді може бути сприйнятим та усвідомленим, коли слух розділить його на фонемі та склади. Членування мовлення на цьому рівні обумовлено системністю фонетичного ладу мови та артикуляційною членороздільністю, а розподіл слів на склади полегшується тим, що на межі складів знаходяться найбільш активні звуки (приголосні). Аналогічне розрізнення звукового потоку відбувається і в музиці. Системність фонем у вербальному мовленні можна порівняти із дискретністю звуковисотної шкали в музиці, що є основою для ладофункціонального розрізнення тонів. Є. Назайкінський вважає, що роль міжскладових меж виконують артикуляційні переходи від звуку до звуку, такі переходи вчений переважно називає «музичними приголосними», що пов'язані із найбільш активними фазами артикуляційних рухів виконавця.

Безумовно, в самій «картині звучання» (за термінологією Є. Назайкінського) достатньо складно виявити дискрет-

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 254.



ність, адже динамічна лінія як вербального мовлення, так і музичного має досить широку амплітуду переходів. Проте саме артикуляція, на думку дослідника, свідчить про дискретність музичного мовлення, що знаходить своє втілення у звуковій матерії та допомагає усвідомлювати послідовність розмежованих складових<sup>1</sup>. Дослідник вважає, що темброві та звуковисотні прояви артикуляції супроводжуються зміною інтенсивності звучання, тому артикуляційні процеси визначають зміни динаміки в музиці, набуваючи різних варіацій.

Як у вербальному мовленні, так і в музичному, дискретність досягається за допомогою таких способів, як активність початкової фази, що відмежовує її від загального звукового потоку, та відносної стабільності, єдності другої фази протягом її звучання. Таке поєднання відокремлених одиниць із збереженням їх єдності й призводить до утворення дискретності в музиці.

Спільність між вербальним та музичним мовленням дослідник ілюструє і на їх *взаємозалежності*, оскільки «вербальні жанри та стилі самі по собі представляють багатий матеріал для музики <...> можуть слугувати об'єктом для їх відтворення – зображення (наприклад, в опері) або давати матеріал для часткового перетворення у музичних жанрах»<sup>2</sup>. Спільною характеристикою мовлення та музики дослідник визначає *тембр*, завдяки якому створюється яскрава образно-предметна характеристика, починаючи від «створення узагальнених уявлень про <...> одухотворену діючу силу та закінчуючи виразною персоніфікацією»<sup>3</sup>.

Крім тембральної характеристики дослідник виокремлює *звуковисотність*, завдяки якій звуки різної висоти навіть при співпаданні діапазонів можуть використовуватися досить індивідуально. У мовленні розподіл звуків різної висоти по частоті

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 256.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 279.

<sup>3</sup> Там само. – С. 287.

їх використання в графічному зображенні представлений досить складною лінією, що характеризується індивідуальними регістровими, висотними, динамічними показниками.

На рівні синтактики також спостерігається однакова масштабність побудов, адже у середньому довжина музичних фраз (за числом звуків) співпадає із довжиною мовленнєвих фраз, що дорівнює шести-семи складам та найбільше виявляється саме в музиці інструментальній<sup>1</sup>.

Окрім споріднених рис, Є. Назайкінський виявляє *відмінності* між мовленням вербальним та музичним на *рівні фонетичному*, акцентуючи увагу на специфічних характеристиках музики, якими є витриманість тону і стійкість висоти протягом звучання, але яка є відносною та пов'язана із дискретністю, оскільки звуковий потік складається з відокремлених складових, які між собою пов'язані внутрішньою єдністю. Дослідник порівнює висотний принцип існування музичного матеріалу із «витриманістю форманти на голосному звуку при частоті основного тону» у вербальному мовленні, що їх споріднює та до деякої міри протиставляє будь-якому іншому нерозчленованому звуковому потоку, наголошуючи на тому, що мовленнєвий досвід може впливати на музичне мислення не лише опосередковано (за допомогою синтаксичної організації тексту), але й безпосередньо.

Порівнюючи вербальне та музичне мовлення, Є. Назайкінський виокремлює *функціональність* як важливий критерій та аналізує загальні закономірності сприйняття інтонації, порівнюючи механізми мовленнєвого та музичного звуковисотного слуху, співставляючи мелодику мовлення та музичну інтонацію. Функції вербальної інтонації, її структура визначаються, з погляду дослідника, саме жанровими властивостями, що характерно і для інтонації музичної. Мовні та музичні жанри, на думку Є. В. Назайкінського, спираються на спільні закони комунікації, відображають «особли-

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 264.

вості ситуаційного контексту, в якому вони виникли та розвинулися»<sup>1</sup>. Дослідник наводить різні комунікаційні схеми в залежності від характеру спілкування та робить висновок, що «вони відображаються на рисах самого жанру, на побудові й структурі вербального мовлення та музики»<sup>2</sup>.

Іншим критерієм у виявленні споріднених ознак між вербальним та музичним мовленням, дослідник визначає *інтонаційність*, як характерну особливість, що має прояв у характері висловлювання. Чим безпосередніше висловлювання, тим ширший діапазон інтонаційних модуляцій голосу. Дослідник звертає увагу на те, що індивідуальна неповторність характеристик звукової палітри голосу забезпечується тим, що стає можливим безкінечне поєднання динаміки, висоти й тембру. Тобто, інтонація вибудовує образ і саме їй належить «активна роль розкриття характерних особливостей звучання»<sup>3</sup>.

Додамо, що у художньому мовленні інтонація завжди має складний малюнок, який залежить як від об'єктивних (текст, його зміст), так і суб'єктивних чинників (ситуація, характер та настрої персонажа, емоції тощо). Одним з найбільш узагальнених динамічних якостей мовленнєвої інтонації, де найбільш виразно вимальовується характер і тип поведінки людини, є *темпові характеристики*, за допомогою яких в музиці створюються передумови для виявлення характеру художніх образів. Не випадково саме в темпових характеристиках вказівки пов'язуються із визначеннями загального настрою, манери, характеру. У багатьох європейських мовах саме за допомогою інтонації виокремлюється найголовніше слово у фразі, а перенесення логічного акценту на інше слово суттєво змінює зміст.

---

<sup>1</sup> Назайкинський Е. О психології музикального восприяття. – М.: Музыка, 1972. – С. 282.

<sup>2</sup> Там само. – С. 277.

<sup>3</sup> Назайкинський Е. О психології музикального восприяття. – М.: Музыка, 1972. – С. 289.

Інтонація, з точки зору Є. Назайкінського, відіграє структурно-організуючу роль у музичному мовленні. Наприклад, якщо у вербальному мовленні критерієм для визначення напруги інтонаційного акценту запитання є інтервал руху мовленнєвої мелодики й теситура, то в музиці може бути використаний «інтервал між акцентованим мелодичним звуком і реальним <...> основним тоном»<sup>1</sup>. На прикладах мовлення дослідник довів, що змістовна складова інтонації може бути замінена у мовленні графічними розділовими знаками та провів паралель із музичним мовленням, в якому діє той самий принцип об'єднуючих та роз'єднуючих інтонаційних засобів. Тобто, функції передачі різних сторін змісту в музиці «розподілені між кількома компонентами мовлення, а інтонація виконує не тільки емоційну, але й логічно-змістовну функцію»<sup>2</sup>. Отже, інтонація, спираючись на власні ресурси своєї системи, здатна виступати як більш-менш самостійна складова музичного мовлення, а мовленнєвий інтонаційний досвід може виступати основою для сприйняття її логічного та емоційного змісту.

Іншим важливим компонентом музичного мовлення дослідник визначає *ритм* як «найбільш дієвий засіб характеристичності». Порівнюючи обидва типи мовлення, дослідник виокремлює ритмічну сторону інтонації, і зокрема такі риси, як співвідношення тривалості звучання та пауз, довжина мовленнєвих періодів тощо. Зокрема, він пише: «якщо в музичній темі звуковисотний рух інтонації можна назвати тонусом, то ритм – це характер, індивідуальна манера»<sup>3</sup>. Безумовно, звуковисотний рівень в музиці, у порівнянні із мовленнєвою мелодикою, має більш гнучкі та ширші можливості образності, адже саме в музиці оформилися музичні теми як «інтона-

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 298.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 299.

<sup>3</sup> Там само. – С. 290.

ційні утворення індивідуалізованого типу»<sup>1</sup>. Формування тематизму в музиці спиралося на широкі можливості характеристичності звуковисотної інтонації ритму, джерелом яких є звуковисотна фіксованість тону, ладова та метрична системи дискретної організації, що в подальшому призвело до індивідуалізації таких форм мелодії, як тема, мотив (лейтмотив), які відрізняються своєю індивідуальністю.

Є. Назайкінський виокремлює такі загальні *функції*, як емоційна та логічно-змістова, стверджуючи, що «предметно-змістовна, понятійна, логічна складові у художньому та музичному мовленні завжди пов'язані з емоційною складовою <...> відношенням до висловлювання, з оцінкою, з відчуттям впевненості або навпаки, зацікавленості або байдужості тощо»<sup>2</sup>. Отже, у художньому мовленні, так само як і в музичному, змістовність має емоційний підтекст, а сама емоція завжди осмислена.

Проаналізувавши характеристичну, логічну та емоційну функції художньої інтонації, Є. Назайкінський доводить відображення мовленнєвою інтонацією характеру ситуації і контексту, виявлення плану змісту тощо. Дослідник звернув увагу і на такий фактор, як вольова спрямованість мовлення, що здатна спонукати до дії, а також виокремив формотворну функцію інтонації, здатну утворювати на «великих просторах часу» об'єднуючі змістовні арки, зацентрувавши увагу на тому, що усі перелічені функції «отримують певний розвиток і у специфічній сфері музичної інтонації»<sup>3</sup>. Дослідник визначив важливу роль мовленнєвого досвіду у музичному сприйнятті та виокремив спорідненість вербальної та музичної інтонації на рівнях:

*сприйняття тексту*, зокрема співпадіння енергійного руху із початковим звуком (активність початкової фази);

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 291.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 292.

<sup>3</sup> Там само. – С. 302.

## Розділ перший

---

стабільності артикуляційної динаміки на основному звуці та активному завершенні коротких звуків тощо;

*артикуляційної дискретності*, зокрема наявність меж та збереження між ними зв'язку; дискретність на рівні звуковисотності і ладофункційності тонів тощо;

*синтактики*, зокрема довжина музичних фраз (за числом звуків в інструментальній музиці), ідентична довжині мовленнєвих фраз;

*інтонації*, що у мовленні здатна включати механізм асоціацій та виконує як емоційну, так і логічно-змістовну функції тощо.

Зауважимо, що окремі елементи музичного мовлення (звуковисотний контур, ритмічний малюнок тощо), мають більш-менш стійку семантичну значимість, де семантична одиниця може бути представлена і як мотив, і як мелодична лінія, що завжди реалізується комплексом засобів виразності як динамічним цілим (звуковисотним контуром, ладом, ритмом, композицією, агогікою, тембром тощо). Оскільки в різних стилях та жанрах формат (об'єм) семантичної одиниці різний, то нею може бути будь-який мелодичний елемент. Реалізація семантики відбувається не в кожному елементі окремо, а в кожному як частини цілого та в їх багатосторонніх відносинах.

У дослідженнях Л. Шаймухаметової<sup>1</sup> виокремлюються різні звукові семантичні формули й ставиться питання про перетворення цих формул у контексті музичного мовлення, про формування первинних значень та перевідтворення й формування вторинних значень.

Спільною характеристикою обох систем мови є наявність її елементів на рівні *інваріантності* / *варіативності*. Останню ознаку необхідно пояснити, адже система мови є

---

<sup>1</sup> Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Исследование / Л. Н. Шаймухаметова. – М. : ГИИ, 1999 – 320 с.

сукупністю елементів, пов'язаних між собою внутрішніми відносинами, у структуруванні якої є постійно існуючі, незмінні елементи – *інваріанти*, що функціонують у межах самої структури та реалізуються в різних *варіантах* – структурах, що вписуються в саму систему як її складові. Сукупність відносин між елементами системи утворює структуру, а сукупність структури та її елементів утворює саму систему.

Отже, споріднені ознаки вербального та музичного мовлення можна виокремити як *на рівні семантики* (інтонаційність, тембральні, темпові та ритмічні характеристики, звуковисотність, інваріантність / варіативність елементів мовних систем), так і *на рівні синтактики* (артикуляційна дискретність, масштабність побудов, функціональність).

Співставлення двох систем мов, музичної та вербальної, дозволило виокремити найменшу смислову одиницю мови на рівні лексеми. Власне, саме інтонація у розумінні теорії Б. Асаф'єва стала аналогією мовної лексеми, отримавши назву *музична лексема*. Дослідник вважав доцільним вивчення не окремих елементів, а інтонаційних комплексів у сукупності їх елементів музичного вираження, усвідомлених конкретним соціальним середовищем, тобто соціально значущі інтонації як семантично неділимі одиниці. Семантика інтонаційного комплексу залежить від конкретної епохи, соціального середовища, стилістики, в якій цей матеріал функціонує, а їх порівняння дозволить виявити характерну систему смислів, а не тільки окремі складові поза контекстом.

Теоретичні розробки поняття музичної лексеми та визначення її типологій досить ґрунтовно висвітлено у наукових розвідках М. Арановського<sup>1</sup>, В. Холопової<sup>2</sup>, І. Алексєєвої<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Сов. композитор, 1998. – 344 с.

<sup>2</sup> Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. – МГК им. П.И. Чайковского, сб. 36. – М, 2002. – С. 43–51.

## Розділ перший

---

в яких найменша виразно-смилова одиниця музичної мови – музична лексема – трактується як одиниця музичної семіотики в її термінологічній варіативності (музична сема, сема, семантема). Зауважимо, що тенденції наукових досліджень другої половини ХХ ст. мають вектор, спрямований у поле професійних дискусій з приводу наявності в сучасних партитурах музичних творів інтонаційного елементу, щільності чи розрідженості звукової маси, де поняття інтонації, у його традиційному розумінні, взагалі щезає. Подібно до слова, інтонація у музиці втілює єдність слова й думки, хоча характер зв'язків у вербальній та музичній інтонації мають суттєві відмінності, адже слово *називає* явище, а музична інтонація його *переживає*. До того ж, музична інтонація має фіксовану висоту звуку та співвіднесеність її з ладовою системою, а замість фонем (у мові вербальній) – темброві відтінки, способи артикуляції голосу (або музичних інструментів), темпові й ритмічні малюнки, динамічні рівні, агогіку та ін., що характеризує звук у його онтологічній повноті.

Вербальне мовлення утворило у соціально-комунікативному досвіді людства універсальні граматичні та лексичні механізми поєднання афективної, оцінної та репрезентативної функцій мовленнєвого висловлювання. Відомі у вербальній мовленнєвій практиці інтонації ствердження, повідомлення, співставлення, або інтонації волонтеративного характеру (попередження, прохання, заперечення та ін.), що мають власну образно-змістовну функцію та несуть конкретну інформацію, досить широко розповсюджені і в мовленні музичному.

Розвиваючи теорію інтонації Б. Асаф'єва, російська дослідниця В. Холопова запропонувала класифікацію основних типів інтонацій, серед яких інтонації *емоційні (мелодичні і ритмічні), зображальні, жанрові, стильові, композиційні*. Дослідниця зазначає, що стилістичні інтонації є прерогати-

---

<sup>1</sup> Алексеева И.В. Тематизм басо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: автореф дис. канд. искусств. – М., 2002.



вою сучасної музики, в якій композитори у якості стилізації використовують риси стилю певної музичної культури або конкретного часу. Власне до таких інтонацій застосовується термін «нео», оскільки він імітує індивідуальний (епохальний) стиль (неокласицизм, необароко, неоромантизм тощо). До композиційних інтонацій вона відносить архітектонічні елементи музичної конструкції, за допомогою яких композитор вибудовує власну музичну композицію (інтервали, акорди, звукоряди та їх ступені, тембральні характеристики інструментів, послідовність тактів тощо). Власне, всі ці елементи композиції отримали достатньо стійкі смислові значення і стали інтонаціями (великі розспівні секунди в їх одночасовому звучанні, або драматичні у послідовному звучанні; закличні кварта та порожні квінти; динамічні інтервали у своєму висхідному звучанні та ліричні, сповнені трагізму у низхідному; темброві забарвлення звучання різних інструментів тощо). Інтонації композиційного типу в основному не виходять на перший план, хоча безпосередньо впливають на сприйняття слухачів, але стають домінуючими якщо виступають як елементи новацій (цілотнова гама).

Типологію інтонацій було запропоновано А. Сохором, який виокремлював емоційне, логічно-смислове, характеристичне та жанрове значення інтонацій. Крім того, можна визначити і естетичний, національний, соціальний і жанровий характер інтонацій (пісенний, аріозний, речитативний, скепозний, ораторський, розповідний тощо). Як правило, зображальні інтонації емоційно окреслені, а композитор не тільки ілюструє певний момент музичного сюжету, а й виражає певне почуття. Композиційні інтонації найчастіше пов'язані із почуттями та емоціями. Загалом, усі типи інтонацій, від жанрових до композиційних, вміщують у собі своєрідний емоційний пласт та досить часто синтезують в одній інтонації кілька типів.

Розпізнання різних типів інтонацій є достатньо складною проблемою, адже вони можуть поєднувати у собі кілька різних типів. Тому важливим у типології інтонацій займає поняття *генеральна інтонація*. Сам термін, уведений

М. Медушевським, був розвинутий В. Холоповою, яка розуміла її як узагальнюючу інтонацію всього музичного твору, його своєрідну емоційно-смыслову цілісність, що пов'язана із виконавським мистецтвом, у процесі якого й окреслюється вся концепція музичного твору. В широкому розумінні в поняття інтонації вкладається і авторська манера художньої концепції музичного твору, авторська трактовка закладених у творі етичних настанов. В такому розумінні генеральна інтонація, споріднена зі світовідчуттям самого автора.

Порівнюючи вербальне та музичне мовлення, необхідно виявити їх суттєві *відмінності*. Так, у процесі вербального мовлення відбувається безпосередній вплив на свідомість суб'єкта, хоча структурні компоненти цього процесу, що мають матеріальне вираження у вигляді тексту, є прихованими, на відміну від музичного мовлення, в якому структурні компоненти представлені безпосередньо (об'єктивно), у вигляді нотного тексту, а смисл розкривається опосередковано, індивідуально (суб'єктивно).

Іншою відмінністю вербального мовлення від музичного на рівні тексту є *графічна система запису*, для якої характерна динамічність та змінність в різні історико-культурні періоди розвитку музики. Музичний текст є своєрідною архітектонічною конструкцією музичного мовлення та відіграє важливу роль у формуванні семантизації музичної мови, а його матеріальне вираження – нотний текст – «... має іконічний характер»<sup>1</sup>. Нотний текст є «жорсткою організованістю на рівні структури тексту», але його «смыслова аура» має «практично безмежні виміри»<sup>2</sup>. Провідна роль структури музичного тексту підтверджується її історією, яка є «...історією різних способів структурування музичного тексту»<sup>3</sup>, в якій нотний запис не тільки фіксує структуру, а й виконує її.

---

<sup>1</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М., 1998. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721>. – С. 9.

<sup>2</sup> Там само. – С. 10.

<sup>3</sup> Там само. – С. 17.

Якщо порівняти запис нотного тексту із літературним (прозаїчним, не поетичним) з точки зору графічного феномену, то останній мало що повідомить про його внутрішню організацію. Вербальний поетичний (художній) текст має більше характеристик, споріднених із текстом музичним, на відміну від прозаїчного, хоча має із ним один й той самий вербальний матеріал. В художньому поетичному тексті слух сприймає досить складні глибинні шари (алітерації, асонанси, ритміку тощо), які впливають на підсвідомому рівні, на відміну від музичного тексту, де його характеристики (гармонічні зміни, напруження / послаблення гармонічних тяжінь під час їх сприйняття тощо) діють на підсвідомому рівні.

Музичний текст є своєрідним поєднанням запису та структури (що є полісемантичною, варіабельною з точки зору її тлумачення, але не довільною), в якому смисл не тільки залежний від структури, а водночас є його результатом. Зауважимо, що М. Г. Арановський підкреслював наявність «цілої системи фільтрів (тип музичної мови, музичний стиль, жанр, форма, стереотипи музичного мовлення тощо), «закладених в самій структурі, (які) спрямовують сприйняття у необхідне русло <...>, що звужує коло семантичних кваліфікацій – аж до моменту, коли включаються фактори індивідуалізації змісту»<sup>1</sup>. Музичний текст, на відміну від вербального, має характерний тип семантичної конвенціональності, а «музична семантика історична, вона формується довготривало, <...> займаючи те чи інше місце у колективному музичному тезаурусі»<sup>2</sup>.

Саме музичний текст, з точки зору М. Г. Арановського, є носієм музичної думки, яка реалізується в матеріальній структурі за допомогою нотного запису, і саме так виникає «єдність <...> ментальної сфери, музичної структури та іко-

---

<sup>1</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М., 1998. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721>. – С. 10.

<sup>2</sup> Там само. – С. 1.

нічного (за своєю суттю) запису, <...> яке утворює музичний текст. Це може мати або креативний, або перцептивний аспект, але в обох випадках схема залишається вертикальною <...>: думка – структура – запис»<sup>1</sup>. Додатково ускладнює семантизацію музичного тексту наявність акустичного буття, де нотний запис мислиться знаком по відношенню до акустичного буття, реалізованого у нотному тексті. Безумовно, така схема є спрощеною, адже існування музичного тексту передбачає взаємно репрезентативні відносини між акустичним буттям та її структурами, зафіксованими у запису, що означають один одне.

Зауважимо, що сприйняття музичного тексту є процесом глибинного осягнення смислу, що характеризується високим ступенем варіабельності, виокремленням складних перехресних багаторівневих відносин між графічною схемою, структурно-граматичною формою та змістовним рівнем. На відміну від вербального мовлення, де наявне розмежування між текстом як матеріальним носієм (*означуваним*) та смислом як духовним змістом (*означником*), у музичному тексті таке розділення, на думку М. Г. Арановського, не можливе, оскільки в ньому функціонує множинна система репрезентативних відносин, яку дослідник порівнює з ефектом «взаємовідображаючих дзеркал».

Музичний текст не існує поза процесом інтерпретації, в діапазоні від зорового сприйняття нотного тексту до його виконання, де «безкінечність інтерпретацій свідчить про безкінечність процесу пізнання музичного тексту»<sup>2</sup>. Тобто процес інтерпретації музичного тексту є актом глибинного осягнення його смислу: «...думка проходить крізь нотний текст у той віртуальний духовний простір, який ми схильні іменувати музичним змістом та заради якого <...> вона і на-

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 12.

<sup>2</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М., 1998. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721>. – С. 9.

писана»<sup>1</sup>. Оскільки музиці притаманна «предметно понятійна німота» (за термінологією М. Г. Арановського), то ступінь варіабельності сприйняття музичних текстів доволі високий. При цьому значущі одиниці музичного тексту, на думку дослідника, не є значущими одиницями музичної мови, що не передає утворені значення тексту, а тільки допомагає їх створити, пропонуючи готові деталі й правила їх з'єднання.

Різницю між інтонаційним мовленням та інтонаційною мовою досить ґрунтовно проаналізував у дисертаційному дослідженні С.В. Шип<sup>2</sup>, зауваживши, що «..генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як інтонаційне мовлення, а правила й закони організації цього мовлення – як особливу інтонаційну мову»<sup>3</sup>. Дослідник зробив ґрунтовний аналіз синтаксичної будови музичного мовлення та розкрив співвіднесеність між морфологічними закономірностями строю, метру й ладу та принципами динамічного, темпового, артикуляційного впорядкування. Аналізуючи метро-ритмічні, звуковисотні, ладові, динамічні принципи організації музичного мовлення, С. Шип доходить висновку, що музичний синтаксис – «...це і порядок членування інтонаційного мовного потоку й виділення в ньому смислових елементів і побудов» і, водночас, «...це порядок поєднання елементарних інтонаційних форм в осмислений музично-мовний потік»<sup>4</sup>. Хоча ці формулювання окреслюють два різних підходи до розуміння музично-синтаксичного впорядкування, але не суперечать один одному.

Проаналізувавши достатньо ґрунтовний пласт наукових праць, ми дійшли висновку, що *музичне мовлення* є фактором розвитку музичної мови як функціональної системи,

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 9.

<sup>2</sup> Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ... д-ра мист-ва: 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.

<sup>3</sup> Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю [навчальний посібник] / С. В. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – С. 74-75.

<sup>4</sup> Там само. – С. 27.

## Розділ перший

---

одиниці та елементи якого формуються на різних етапах розвитку та є актуалізованим континуумом з виробництва смислів. Саме в контексті *музичного мовлення* відбувається поєднання в єдине ціле суб'єктивного досвіду з диференційованими елементами музичної культури. В контексті такого ракурсу музичне мовлення мислиться як процес, в якому відзеркалено генезу духовного досвіду людства, розкриваються тенденції соціалізації та індивідуалізації музичної діяльності особистості, де в кожному реальному акті сприйняття наявний момент засвоєння соціально-культурних норм та смислів, поєднано соціально-культурні універсалії із суто індивідуальними складовими конкретної творчої практики.

Визначено, що специфіка музичного мовлення має споріднені характеристики із вербальним *на рівні синтактики*:

- артикуляційна дискретність;
- масштабність побудов;
- функціональність;

*на рівні семантики*:

- інтонаційність;
- тембральні, темпові та ритмічні характеристики;
- звуковисотність;
- інваріантність / варіативність елементів мовних систем.

Окрім споріднених рис, виявлено *відмінності між вербальною та музичною мовами*, зокрема:

- *на рівні походження*: вербальне мовлення є більш стабільним, системним, на відміну від мінливого, рухливого, із більшою кількістю підсистем музичного мовлення;

- *на рівні сприйняття*: у процесі вербального мовлення відбувається безпосередній вплив на свідомість суб'єкта, хоча структурні компоненти цього процесу, що мають матеріальне вираження у вигляді тексту, є прихованими, на відміну від музичного тексту, де структурні компоненти представлені безпосередньо (об'єктивно) у вигляді нотного тексту, а смисл розкривається опосередковано (суб'єктивно);

- на рівні графічного відтворення: у вербальному тексті наявне розмежування між текстом як матеріальним носієм (означуваним) та смислом, як духовним змістом (означником), на відміну від музичного тексту де існує нерозривний зв'язок між нотним текстом та його змістом;

- на рівні системи запису: музичний текст, на відміну від вербального, є своєрідною архітектонічною конструкцією, що відіграє важливу роль у формуванні семантизації музичного мовлення, матеріальним вираженням якого є *нотний текст*, «смилова аура» якого «має практично безмежні виміри»<sup>1</sup>.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : 1998. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=4721>
2. Арановский М. Г. Интонация, знак и новые методы // Советская музыка. – М., 1980. – №10 – С. 97-109.
3. Бахтин М. Основные проблемы социологического метода в науке о языке / М. М Бахтин. – М., 1993. – 188 с.
4. Выготский Л. С. Развитие высших психических функций / Л. С. Выготский – М., 1960. – 498с.
5. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – Вологда : Русь, 1999. – 508 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
6. Ильенков Э. В. К истории вопроса о предмете логики как науки // Вопросы философии. – №1. – М., 1966. – С. 32-34. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://caute.tk/ilyenkov/texts/vf/hislog.html>
7. Кон Ю. К. К вопросу о понятии «музыкальный язык // От Люлли до наших дней. – М., 1967. – С. 93–104.
8. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психіки / А. Н. Леонтьев. – М., 1981. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tululu.org/read51831/1/>

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 10.

## Розділ перший

---

9. Леонтьев А. Н., Панов Д. Ю. Психология человека и технический прогресс // *Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии.* – М., 1963. – 431 с.

10. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность / А. А. Леонтьев. – М.: Просвещение, 1969. – 214 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.pedlib.ru/Books/4/0285/index.shtml?from\\_page=39](http://www.pedlib.ru/Books/4/0285/index.shtml?from_page=39)

11. Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // *Вопросы литературы.* – №8. – М., 1968. – С.77-78.

12. Лукьянов В. Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. – Л., 1978. – 62 с.

13. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // *Интонация и музыкальный образ / Под общ. ред. Б.М. Ярустовского.* – М., 1965. – С. 225-263.

14. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.

15. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // *Советская музыка.* – М., 1979 – №3. – С. 30-39.

16. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. О. Назайкинский // *Музыка.* – М., 1972. – 384 с.

17. Строение музыкальной речи. 2-е изд. – М.: Музыка, 1969. – 173 с.

18. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.

19. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю [навчальний посібник] / С. В. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.