

2. Золтаи Д. Барток и Франкфуртская школа / Д. Золтаи // Вопросы философии. – 1975. – № 9. – С. 141–147.
3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 222 с.
4. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля : роман / Манн Т. – К. : Дніпро, 1990. – 574 с. – (Вершини світового письменства).
5. Маркова О. М. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія : навч. посібник / О. М. Маркова. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 128 с.
6. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
7. Северинова М. Ю. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального / М. Ю. Северинова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2012. – № 4 (17). – С. 93–104.
8. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум : Науч. труды МГК. – Сб. 25. – М., 1999. – С. 128–141.
9. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемости / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 249 с.
10. Swain, Joseph Peter. Historical dictionary of sacred music / Joseph P. Swain. – United States of America : Scarecrow Press, Inc., 2006. – 299 с.

References

1. Vereshchagina-Bilyavska, O. Y. (2013). Regarding to spirit genres in the context of the new religiosity of the modern music. Suchasna muzyka v suchasnomu sviti, 3, 7–13 [in Ukrainian].
2. Zoltai, D. (1975). Bartok i Frankfurt school. Voprosy filosofii, 9, 141–147 [in Russian].
3. Lobanova, M. N. (1990). Music styles and genres: history and modernity. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
4. Mann, T. (1990). Doktor Faustus: Life of the German composer Adrian Leverkjun in his friend's story. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
5. Markova, O. M. (2010). Notes of the foreign music of the 1950-es – 1990-es. France. Germany. Austria. Italy. Odesa: Drukarskyi dim [in Ukrainian].
6. Ryjov, J. V. (2006). Ignoto Deo: New religiosity in culture and arts. Moscow: Smysl [in Russian].
7. Severynova, M. Y. (2012). The second concert for fortepiano with orchestra of M. Skoryk in the context of the archetype icons of the sacred. Chasopys NMAU im. P.I. Chaykhovskogo. Kyiv, 4 (17), 93–104 [in Ukrainian].
8. Tsenova, V. (1999). New religiosity of Russian music and spirit compositions of E. Denisov. Musyka XX veka. Moskovskij forum: Nauchnyje trudy MGK. Moscow, Issue. 25, 128–141 [in Russian].
9. Eliade, M. (1998). Myth about the infinity returning. Archetypes and repeating. SPb.: Aleteya [in Russian].
10. Swain, J. P. (2006). Historical Dictionary of Sacred Music. Lanham, Maryland, Oxford: Scarecrow Press, Inc. [in English].

УДК 781.2

*П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського
i_pyatnizkaya@mail.ru*

МУЗИЧНИЙ ЗНАК: ВІД НАУКОВИХ РЕФЛЕКСІЙ ДО ДЕФІНІЦІЇ

Мета роботи. Закцентувати увагу на достатньо широкій амплітуді у визначенні дефініції музичного знака, виявити його субстанціальні характеристики. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу, завдяки чому здійснено порівняння існуючих тенденцій у дослідженні категорії «музичний знак». **Наукова новизна** полягає у визначенні подальшого вектору дослідження заявленої проблематики. **Висновки.** На основі аналізу наукових праць зроблено спробу систематизувати існуючі тенденції у дослідженні музичного знака, які можна згрупувати у два напрями. Перший у якості моделі використовує знак вербального мовлення та прагне виявити конкретні конотації і денотати музичних звуків з подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій. Інший в аналізі музичного знаку апелює до моделі Ч.Пірса, що мислить музичний звук в категоріях денотативних кодів, пов'язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій.

Ключові слова: знак, музичний знак, музичне мовлення, знакова реальність, семіотичний метод.

Пятницкая-Позднякова Ирина Станиславовна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского

Музыкальный знак: от научных рефлексий к дефиниции

Цель работы. Акцентировать внимание на довольно широкой амплитуде в определении дефиниции музыкального знака, выявить его субстанциальные характеристики. **Методология** исследования заключается в применении аналитического метода, благодаря чему проведено сравнение существующих тенденций в исследовании категории «музыкальный знак». **Научная новизна** заключается в определении дальнейшего вектора исследования заявленной проблематики. **Выводы.** На основе анализа научных работ сделана попытка систематизировать существующие тенденции в исследовании музыкального знака, которые можно сгруппировать в два направления. Первый в качестве модели использует знак вербальной речи и выявляет конкретные коннотации и денотаты музыкальных звуков с последующим обобщением на уровне стилистических тенденций. Другой в анализе музыкального знака апеллирует к модели Ч.Пирса, которая мыслит музыкальный звук в категориях денотативных кодов, связанных со способами выделения музыкальных конфигураций.

Ключевые слова: знак, музыкальный знак, музыкальная речь, знаковая реальность, семиотический метод.

P'yatniskaya – Pozdnyakova Irina, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Music sign: from scientific reflections to the definition

Purpose of Article. The purposes of the article are to pay attention great amplitude of the definition of a musical sign and to identify its substantial characteristics. **Methodology.** The methodology involves the analytical method, which gives us an opportunity to make a comparison of current trends in the study of the category «music sign». **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in the definition of the future vector studies of the problems. **Conclusions.** Basing on the analysis of the scientific works, the author makes an attempt to systematize the existing trends in the study of the musical sign, which can be grouped into two directions. The first one uses the sign of verbal speech as the model and identifies specific connotations and denotations of musical sounds, followed by synthesis at the level of stylistic trends. The second one in the analysis of musical sign is connected with H. Pierce model, which imagines a musical sound in denotative categories of codes, related to the processes of selection of musical configurations.

Keywords: sign, musical sign, musical speech, reality of signs, the semiotic method.

Актуальність теми дослідження. Передумовами розвитку знакової природи музики у ХХ ст. стали дослідження категорій «мова / мовлення», «текст / традиція» та їх співвідношення. До цього ж спричинилися дослідження інтонації, теорії ладу, музичного тематизму і жанрових трансформацій, музичного стилю та історичних змін, пов'язаних із ним тощо. В контексті знакової концепції музичної мови порушувалася і проблематика аналізу музичного мовлення з позицій висловлювання вербального типу, що було розглянуто в аспекті функціональності [3; 4; 8; 9; 11; 18]. Висунення ідеї про існування універсальної «мовної структури», що може бути знаковим кодом для вираження різних форм мислення, спричинилося до пошуку методів, які застосовуються у суміжних галузях, зокрема лінгвістиці, психології тощо. В цьому контексті ґрунтовними виявилися дослідження взаємозв'язку мислення і мовлення, розробка поняття «внутрішнє мовлення» (за Л. Виготським), виокремлення універсальних «кодів» та пошук моделей «прамови» тощо.

Стійкою виявилася і тенденція констатувати відсутність у музиці структур атрибутивних для вербальної мови, що заперечувала мовну природу музики, в контексті якої розроблялася теорія музичного символізму [12; 22; 24; 25]. Категорія музичного символу включала різні структурні компоненти, від системи нотації до семантики жанру, але так і не було визначено критеріїв співвіднесеності звукового матеріалу символу з об'єктом його символізації.

В цьому ж контексті порушувалися питання процесу кристалізації окремих знакових одиниць у системі музичної мови та механізм їх переходу на рівень музичного мовлення, змістовне навантаження категорій «музичний знак» та «музичне мовлення» тощо. Термін «музичне мовлення» хоча й використовується у якості інтегрованого поняття поєднуючи різні структурні рівні [1; 3; 4; 8; 18], але його термінологічний абрис має достатньо розмиті межі та подекуди набуває яскраво виражених кодових значень. Попри ґрунтовний шар наукових праць, питання знакової природи музичного мовлення залишається відкритим та рефлексує в інші сфери наукового знання, виокремлюючи нові зв'язки та взаємообумовленості між дискурсами.

Загалом, в контексті знакової теорії музики можна виокремити два напрями, що охоплюють як загальнотеоретичні проблеми (дослідження музичної мови як знакової системи, аналіз морфологічного рівня музичного знака тощо), так і предметно-аналітичні (аналіз творчості окремих композиторів тощо). Попри те, що в основі різних концепцій лежить поняття знака, існують протилежні, подекуди взаємовиключні, підходи до операцій з ними, що дозволяє говорити про актуальність

проблематики, яка залишається своєрідним відкритим простором для подальших мисленневих рефлексій.

Аналіз існуючих тенденцій у визначенні категорії «музичний знак», виявлення його субстанціальних характеристик і визначило мету даного дослідження.

Наукова новизна полягає у систематизації існуючих тенденцій у дослідженні музичного знака та визначенні подальшого вектору заявленої проблематики.

Виклад основного матеріалу. Дослідження знакової природи музичної мови має достатньо ґрунтовні підвалини, а існуючі тенденції можна згрупувати у два напрями, де перший у якості моделі використовує знак вербального мовлення [5; 21; 16; 17; 18], а в контексті іншого розробляється модель знака Ч. Пірса [7; 9; 10; 11; 14; 15; 19; 20]. Різниця між ними полягає у визначенні знакової моделі, його аналізі та розкритті механізму втілення іконічної природи знака в музиці. Попри це, жоден з семіотичних напрямів не отримав статусу методології.

Зокрема, прагнучи представити музику як «мову емоцій» дослідник Д. Кук [21] аналізує елементи музичної виразності, які є засобами втілення різних емоцій. Серед таких «елементів музичного словника» вчений виокремлює мелодичні елементи, що мають відносно стабільну зовнішню форму, постійне значення та залежність від контексту, що відповідають характеристикам музичного знака.

Знак як стимул, що впливає на поведінку організму по відношенню до чогось, визначено у праці В. Кукера «Музика і значення» [20]. У своїй класифікації музичних знаків вчений апелює до теорії Ч. Пірса та виокремлює три типи музичних знаків: іконічні, індексні та логічні. При цьому, саме ікон дослідник вважає домінуючим типом знака у музиці та поділяє їх на природні (congeneric), що виникають при взаємодії одноструктурних елементів між собою [20, 34] та позаприродні (extragenetic), що виникають в контексті інтерпретації музичного елемента як знака поза музичною ситуацією [20, 61]. Індексні знаки у музиці, на думку дослідника, визначають найбільш характерні фрагменти музичного твору, надаючи йому внутрішньої завершеності, в той час як логічні пов'язують знаки між собою, або вказують на цей зв'язок [20, 110]. Важливою характеристикою знака дослідник вважає контекстуальний характер значення [20, 3] та виокремлює типи значень: дискурсивні (що мають опосередкований характер) та ознайомчі (що належить до сфери чуттєвого сприйняття) [20, 8].

Розглядаючи музичну мову в контексті типології інших мов, Ю. Кон наголошує, що розуміння музики як мови можливо в контексті її комунікативної функції, що дозволяє виокремити елементи, які мають знакові функції. Серед критеріїв знаковості Ю. Кон виокремлює постійність звукової форми і стабільність значення та наголошує на тому, що музичний знак позначає певний емоційний стан і, водночас, є його вираженням [8, 99-100].

Співставлення специфіки вербального та музичного знака, здійснене Л. Мазелем, дозволило виокремити їх суттєві відмінності. Зокрема, дослідник мислить музичний знак як складне утворення, що поєднує у собі якості знаків різних типів та характеризує його як засіб для образного вираження емоцій, які виникають на основі сприйняття об'єктивних явищ [9, 41-42]. Музичні знаки як матеріальні утворення, що заміщують інші явища у процесі збереження та передачі інформації, характеризує А. Сохор [15, 11]. Дослідник виокремлює знаки комунікативні та інформативні (або ідеальні), які позначають не предмети, а їх відображення в уяві [15, 12]. Аналізуючи семіотичну природу музики, дослідник визначає її як особливу знакову систему, в якій форма музичного знака невіддільна від його змісту [15, 103].

З точки зору дослідника С. Мальцева, знакова система музики - це метамовна структура, в контексті якої музичний знак має іконічну природу, дворівневий денотат якого представлений знаком-індексом, тобто художніми емоціями, симптомами цих емоцій та безпосередньо звуковим матеріалом знака, що відтворює ці емоції [9, 168]. Музичний ікон, на думку дослідника, може функціонувати на різних рівнях, від інтонації до музичного фрагменту. Складні знаки сприймаються як цілісні утворення та є поєднанням простих знаків, що містять інформацію про денотат (емоції та їх симптоми) і розкривають своє значення у співставленні з ними [9, 173].

Дослідження знакової природи музичної мови було здійснено В. Медушевським, який визначає музичний знак як «матеріальне акустичне утворення», що має відмінні якості, завдяки яким він може бути виокремлений з контексту та презентувати те, що існує поза його межами. Серед функцій музичного знака, крім зв'язку з іншими знаками, вчений виокремлює пробудження думок, вираження емоційно-оцінного відношення та вплив на механізми сприйняття [11, 10]. Дослідник класифікує знаки відповідно до їх матеріально-конструктивних якостей на аналітичні (пов'язані із музичними граматиками) та синкретичні (знаки-інтонації що охоплюють усі сторони засобів музичної виразності) [11, 12]. Музичний знак, як наголошує вчений, може набувати різних форм від конкретної одиниці музичної мови до «реального звучання у психіці людей» та має конкретне значення, що формує цілі-

сний зміст музичного твору [11, 11]. При цьому він розмежовує значення (що має узагальнено-інваріантний характер) та смисл (що є зрозумілим тільки в контексті взаємодії знаків) [11, 16].

В. Медушевський наголошує на тому, що реалізація смислу знака пов'язана із перевтіленням мовної природи музики у мовленнєву [11, 26]. В контексті аналізу значення дослідник виокремлює функції знаків: синтаксичні (зв'язок знака з іншими знаками) [11, 30], семантичні (зв'язок знака з уявленнями про світ) [11, 29] та комунікативні (вплив знаків на сприйняття) [11, 35]. Аналізуючи механізм синтезу окремих знаків в контексті музичного твору, В. Медушевський вводить поняття синтаксису та, відповідно до функцій музичних знаків, виокремлює три види синтаксису: конструктивний, семантичний (змістовний), комунікативний [11, 43-45]. При цьому конструктивний рівень синтаксису вважає поверхневим, а два останні позначає як глибинні рівні, що в ньому реалізуються.

Музичні знаки у контексті художніх мов аналізує С. Раппопорт, розуміючи їх як стійкі структури та прийоми, що здатні виконувати ту чи іншу роль у передачі художніх образів за допомогою інформативного і сугестивного методів та формувати ставлення до дійсності [14, 145]. Таку здатність знак набуває за умов сталих зв'язків у суспільстві, що має прояв у його значенні [14, 117]. При цьому знаки, які передають зміст за допомогою сугестивного методу, вчений наділяє не предметним, а функціональним значенням.

Звернення дослідника до художньої мови як моделі аналізу знака є обґрунтованим, на відміну від моделі, в основі якої лежить знак вербальної мови. Відповідно до семіотичної теорії вербальний знак має немотивовану природу, тобто між змістом та його вираженням, як двома сторонами знака, встановлюється довільний зв'язок. І хоча в лінгвістиці й до сьогодні відбувається дискусія з цього приводу, звуковий образ знака не обов'язково має зв'язок з тим об'єктом, який позначає. Тобто вербальний знак як єдність акустичного образу та поняття, може бути різним за своєю зовнішньою формою, на відміну від музичного знака.

Визначальною властивістю художньої мови є особлива семантика, що знайшла своє обґрунтування у працях лінгвістів [13], де наголошується на тому, що всі складові семантики мають самостійне значення, але тільки в сукупності здатні розкривати змістовне навантаження мистецького твору в цілому. Музична мова є різновидом художньої мови, в якій реалізуються її особливості, в тому числі знаковість. У цьому ми апелюємо до висловленої М. Каганом думки про те, що будь-який специфічний процес має власні засоби втілення [6]. Різновиди художньої мови мають як універсальні закономірності, що визначають їх організацію, так і особливі характеристики, що їх відрізняють. Структура музичної мови має власні засоби втілення музичних образів, де на рівні мови відбувається репрезентація зовнішнього у внутрішній план, а на рівні музичного висловлювання – зворотний процес.

Однією з характеристик художньої мови є інтровертність як спрямованість на сприйняття тексту в єдності його планів (змісту та вираження), що відіграє суттєву роль у семіозисі як процесі смислоутворення. Іншою властивістю художньої мови є здатність взаємодіяти з позатекстовою інформацією, що детермінована сприйняттям особистості та набуває різних значеннєвих рівнів. Взаємодія між мистецьким твором та художнім досвідом особистості створює умови для породження нових значень. Власне, це стосується і музичних творів, на сприйняття яких впливають музично-виконавська практика певного історико-культурного періоду, позатекстові фактори, особистісний досвід, у результаті чого відбуваються виконавські реконструкції та смислові трансформації. Музична мова, що реалізує себе на рівні музичних текстів, завжди знаходиться у стані неперервного розвитку та постійної систематизації тих одиниць, які несуть на собі відбиток індивідуального музичного мислення як форми репрезентації думки.

Однією з іманентних характеристик музичної мови є континуальність, що і стала каменем спотикання при визначенні знакової природи музичної інтонації. Сміслові навантаження інтонації не відокремлено від її звукового втілення та розкривається за допомогою взаємопов'язаних між собою компонентів. Інтонаційна дискретність виявляється у музичному мовленні опосередковано за допомогою виокремлення одного з її компонентів як домінантного (ритмічного малюнку, артикуляційних відтінків, динамічних градацій тощо), що в кожному історико-культурному часі має свої відмінності (наприклад, динамічна шкала барокової музики тощо). На сьогодні відсутня стратегія аналізу таких структур з єдиних наукових позицій, тому проблема залишається відкритою.

Існують різні підходи до аналізу музичного знака та інтонації. Зокрема, М. Арановський розмежовує категорії знака та інтонації, вважаючи їх протилежними один одному, оскільки вони мають різну природу та пов'язані з різними типами мислення [2, 102]. Специфіку музичної інтонації дослідник протиставляє знаку, який має функцію замінити інший предмет. На думку вченого, інтонація виражає на відміну від знака який позначає. Попри це, М. Арановський наголошує на тому, що в деяких ситуаціях інтонація може виконувати знакову функцію, якщо наділена позамузичним значенням, від-

носною постійністю форми та повторюваністю [2, 103]. Дослідник зауважує, що не всі інтонації можуть виконувати функцію знаків, а лише ті, що мають якості стійких утворень у свідомості слухачів та повторюваність в музичній практиці. З точки зору дослідника, в музиці існують інтонації-знаки як специфічні утворення, що мають два типи значень: експресивне (властиве інтонації) та знакове (позамузичне) [2, 103]. У зв'язку із цим, виникає питання: якщо знаками є тільки окремі інтонації, то враховуючи що «музика є мистецтво інтонованого смислу», треба визнати музичні знаки як такі, що не властиві музичній мові? А якщо музична мова має незнакову природу, але окремі інтонації набувають знакової функції, тоді необхідно виявити механізм співвіднесення різних за своєю природою інтонацій. Це ставить під сумнів правомірність співставлення музичної інтонації зі знаком у структурному аспекті, в той час як у плані функціональному це можливо, оскільки за допомогою знака відбувається процес передачі художньої інформації спрямований на «сприйняття та усвідомлення змісту мистецького твору» [11, 10].

Попри наявність полярних точок зору на проблему, думки вчених сходяться у визначенні музичного знака як структурної одиниці музичного мовлення. В такому контексті музичний звук – це знак знака, що має матеріальне (графічне зображення) та ідеальний (образний) рівні, за допомогою чого відбувається процес озвучення думки. Звук найбільш пристосований до вираження думки та переживань, оскільки утворення звуку генетично відбувається в органічному зв'язку із формуванням мисленневих образів. Звук формується думкою та пов'язаний з її вираженням. У визначенні В. Потєбні саме у «внутрішній формі» інтонації зосереджений смисл [13]. Це твердження є справедливим і відносно музичного звуку, де зв'язок між звуком та думкою є необхідною умовою його реалізації, що відкривається у своєму значенні в структурі музичної мови конкретного автора, стилю або епохи.

Уточнюючи дефініцію категорії музичного знаку, дослідник С. Шип акцентує увагу на притаманній йому функціональній значущості та визначає музичні знаки як «мікро та мега елементи форми» [18], а специфіку семантики музичного знака бачить у тому, що десигнат музичного знака своїми денотатами має не явища навколишньої дійсності, а образи уявлень у яких відображаються будь-які, доступні сприйняттю та розумінню аспекти універсуму (психофізичні, духовні тощо). Отже, музичний знак визначається дослідником як «звуковий предмет (фізично актуальний, або ідеально можливий), що має властивості художнього символу. Звичайно, така дефініція не є вичерпною, але в ній акцентовано увагу на такій важливій особливості, як звукова форма, що відіграє важливу роль в процесі музичного семіозису.

Інтонацію у якості смислової складової музики розглядає у своїх студіях Й. Іранек, а процес художнього семіозису визнає інтонаційним, пов'язаним із формуванням семантем (індивідуальних інтонацій) [23, 88]. Дослідником постулюється відкритість музичної семантики, множинність інтерпретацій, у процесі яких варіантні та інваріантні елементи взаємодіють [23, 100-102].

В контексті музичної семантики зв'язок музичної інтонації зі знаковою функцією розглядає російська дослідниця Л. Шаймухаметова, яка наголошує, що знакова функція реалізується в музичній темі у вигляді мігруючих інтонаційних формул: «...репрезентуючі якості знака, що забезпечують його впізнаність, проявляються у формальності, стійкості структури, а також у здатності зберігати постійний зв'язок між знаком, значенням і <...> смислом» [16]. Знак дослідниця мислить як окремий прояв інтонації, а критеріями знаковості вважає інваріантність, стереотипність, повторюваність, стабільність та постійність значення: «зв'язок з образом і зоровими уявленнями набувають ті інтонації, які мають найбільш чітку тенденцію до утворення стереотипів» [16]. З точки зору дослідниці, музичний знак є елементом системи міжтекстових взаємодій, а основу інтонаційної лексики «...складає екстрамузична семантика – інтонації із закріпленими значеннями, що мають різну природу, етимологію та конструктивні якості», фундаментом якої є «...постійно існуючий ситуативно-сюжетний зв'язок з предметним світом і різними видами мистецтва» [16, 3]. Аналіз великої кількості музичного матеріалу дозволив їй дійти висновку, що музичними знаками є будь-які елементи музичної мови, як зовнішні по відношенню до смислової структури музичного тексту, так і елементи граматики [17, 100], що мають стабільне значення, але здатні трансформуватися в залежності від контексту. Дослідниця пропонує розмежувати поняття знака та контексту [17, 104], але не дає чіткого визначення контексту.

Альтернативною є позиція Б. Гаспарова, який наголошує про існування у музиці принципу «подвійної артикуляції», тобто наявності як елементів значущих (мотиви), так і не значущих. Дослідник пропонує аксіоматичне визначення мотиву, який має у музичному тексті прямі або варіантні репродукції, може існувати у різних поєднаннях з іншими мотивами, не підлягає поділу на окремі мотивні елементи та має відносно самостійне значення в музичному тексті [5].

На характеристиці знака як процесуального явища наголошується у працях Д. Лідова: «Процесуальний знак це знак, в якому репрезентамент, об'єкт та інтерпретанта являють собою процес» [24, 182]. Пізніше ця думка була розвинута ним у дослідженні «Чи є музика мовою?».

Отже, більшість праць дослідників спираються на соссюрівську модель та розвивають її аналогічно моделі Р. Барта, прагнучи виявити конкретні конотації і денотати музичних звуків з подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій. Але існує й інша тенденція, мислити в категоріях денотативних кодів, пов'язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій. Зокрема, у праці Х. Л. Мартінес «Ікон у музиці» дослідник стверджує, що знак відноситься до свого об'єкту за посередництвом культурної диспозиції: «Знак може бути представлений як такий; по відношенню до його об'єкту це символ «...» інтерпретанта може бути емоційною (відчуття ейфорії); динамічною «...»; або логічною, як частковий силогізм» [25, 57-86].

У працях Е. Тарасті, який у своїй класифікації знаків апелює до моделі Ч. Пірса, наголошується на тому, що музичні знаки можуть бути представлені різними відношеннями: знаки як такі (qualisigns, sinsigns, legisigns), знаки по відношенню до інтерпретанти (rhemes, dicents, argument) та знаки по відношенню до репрезентамена (icons, indexes, symbols). [27, 11]. На думку вченого, звук може включати велику кількість ресурсів для позначення, від індексів фізичних станів до абстрактних культурних символів. Власне, тому аналіз семіотичного виміру музики як простору функціонування знаків полягає не у віднайденні символів, індексів або іконів, а в усвідомленні «того поля різних смислів», які ці знаки утворюють. Свою думку він пояснює на прикладі звуку валторни з бетховенської сонати «Les adieux», що вважає знаком, який поєднує у собі усі три різновиди¹. Дослідник зауважує, що об'єкт може бути представлений певною річчю, або подією, в той час як репрезентамент («динамічний об'єкт» за Ч. Пірсом – *I. II.*) може бути аспектом реального світу. Як приклад, дослідник наводить «Les adieux» Л. Ван Бетховена, сонатна форма якого може бути осмислена як інтерпретанта, а сам музичний матеріал представлений як репрезентамент: «У цьому випадку репрезентаментом буде сама музика (написана або виконання), а інтерпретант може бути чимось подібним до «сонатної форми», або порівняння «Les adieux» з іншими сонатами Бетховена» [27, 10]. На думку вченого, інтерпретанта може бути і ментальним знаком, який виникає у процесі музичного звучання та усвідомлюється за допомогою логіко-раціонального пізнання.

Аналіз праць Е. Тарасті дозволяє говорити про застосування дослідником методу кореляції між музичними знаками та культурними смислами, що характеризує динамічний, процесуальний характер музики. Дослідник стверджує, попри наявність різних семіотичних підходів у дослідженні музики, жоден не здатний повністю розкрити та висвітлити семіотичні структури та пропонує застосувати метод критичного синтезу. Користуючись термінологією структуралістів Е. Тарасті застосовує термін «ізотопія» у якості основи для аналізу структурних рівнів і формальних ознак музичних знаків та апелює до енергетизму Е. Курта, вважаючи його ключем до розуміння знакових структур. Вчений вибудовує власний метод аналізу музичних семіотичних структур, що складається з виокремлення моделей та засобів формування музичного дискурсу. До речі, суголосним йому є метод виокремлення музично-текстових структур та відносин між ними у дослідженні Р. Монелі: «Музичний текст це результат, але не як завершений, а як виконаний, діалектика якого зрозуміла у ясності» [26].

Отже, музичні знаки на різних рівнях організації визначаються не як довільні, а пов'язані з цільовою установкою, оскільки вони існують в конкретному дискурсі у межах певних норм та практик. В такому розумінні музичне мовлення є актуалізацією різних творчих практик, процесом смислутворення, що відбувається за допомогою музичних знаків як стійких утворень із відносно стабільною звуковою формою. Основним матеріальним вираженням музичного знаку є звук, що існує у єдності зі змістом, який він виражає.

Висновки. Узагальнюючи достатньо ґрунтовний шар наукових розвідок зазначимо, найбільш стійкою тенденцією семіотичного аналізу музичного знака виявилася модель, в основі якої лежить знак вербальної мови, але вона має суттєві недоліки. Насамперед, необхідно враховувати, що музична семантика, на відміну від вербальної, має позапонятійну природу, а дискретність музичного мовлення виражається опосередковано. Окремі музичні граматики не мають сталого значення поза контекстом, в якому вони взаємопов'язані з іншими складовими, тому багатовимірність музичної тканини, значущість всіх її складових не дозволяє виокремлювати музичні знаки як дискретні одиниці, але передбачає розмежування різних рівнів прояву знакових якостей. Крім того, необхідно враховувати, що знакові характеристики не можуть розглядатися як іманентні для музики, тому методи семіотичного аналізу та механізми знакутворення в музиці подекуди не узгоджуються, що доводить необхідність зміни семіотичної парадигми. Готові семіотичні моделі в екстраполяції на музичний матеріал призводять до схематичних, подекуди формальних результатів, а евристичні можливості семіотики виявляються обмеженими.

Попри це, семіотичні методи є найбільш дієвими в контексті аналізу музичної мови композиторів, які у своїй творчості звертаються до вторинного структурування музичного тексту (використання цитат, алюзій до стилю, міжтекстових взаємодій тощо). Використання семіотичних методів можливе в контексті аналізу взаємозв'язку музики з іншими видами мистецтва, що призводить до появи знакових структур, які хоча й по-різному реалізовані, але мають семіотичну природу.

Звуковий матеріал музичної мови дає підстави стверджувати наявність «музичного знака» який, з точки зору О. Козаренка [7], є «першою мікроструктурою музичної мови, носієм значення». Музичний знак як змістовно-сміслова сутність є цілісним утворенням із закріпленим значенням, що має цілий спектр субстанціальних характеристик (константність звукової форми, стабільність значення, контекстуальність, системність, інваріантність, взаємообумовленість, іконічність, диференційованість, репрезентативність, функціональність тощо). Музичні знаки, на нашу думку, це не тільки стійкі інтонаційні або мотивні формули, але й співставлення, контрастні й темпові характеристики, що розгортають музичну думку в різних фактурних площинах. Музичними знаками можуть бути програми до творів, що мають поза музичний образ та впливають на його драматургію, утворюючи особливий синкретичний образ (наприклад, символіка програмної музики, що опосередкована різними поза музичними конотаціями). Крім того, музичними знаками можуть бути різні опозиції драматургії музичного твору, які не мають програми, але відіграють роль символічної реальності й дозволяють зрозуміти глибинну сутність музичного твору, його образну структуру.

Музичний знак має контекстуальний характер, в залежності від чого може отримувати різні семантичні значення (залишатися незмінним, або змінюватися з подальшим утворенням нових самостійних одиниць). Оскільки знак прочитується у співвіднесеності з іншим знаком, то осмислення окремого елемента в його зв'язку із цілим дозволяє зрозуміти механізм функціонування усіх складових системи в цілому. Попри такий широкий діапазон різних дефініцій категорії «музичний знак», усі вони визначають його домінуючу характеристику бути носієм значення.

Об'єктом семіотичного аналізу може бути як окремих звук, так і контекст, в якому виник музичний твір, що характеризується поліструктурністю, об'ємністю та множинністю рівнів свого існування. Це положення підтверджують сучасні композиторські практики, що реалізуються у різних форматах, але при цьому не позбавлені референціальності, з якою пов'язані традиційно. Задля вираження та донесення смислової доміноанти музичного твору композитори застосовують найрізноманітніші ресурси, від індексів емоційних станів до абстрактних культурних символів, що робить музику одним з важливих семіотичних об'єктів вивчення. Домінуючим у цьому процесі є музичне мовлення, з його просодією та образністю, де на рівні інтонаційного прояву відбувається процес кристалізації знакових структур.

Примітки

¹ Дослідник Е.Тарасті вважає звук валторни з бетховенської сонати «Les adieux» водночас іконічним знаком (оскільки він є імітацією звуку мисливського рога XVIII ст.), індексом (оскільки він пробуджує емоційні стани) та символом. У дослідженні «Signs of music: A guide to music semiotics» він пише: «It is an iconic sign in the sense that, although played on piano, it imitates the horn signals of late eighteenth-century huntsmen. It is also indexical – because of the deceptive cadence – in the sense that it evokes a certain emotional state, both in the composer who wrote and sent the sign, and in the listener who feels such a sentiment of farewell or at least recognizes it as such. The opening horn call is also a symbol» [29, 11].

Література

1. Арановский М. Музыкальный текст : Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998 – 343 с.
2. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» / М. Арановский // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 102–103.
3. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1965 – 136 с.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – Вологда : Русь, 1999. – 508 с. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bonfel/bonfeld/01.htm>
5. Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: 411. Труды по знаковым системам: 8. – Тарту, 1977 – С. 121-138
6. Каган М. Философия культуры / М. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996 – 416 с.
7. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. – Львів : Споллом, 2000. – 284 с.
8. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1967. – С. 93-105.

9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1972 – 616 с.
10. Мальцев С. Семантика музыки: семиотический взгляд / С. Мальцев // Исследования, публицистика : К XX-летию кафедры музыкальной критики : сборник статей. – СПб., 1997 – С. 161-218.
11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976 – 254 с.
12. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон ; Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992 – 408 с.
13. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М. : Искусство, 1976 – 612 с.
14. Раппопорт С. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства / С. Раппопорт. – М. : Советский художник, 1978 – 240 с.
15. Сохор А. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М. : Музыка, 1965 – 192 с.
16. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. Шаймухаметова. – М., 1994.
17. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Шаймухаметова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1998 – 265 с.
18. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.
19. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музыка : МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. № 36. – М., 2002. – С. 43–51.
20. Coker, Wilson. Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York, 1972 – 256 p.
21. Cooke, Derick. The Language of Music. – London: Oxford University Press, 1959. – 289 p.
22. Epperson G. The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music. – Amsterdam, 1967 – 323 p.
23. Jiranek, J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. – Berlin, 1985 – 304 p.
24. Lidov, David. Elements of Semiotics. – New York., 1999 – 184 p. – Режим доступу: <https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
25. Martinez, José Luiz. Icons in Music: A Peircian rationale. Semiotica, 1996. – № 1/2. – P. 57–86.
26. Monelle, Raymond What is a Musical Text? In Musical Semiotics In Growth, ed. Eero Tarasti:– Bloomington: Indiana University Press., 1996 – P. 245–260.
27. Tarasti, E. Signs of music: A guide to music semiotics. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2002.– Режим доступу: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC.

References

1. Aranovskiy, M. (1998). Musical Text: Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Aranovskiy, M. (1980). Intonation, sign and "new methods". Soviet music, 10, 102-103 [in Russian].
3. Asafiev, B. (1965). Speech intonation. Moscow: LA: Music [in Russian].
4. Bonfeld, M. (1999). Music: Language. Speech. Thinking. Experience of system research of musical art. St. Petersburg: Russia. Retrieved from <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm> [in Russian].
5. Gasparov, B. (1977). Some problems of descriptive musical semantics. Tartu, Scientific notes of Tartu State University Works on Sign Systems, 8, 121-138 [in Russian].
6. Kagan, M. (1996). Philosophy of Culture. St. Petersburg: Publishing TOO TK «Petropolis» [in Russian].
7. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
8. Con, Y. (1967). On the question of the concept of «musical language». From Lulla to our days. Moscow: Music [in Russian].
9. Mazel, L. (1972). Problems classical harmony. Moscow: Music [in Russian].
10. Maltsev, S. (1977). Semantics of music: a semiotic view. Studies, Journalism: By the twentieth anniversary of the department of music criticism: a collection of articles. St. Petersburg [in Russian].
11. Medushevsky, V. (1976). On the laws and means of artistic influence of music Moscow: Music [in Russian].
12. Orlov, G. (1992). Tree music. Washington; St. Petersburg: Soviet composer [in Russian].
13. Potebnya, A. (1976). Aesthetics and Poetics. Moscow: Art [in Russian].
14. Rapoport, S. (1978). From the artist to the viewer. How to build and how the work of art. Moscow: Soviet Artist [in Russian].
15. Sochor, A. (1965). Music as an art. Moscow: Music [in Russian].
16. Shaimukhametova, L. (1994). Migrant intonation formula and the semantic context of the theme song: Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
17. Shaimukhametova, L. (1998). Semantic Analysis of the theme song. Moscow: RAM im. Gnesin [in Russian].
18. Ship, S. (2002). Symbolic function and organization of musical language broadcasting. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
19. Kholopova, V. (2002). Language and verbal music: their systematic comparison. Word and Music. Moscow, 36, 43-51 [in Russian].

20. Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York [in English].
21. Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press [in English].
22. Epperson, G. (1967). *The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music*. Amsterdam [in English].
23. Jiranek, J. (1985). *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin [in German].
24. Lidov, D. (1999). *Elements of Semiotics*. New York. Retrieved from <http://books.google.com.tr/books?id=1KXXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> [in English].
25. Martinez, J. L. (1996). Icons in Music: A Peircian rationale. *Semiotica*, 1/2, 57–86 [in English].
26. Monelle, R. (1996). What is a Musical Text? In *Musical Semiotics In Growth*. E. Tarastin (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 245–260 [in English].
27. Tarasti, E. (2002). *Signs of music: A guide to music semiotics*. Berlin ; New York: Mouton de Gruyter. Retrieved from http://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC [in English].

УДК 78.071.1

*Тормахова Вероніка Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри джазу та естрадного співу
Київського національного університету культури і мистецтв
tormakhova@mail.ru*

ТВОРЧИСТЬ ДЖОНА ЗОРНА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Метою роботи є аналіз специфіки творчості Джона Зорна та її вплив на розвиток джазового мистецтва. **Методологія** дослідження передбачає застосування аналітичного, історичного, біографічного методів у вивченні питання розвитку джазового мистецтва наприкінці ХХ - на початку ХХІ ст., яскравим представником якого є Джон Зорн. **Наукова новизна** полягає у наочній демонстрації взаємозв'язку між глобалізаційними процесами, якими характеризується культура сьогодення, та розвитком музичної практики. Вперше в українському музикознавстві окреслюються основні напрямки розвитку творчої діяльності Джона Зорна – музиканта, який поєднує джаз, авангардну музику, різноманітні стильові відгалуження рок-музики та фольклор. **Висновки.** В роботі наголошується, що одним з важливих шляхів утворення нових мистецьких явищ є синтез різноманітних стильових музичних напрямків. Подібний процес можна спостерігати на прикладі явища World music, що здобуває все більше розповсюдження та виступає в якості альтернативи розвитку розрізнених, відокремлених один від одного стилів.

Ключові слова: джаз, World music, синтез, Джон Зорн, творчість.

Тормахова Вероніка Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств

Творчество Джона Зорна и его влияние на развитие джазового искусства

Целью работы является анализ специфики творчества Джона Зорна и его влияние на развитие джазового искусства. **Методология исследования** предполагает применение аналитического, исторического, биографического методов в изучении вопроса развития джазового искусства в конце ХХ – начале ХХІ вв., ярким представителем которого является Джон Зорн. **Научная новизна** заключается в наглядной демонстрации взаимосвязи между глобализационными процессами, которыми характеризуется современная культура, и развитием музыкальной практики. Впервые в украинском музыковедении определяются основные направления развития творческой деятельности Джона Зорна – музыканта, который сочетает джаз, авангардную музыку, различные стилевые ответвления рок-музики и фольклор. **Выводы.** В работе отмечается, что одним из важных путей образования новых художественных явлений является синтез различных стилевых музыкальных направлений. Подобный процесс можно наблюдать на примере явления World music, которое получает все большее распространение и выступает в качестве альтернативы развития разрозненных, замкнутых друг от друга стилей.

Ключевые слова: джаз, World music, синтез, Джон Зорн, творчество.

Tormakhova Veronica, PhD in Arts, associate professor of the jazz and pop singing chair, Kyiv National University of Culture and Arts

John zorn works and their impact on the development of jazz