

Сергій Шип

## ЗАДУМ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У ЛІНГВОСЕМІОТИЧНОМУ АСПЕКТІ

*Предметом вивчення в статті є задум музичного твору. Останній трактується відповідно до пропозиції А. І. Мухи як психологічна фаза процесу генезису твору в свідомості композитора. Здійснюється спроба інтерпретувати задум музичного твору за допомогою понять та положень лінгвосеміотичного підходу. Характеризуються такі етапи конкретизації задуму твору: 1) визначення звукового матеріалу, 2) оформлення музично-інтонаційного висловлення, 3) композиційне оформлення тексту. Розглядаються питання про модельні властивості задуму, функції жанру та стилю в процесі генезису музичного твору.*

*Ключові слова: задум твору, композиційний процес, семіотика музики, лінгвосеміотичний підхід, музична мова, звуковий матеріал, мовленнєвий текст, композиція, музичні морфеми, породжуюча модель, композиторська пам'ять.*

*Предметом изучения в статье является замысел музыкального произведения. Последний трактуется в согласии с предложением*

*А. И. Мухи как психологическая фаза процесса генезиса произведения в сознании композитора. Предпринимается попытка интерпретировать замысел музыкального произведения с помощью понятий и положений лингвосеміотического подхода. Характеризуются следующие этапы конкретизации замысла произведения: 1) определение звукового материала, 2) оформление музыкально-интонационного высказывания, 3) композиционное оформление текста. Рассматриваются вопросы о модельных свойствах замысла, о функции жанра и стиля в процессе генезиса музыкального произведения.*

*Ключевые слова: замысел произведения, композиционный процесс, семиотика музыки, лингвосеміотический подход, музыкальный язык, звуковой материал, речевой текст, композиция, музыкальные морфеми, порождающая модель, композиторская память.*

*The plan of a musical composition is the subject of study in this clause. The plan of musical composition is treated in the consent with the offer by Anton Mukha as a psychological phase of musical composition process. The attempt to interpret a plan of musical composition with the help of concepts and statements of linguistics and semiotics is undertaken. The following stages of a plan are characterized: 1) the definition of a sound material, 2) the generation of the musical-speech form, 3) the composition of the musical text. The modelling properties of a plan, functions of a genre and style in genesis of a musical composition are examined.*

*The key words: an idea (plan) of musical opus, process of composition, semiotics of music, the linguistics approach to music, musical language, music-speaking process, sound material, text, composition structure, musical morphemes, generative model, composer`s memory.*

“Задум музичного твору” – вираз досить туманний. Інколи він означає швидкоплинний образ, що спалахнув в уявленні митця, інколи – головну ідею чи тему художнього артефакту, в іншому разі – ескіз або композиційний план форми і т. д. Найчастіше ж під цим виразом розуміють усвідомлені кимось художньо-образний зміст чи принцип устрою конкретного витвору музичного мистецтва, які приписуються авторові. Уявленням і судженням про музичний задум творів, навіть якщо вони належать самим їх творцям, властиві невизначеність, тенденційність, спрощеність стосовно багатозначного образного змісту й складного формального устрою художніх творів. Нерідко спроби проникнути в задум музичного твору ведуть до хибних, потворних, неповноцінних трактувань

художнього смислу (скажімо, в такому роді: “задум опери Глінки “Іван Сусанін” полягав в прославленні патріотизму простого російського селянина”).

І все ж, авторський задум, судячи з цілої низки ознак-властивостей художнього творчого процесу – цілком реальний феномен, хоча й добре схований від наукового аналізу в глибинах космосу людської психіки. Отже закономірно, що в теорії музичного мистецтва простежується вектор його дослідження в контексті вивчення процесу художньої творчості.

До даного наукового вектора правомірно віднести дослідницьку працю А. І. Мухи “Процес композиторської творчості”. Опублікована близько 30 років тому, вона до цього дня залишається теоретично актуальною і єдиною у своєму роді. Опора на міцний філософський базис, залучення психологічних, соціологічних, мистецтвознавчих знань, їх струнке концептуальне узгодження дозволили автору створити об’ємну картину процесу композиторської творчості. До високих достоїнств роботи відноситься її проблемна відкритість, націленість на маловивчені питання музичної творчості. Одним з таких є питання про творчий задум, про його “місце” і функцію в генезисі музичного твору. Проблема генезису твору обговорювалася А. І. Мухою з різних точок зору. Специфічним ракурсом є “системноструктурний аналіз композиторської особистості”, “визначення низки внутрішніх передумов і умов, необхідних для повноцінної творчої діяльності” [1, с. 35–36]. Зокрема, учений виходив із положень про складний характер віддзеркалення і перетворення світу в свідомості митця, про роль в цьому процесі активності сприйняття і уяви. Ретельно продуманим є пояснення генезису музичного твору з боку потреб і мотивації творчості. Автор намітив два принципово різних і, разом з тим, онтологічно пов’язаних мотиваційні підходи, що йдуть: а) від особових потреб суб’єкта творчості, б) від зовнішніх стимулів, що пропонує соціум. “Творча потреба, – писав А. І. Муха, – по своїй природі соціопсихологічна, часом виражається і у формі зовнішнього замовлення, літературної програми, усвідомленого плану, теми, ідеї, а не тільки у вигляді стихійного внутрішнього емоційного імпульсу, що відображає суб’єктивну психологічну установку” [1, с. 79]. Підкреслимо проникливу думку щодо творчої установки: учений визначив її діалектичну природу, суперечливе поєднання в ній моментів ствердження і заперечення, планування дій та вольового імпульсу до подолання заданості творчого наміру [1, с. 83]. В якості найважливішої передумови творчого процесу в монографії розглядається механізм і специфічний склад музичної пам’яті композитора.

Для інтерпретації феномена художнього задуму принципове значення має запроваджений вченим структурно-функціональний підхід до творчого процесу як до діяльності, направленої на створення специфічного продукту – музичного твору. В цій діяльності, стверджував А. І. Муха: “...розрізняються і вимальовуються певні структурні елементи і динамічні етапи – від виникнення первинного імпульсу і виношування задуму – до завершення роботи над твором і подальшим (фактичним або потенційним) відторгненням його від автора [1, с. 58]. Такий аналітичний підхід дає можливість судити про генезис музичного твору як про “горизонтально” структурований (багатофазовий) і “вертикально” структурований (багаторівневий) процес.

Зокрема, він дозволяє тлумачити задум як певну фазу становлення твору. Цій фазі, як впливає з приведеного вище вислову, передують певні “імпульси” (за відсутністю загальноприйнятого терміна, скористаємося таким метафоричним виразом А. І. Мухи), а за нею слідує фаза “завершення роботи”. Наскільки ми зрозуміли думку вченого, категорія “імпульсів” має функцію логічно необхідної поєднувальної ланки між свідомістю композитора – бессуперечного першоджерела будь-якого креативного акту – і власне задумом твору. Останній належить вже не тільки свідомості, але й тому конкретному продукту свідомої діяльності, який буде зрештою “відторгнутий від плоті” творця. Природно, що межа між фазою імпульсних (спорадичних, цілісно незв’язаних, неорганізованих) проявів творчої волі – з одного боку, і фазою задуму твору (яка характеризується більш високим рівнем порядку та більшою конкретністю) – з другого

боку, може бути встановлена тільки умовно. Однак, це не заважає уявляти і діалектично пояснювати момент якісної зміни в цьому континуумі креативної активності. Умовністю характеризується також і межа між задумом і фазою “завершення роботи”. Підкреслимо, що йдеться про психологічний план генезису твору, а не про фази роботи над твором як матеріальним предметом. Це різні і далеко не завжди співпадаючі “зрізи” творчого процесу. Твір-предмет може бути закінчений, представлений публіці, проданий і навіть знищений, а генезис твору як ментального предмету може й далі продовжуватися в свідомості художника. Природна і така ситуація, коли ментальний творчий процес композиції є завершеним, але автор ще продовжує працювати над відповідним артефактом (наприклад, розписує партії інструментів, уточнює з виконавцями динамічні нюанси). З цієї причини не можна категорично стверджувати, що начерки олівцем музичних тем говорять про задум більше і краще, ніж виготовлена в друкарні партитура. Усі ці “матеріалізації духу” надають досліднику авторського задуму певну об’єктивну інформацію.

Отже, наслідуючи підхід, запропонований А. І. Мухом, під творчим задумом будемо розуміти умовно виділену фазу психологічного процесу створення музичного твору. Далі ми розглянемо деякі можливості вивчення задуму твору за допомогою понять і теоретичних положень семіотики та лінгвістики. Подібна інтерпретація не обов’язково вимагає тотального вживання методів, екстрапольованих з названих областей гуманітарного знання. Вона природно поєднується з традиційними поняттями і положеннями теоретичного музикознавства. Підтвердженням цьому може служити, скажімо, наступний вислів А. І. Мухи: “На основі суб’єктивно відібраного інтонаційно-звукового фонду здійснюється своєрідне музичне мислення, подібне тому, як на основі словарного фонду здійснюється словесне мислення” [1, с. 176]. Тут семіотична інтерпретація музичної творчості виражена з максимальною обережністю. Автор проводить аналогію між музикою і словесною мовою. Знаковий склад музичної мови охарактеризований як “інтонаційно-звуковий фонд”, а музичне мислення делікатно названо “своєрідним”, з чим, звичайно, сперечатися не можна. Семіотичний смисл має використання А. І. Мухом терміну “породжуюча модель”. Цей термін має пряме відношення до лінгвістичного напрямку трансформаційно-генеративної граматики, пов’язаної з іменами Хомського (Noam Chomsky) і Гарріса (Zellig S. Harris). Ми повністю підтримуємо подібний методологічний ракурс дослідження музичної творчості і постараємося далі показати, наскільки це можливо в рамках статті, що послідовна музикознавча розробка семіотичного підходу, зокрема – аналогії між музикою і словесною мовою, відкриває нові можливості для розвитку теорії генезису музичного твору.

У гранично стислому викладі семіотичний підхід до музики ґрунтується на таких положеннях: 1) музичну форму розуміють як текст, тобто як структуру, утворену знаками; 2) кожний елементарний знак, кожний структурний фрагмент тексту і весь текст в цілому інтерпретуються слухачами; 3) інтерпретація художнього тексту являє собою зрозуміння його певного об’єктивного смислу (значення), виразну емоційну реакцію (зокрема, естетичне переживання) та індивідуальне чуттєво конкретне образне уявлення; 4) музично-знакова структура має складну системну організацію.

Шлях теоретичного міркування про музику з позицій семіотики – дисципліни логічної за походженням – не є легким та прямим. Тому музикознавці звичайно обирають більш наочний і конкретний метод, порівнюючи музику із словесним мовленням – одним з найважливіших видів знакової діяльності людини. Цей музикознавчий підхід правомірно називати лінгвосеміотичним (термін Ю. Степанова [2]).

Схожість музики і словесної комунікації, цих двох чудових знакових феноменів, важко не помітити. Музика, як і словесне мовлення, є звуковим предметом, а точніше – акустичним процесом. Форми музики і вербального мовлення “розгортаються в часі”. Вони підкоряються водночас як строгим законам, так і нестрогим правилам. В перебігу знаково-

комунікативної діяльності правила порушуються, що створює передумови для повільної (в історичному часу) видозміни законів. Неважко помітити також функціональну схожість: музика, як і мовлення, служить спілкуванню, інформаційному обміну, потребі до експресії переживань і сугестивного впливу на інших людей, вирішенню задач естетичного та етичного виховання і т.д. Спостерігається також схожість цілісних вражень, які створюють на людей конкретні музичні і художньо-мовленнєві артефакти. В поняттях семіотики названі вище моменти характеризуються як морфологічна, синтаксична і прагматична спорідненість музичної і вербальної знакових систем. Лінгвосеміотичний підхід дозволяє модельно відобразити генезис музичного твору як багатогранний і багаторівневий психологічний процес породження знакового предмету (тексту). В цьому процесі можна виділити, як мінімум, три сторони, а саме: 1) визначення звукового матеріалу, 2) оформлення мовленнєвого висловлення, 3) композиційне оформлення тексту. Розглянемо окремо ці сторони цілісного процесу генерації музичного твору.

I. Для будь-якого, навіть найскромнішого, акту творчості є необхідним визначення звукового матеріалу майбутнього артефакту. Звичайно ця дія зводиться до вибору композитором вже відомого, вивченого і доступного матеріалу, тобто до вживання того або іншого музичного інструменту, типу співацького голосу, комбінації інструментів і голосів. При цьому автор прагне уявити всі особливості вибраних джерел звукового матеріалу і вказати музикантам-виконавцям на бажану якість звучання для кожного елементу запланованої форми.

З погляду семіотики мистецтва пошук художнього матеріалу є роботою безпосередньо над знаковим предметом (або інакше – “знаковим носієм”, “sign vehicle” за терміном Ч. Пирса). На відміну від знакових предметів, що використовуються для збереження і передачі буденної та наукової інформації, художні знаки завжди пред’являють особливі вимоги до свого матеріалу: він має бути естетично привабливим, пластичним та енергетично збалансованим, тобто зручним для користування.

Матеріально-речовинні властивості художніх знаків іноді навіть важливіші для семантики тексту, ніж їх форма. Матеріал художнього знакового предмету завжди сприймається, оцінюється, переживається, викликає специфічну реакцію свідомості, яку А. Леонтьєв назвав “особистісним смислом”. Разом з тим, він здатний також ініціювати в свідомості індивідів-інтерпретаторів народження подібних (в недсяжному ідеалі – однакових) значень. Тобто, матеріал знакового предмету генерує значення і, отже, функціонує як знак. Тембри всіх музичних інструментів мають потенціальний знаковий сенс. Так, скажімо, звучання органу викликає смислову реакцію (“інтерпретанту”), спільну для всіх індивідів, які мають емпіричне уявлення про роль цього інструменту в західноєвропейському християнському богослужінні. Так само, звучання бандури може послужити знаком української старовини, образів національного епосу і ліричного фольклору і т. д.

II. Друга сторона оформлення музичного твору мислиться в лінгвосеміотичному ракурсі як творчий мовленнєвий процес, продуктом якого є музично-інтонаційне висловлення, або музичний текст.

Лінгвісти розрізняють в цьому процесі внутрішній і зовнішній плани дій. Зовнішній план – це звукова генерація мовленнєвої форми. В цьому випадку під мовленнєвим висловленням розуміється “утворення звукових послідовностей, які є формою виразу (експонентами) значущих одиниць мови” [3, с. 387]. В даному процесі виділяють два етапи: 1) утворення програми артикуляторних рухів відповідно до уявного образу висловлення; 2) втілення цієї програми за допомогою комбінації необхідних артикуляторних рухів.

Якщо спроектувати ці лінгвістичні уявлення на проблематику музичної творчості, то, на перший погляд здається, що обидва плани дій відносяться не стільки до діяльності композитора, скільки до прямих завдань музиканта-виконавця. Однак це невірно. При

створенні музично-мовленнєвої програми – уявного образу тексту в традиції усного музикування, або нотографічного тексту та словесних ремарок – композитор обов'язково передбачає звуко-артикуляційні дії музиканта-виконавця. Якість твору в значній мірі залежить від уміння автора уявляти процес акустичного відтворення мовленнєвої програми.

Внутрішній план генерації вербального мовлення – це “...сукупність процесів переходу від мовленнєвого наміру (мовленнєвої інтенції) до звучачого (або письмового) тексту, доступного для сприйняття (ідентифікації і розуміння)” [3, с. 386]. Таке визначення може бути без принципових змін віднесене і до музичного мовлення. Під ним, імовірно, могли б підписатися Б. Яворський, Б. Асаф'єв та їх послідовники.

Підкреслимо, що лінгвопсихологи вітчизняної традиції, зокрема Л. С. Виготський, розглядають породження мовлення як багатофазовий процес. Останній містить фази задуму (або планування), реалізації плану і зіставлення результату з метою. Задум трактується лінгвістами як “дограматичний” етап мовної дії, не підлеглий формам і принципам мовної організації. Його характеризують як когнітивні операції з “семантизованими образами” або “наочними значеннями”. Інакше кажучи, на стадії задуму свідомість оперує дифузними, нестійкими, незавершеними, системно невідрегульованими наочними образами, що мають приблизно регламентоване значення. Вчені підкреслюють предикативний характер цих “дограматичних” процедур. Простіше кажучи, мовленнєвий задум є вербально неоформленим уявленням про стан (поведінку) деякого уявного предмету, який є потенційним граматичним суб'єктом вислову. Музично-мовленнєвий задум, на наш погляд, теж являє собою невідкрystalізовану предикацію, яка неоформлена у вигляді граматично правильного, тобто системно організованого музично-інтонаційного висловлення. Іншими словами, специфіка музичного задуму є такою: уявні дограматичні “суб'єкти” та “предикати” (їх “стан”, “поведінка”) мають звукову природу і особливі інтонаційні якості. Звичайно, таке спекулятивне міркування важко підтвердити. Ні експерименти, ні спостереження, ані акти композиторського самоаналізу не можуть дати достовірної верифікації. Навіть найздібніший до самоаналізу композитор зруйнує хистку невизначеність мовленнєвого задуму, як тільки почне оформляти свої враження в словах.

Наступний етап породження мовленнєвого тексту полягає в переході від задуму до “...його оформлення в одиницях мови (словах і словосполученнях), а також від симультанної (не розгорненої в часі) предикативної організації до сукцесивної (лінійної) послідовності мовних елементів” (там само). Результатом такого переходу є синтаксично організований вербальний ряд.

На цьому етапі реалізації вербальне мовлення, на відміну від мовлення музичного, має специфічний механізм. Йдеться про механізм вибору слів – формально усталених знакових елементів з обмеженими колами значень, які необхідні для здійснення мовленнєвої інтенції. Дія цього механізму полягає в операціях пошуку семантичних та звукових ознак слова, врахування їх вірогідності. “Ці операції, – пише А. Леонт'єв, – дозволяють або знайти у вербальній пам'яті відповідну лексичну одиницю, або створити нову (оказіональну), або, якщо обидва варіанти виявляються неможливими, виразити даний зміст послідовністю слів” [там само]. Функцію словесних елементів висловлення приймають на себе також словосполучення, словесні звороти.

Музичне мислення, подібно до мислення вербального також опирається на оцінки вірогідності семантичних звукоінтонаційних елементів. Проте, даний етап генезису музичного твору зовсім малоподібний до “пошуку-перебору” слів, тобто готових знакових одиниць з потрібними стійкими звуковими і семантичними характеристиками, які зберігаються в пам'яті. Взагалі, категорія “слова” складає найбільшу трудність для семіотичного музикознавства. З однієї сторони, слово – найспецифічніший та істотний елемент системи природної звукової мови. Без слів немає і самого мовлення. З іншої сторони, форма музичного мовлення не може бути пояснена як послідовність стійких

відкристалізованих знакових форм, підлеглих певним закономірностям побудови, що мають певно обмежену семантику (комплекси значень). Ця очевидна властивість музики викликає зрозумілий скепсис музикознавців щодо спроб деяких відчайдушних голів, на зразок Дерріка Кука [4], систематизувати і звести до кінцевих рядів значення типових музичних утворень (ритмічних, звуковисотних, мелодійних, акордових і ін. форм). З цієї ж причини вислови Б. Асаф'єва про музичні словники, що властиві певним історичним епохам, трактуються тільки як метафори.

Однак, заперечення мовної організованості музики, так само, як і беззастережне уподібнення музичної організації інтонаційного процесу словесній мові здаються однаково далекими від істини. Перспективним уявляється лише шлях вивчення специфіки музично-мовної системи. За нашим переконанням, передумовою будь-якого акту музичного мовлення є тезаурус інтонаційних морфем – обмежених в семантичному відношенні варіативно мінливих типових формальних елементів, що приймають квазі-словесний вигляд в музично-мовленнєвому процесі (думка про музичні морфеми вперше у вітчизняному музикознавстві було висловлена В. Л. Гошовським). Типовими семантично стійкими одиницями музичної мови виступають ритмічні звороти (або ритмоформули), мелодійні звороти (їх називають ще “стандартними ходами”, “інтонемами”, “фігурами” і т.п.), акорди, фактурні формули.

Фаза мовного оформлення музичного задуму є надзвичайно активним творчим процесом, що спирається переважно на створення оказіональних лексичних одиниць з музичних морфем, які є “у розпорядженні” автора. В усякому разі, цей механізм домінує над операціями виявлення в пам'яті та уявного комбінування готових форм з певно визначеною семантикою.

III. Третій рівень процесу творчості – оформлення твору відповідно до його загального художнього значення та призначення. Якщо проводити аналогію з генезисом вербального тексту, то цей шабель креативних дій аналогічний утворенню “надфразової” структури мовлення. На цьому рівні творчих дій управління процесами фонетичного, морфологічного і синтаксичного оформлення тексту здійснюється вже не системою мови (граматикою), а принципами логіки, риторики, драматургії (в широкому значенні цих термінів). Дане положення повністю справедливе у відношенні до музичного мистецтва. В теорії музики цей рівень організації тексту звичайно називають композиційним.

Починаючи ще з часів Г. Рімана вчені констатують і досліджують логіку музичної композиції, залучаючи для цього поняття причини та наслідки, загального і конкретного, тези і антитези та ін., екстраполюючи їх на відношення між музичними темами або іншими частинами композиційної структури (див., наприклад, кн. Є. Назайкінського [5]). Традиційним є й уявлення про драматургічну упорядкованість музичної композиції, що відбивається поняттями експозиції, конфлікту, зав'язки, розвитку, кульмінації та розв'язки сюжету. Музикознавцями освоєно також підхід до вищого шабля організації твору з боку понять риторики (троп, фігура). Отже, лінгвосеміотичний підхід до вивчення композиції музичного тексту є звичним і добре розробленим. Він має цікаві перспективи розвитку в руслах структуральної поетики та неориторики.

Прийняття охарактеризованого теоретичного підходу відкриває чималі можливості дослідження феномену музичного задуму твору. Зупинимось лише на деяких з них.

По-перше, наш підхід дає підстави для типологічного вивчення творчого задуму.

Пропонується, наприклад, розрізняти: а) уявний образ звукового матеріалу, б) дограматичний образ мовного висловлення, в) композиційний план музичного твору. Ці іпостасі творчого задуму можуть являти себе відносно самостійно і послідовно в генетичному процесі. Але вони можуть також виникати і симультанно, оскільки відбивають різні сторони організації форми. Та чи інша взаємодія сторін – справа індивідуальної “психотехніки” творчості.

Так, скажімо, для деяких митців природно, коли композиційне оформлення твору, його драматургічне рішення слідує за фазою знаходження основних морфологічних одиниць

майбутнього тексту. І. Стравинський якось відзначив, що він вперше усвідомлює “музичну ідею” (тобто, задум твору) як естетичне переживання звукового образу: “Коли щось в моїй натурі відчуває задоволення від якого-небудь аспекту слухового уявлення. Але задовго до народження ідеї я починаю працювати над ритмічними з’єднаннями інтервалів. Таке дослідження можливостей завжди проводиться за роялем. Тільки після того, як мелодичні і гармонічні взаємостосунки встановлені, я переходжу до композиції, що є подальшим розширенням і організацією матеріалу” [6, с. 224]. Отже, спосіб творчості, властивий Стравинському, включає використання специфічних музично-звукових стимулів, необхідних для народження задуму твору. Такими стимулами виступають для майстра комплекси елементарних мелодичних ходів та гармонічних співзвуч, тобто морфологічних одиниць, які він не дуже влучно називає “інтервалами”. Після знаходження відправних елементів (індикатором цього служить чуттєве задоволення від звучання) композитор переходить до фази “розширення і організації матеріалу”, тобто до мовленнєвого і композиційного оформлення. Для Стравинського взагалі характерний високий ступінь диференціації компонентів задуму. В цьому значенні його психологічна установка і метод дій прямо протилежні тому “моцартіанському” типу творчості, коли генезис музичного тексту є максимально стислим у часі та ніби-то однофазовим: твір виникає немовби відразу у всій повноті звукопредметної, мовленнєвої і композиційної форми.

Тепер розглянемо інший наслідок прийняття лінгвосеміотичного підходу до вивчення творчого задуму. Спробуємо уточнити уявлення про “віртуальний матеріал”, з якого утворюється музичний артефакт. Ясно, що весь подібний матеріал композитор знаходить в своїй пам’яті. Це відноситься й до тих випадків, коли твір включає запропоновані кимось, або нав’язані життям, або довільно вибрані композитором теми, оскільки вони теж запам’ятовуються, належать свідомості творця. Тому абсолютно справедливо креативну потенцію автора

А. І. Муха пов’язує із змістом його “музичної пам’яті”. Розвиваючи це уявлення, учений піддає аналізу структуру музичної пам’яті композитора: “В оперативній або резервній пам’яті того або іншого композитора зберігаються: а) слухові відбитки конкретних (чужих) музичних творів в цілому та їх окремих крупних фрагментів, б) слухові відбитки конкретних дрібних фрагментів попередньо знайомих музичних творів та їх осколків – окремих мелодичних поспівок, ладо-гармонічних зворотів, ритмічних імпульсів, тембрових поєднань, поліфонічних прийомів і т.п., в) слухові відбитки власних конкретних творів, узятих повністю; г) слухові відбитки фрагментів і осколків власних творів” [1, с. 175].

Перш за все, ми можемо запропонувати достатньо ясний критерій для розрізнення “крупних” і “дрібних” фрагментів творів. Крупні – це знакові одиниці композиційного оформлення твору (частини циклу, розділи, партії, теми); а дрібні – це знакові одиниці процесу мовленнєвого оформлення (від рівня музичного речення до елементарного мелодійного ходу або співзвуччя). Таке співвідношення одиниць не виключає збігу їх кількісно-масштабних характеристик: тематичну функцію може отримати найпростіша мовна синтагма (наприклад, квартковий мелодійний хід), а остання, у свою чергу, може служити музичною фоновією.

Далі, дозволимо собі зробити зауваження щодо “осколків” творів, які зберігаються композиторською пам’яттю. Цей образний вираз наводить на думку про випадкові слухові відбитки, що несвідомо, без вольової підтримки “засіли” в свідомості музиканта. Вважаємо однак, що будь-який фрагмент музичного твору, збережений пам’яттю, навіть якщо він здається автору абсолютно випадковою формою, є насправді закономірним семіотичним утворенням. З яких причин воно було виділено і збережено свідомістю? Це не завжди зрозуміло. Але вони не “стираються” саме тому, що мають знаковий сенс (викликають реакцію осмислення) й відтак можуть бути використані в музично-комунікативному процесі. Такі образи зберігаються пам’яттю незалежно від того, чи

несуть вони загальноприйняте значення, чи мають тільки суб'єктивно-особистісний сенс (останній є надзвичайно цінним в складному і суперечливому комплексі дій художнього вираження).

Відтак, якщо розуміти музичний твір як знаковий текст, породжений певним художнім задумом, його будівельним матеріалом слід визнати різномасштабні і різнорівневі музично-знакові форми, що зберігаються пам'яттю автора. Спираючись на вищевикладені думки про музичний семіозис і перефразовуючи вислів А. І. Мухи, визначимо зміст музичної пам'яті композитора таким чином: а) слухові відбитки чужих та своїх музичних творів в цілому, а також окремих завершених фрагментів їх композиційної структури; б) слухові відбитки конкретних фрагментів синтаксичної структури (синтагм), а також морфологічних одиниць чужих та своїх музичних творів (мелодійних поспівок, ладогармонічних зворотів, ритмічних формул тощо); в) слухові відбитки конкретних перцептивних вражень про музично-звуковий матеріал, а також про типові тембри, їх звуко-колеристичні поєднання. Підкреслимо ще раз, що всі фрагменти і елементи, які усвідомлено або неусвідомлено “відбиті” в пам'яті, є формами, що інтерпретуються індивідом, викликають в нього чуттєві уявлення і емоційні переживання, а отже, “працюють” як художні знаки.

Третій теоретичний результат лінгвосеміотичного підходу полягає в тому, що він дозволяє більш диференціально судити – під впливом яких сил, принципів, законів здійснюється генезис музичного твору. Ще раз нагадаємо про звернення А. І. Мухи до поняття “породжуючої моделі”. Цей вираз вводиться в порядку обговорення вислову М. Арановського. Наведемо фрагмент дискусії: “М. Арановський виділяє жанр як своєрідну “породжуючу модель” музичного твору, як найважливіший важіль “механізму музичної творчості”. Розділяючи цю думку, – справедливо помічає далі А. І. Муха, – уточнимо, що, по-перше, не тільки жанр, але і стиль, і форма можуть виступати такими породжуваними моделями в процесі композиторської творчості. По-друге, самі форма, жанр, стиль породжуються і видозмінюються під впливом більш різноманітних і рухливих за своєю природою компонентів музичного твору, завдяки чому вони самі є водночас і породжуваними моделями, і породжуваними ознаками твору. Власне в цій ролі можуть виступати і більш далекі, дрібні компоненти музичного твору, наприклад його передбачений тембровий характер звучання” [1, с. 181].

Обмежимося стислим коментарем до цього змістовного пасажу. Безумовно правомірним видається запропоноване А. І. Мухою розширення комплексу моделей, що беруть участь в генезисі музичного твору. І жанр, і композиційний тип, і навіть стиль (якщо це зовнішній, “чужий” стиль, що отримав об'єктивний статус) можуть бути моделями для творчості. Більш того, жанр і композиційний тип практично у всіх випадках виступають такими моделями. Щоправда, їх навряд чи влучно буде називати породжуваними. Дані абстракції (в цій характеристиці ми цілком солідарні з А. І. Мухою) не здатні генерувати конкретний музичний текст, бо, як учив нас великий Гуссерль, конкретного в абстрактному просто немає. Жанр і композиційний тип виступають, на наш погляд, орієнтуючими моделями, що спрямовують, або регламентують музичний генезис.

Що ж до музичної мови і стилю (в значенні індивідуальної манери композитора), то їх з набагато більшими підставами можна назвати породжуваними системами. Але тут існує інша незручність: власне модельні (гностичні, технічно-орієнтуючі) якості стилю в генезисі твору виявляють себе слабо. А мову й зовсім не варто в строгому значенні називати моделлю. Інша справа, що в системі мови (музична мова в цьому сенсі не складає виключення) можуть бути виділені модельні структури, що функціонують як “заготівки”, “базові конструкції”, “фрейми”, “кліше”, що беруть безпосередню участь в утворенні музично-інтонаційного мовлення. Зауважимо, що теоретичне музикознавство з давніх пір успішно вивчає трансформаційно-генеративні потенції музичної мови за допомогою моделей [наприклад, функціональної гармонії (Г. Ріман), ладового ритму (Б. Яворський), синтаксису вищого порядку (Г. Шенкер)].

Отже, з врахуванням зроблених уточнень, лінгвосеміотичний підхід підтверджує активну роль музичних абстракцій в генезисі музичного твору. Та все ж таки, граматичні механізми музичної мови, система стилю, композиційний тип і жанр самі по собі не мають самодостатнього значення в цьому процесі. Справжній генетичний потенціал, своєрідну творчу ентелехію має лише таємний багатогранний і мінливий художній задум, що концентрує волю, розум і відчуття людини. Образно кажучи, він є дивовижним квантом Духу, що в кожному моменті і вічно творить Всесвіт.

### **Література:**

1. Муха А. Процесс композиторского творчества. – К.: Музична Україна, 1979. – 271 с.
2. Степанов Ю. Семиотика. – М.: Наука, 1971. – 166 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 386–387.
4. Cooke D. The Language of Music. – L.: Oxford Univ. press, 1959. – 289 p.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Стравинский И. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.