

УДК 781.1

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–18–30

Ольга Володимирівна Вороновська<https://orcid.org/0000–0001–7181–996X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Південноукраїнського національного педагогічного університету

імені К. Д. Ушинського,

докторант Одеської національної музичної

академії ім. А. В. Нежданової

o_voron@ukr.net

**ОБҐРУНТУВАННЯ СЕМІОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ
ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ МОТОРНОСТІ**

*Метою роботи є виявлення здатності музичної моторності виступати «знаком вищого порядку»; проведення порівняльної характеристики музикознавчих визначень і класифікацій поняття «знак». **Методологія дослідження.** Розгляд музичної моторності як своєрідної системи знаків веде до застосування семіотичного методу, що дозволяє визначати денотати моторних значень у музиці. **Наукова новизна.** Дослідницька позиція автора визначається визнанням особливої семантики музичної моторності, тобто специфічних значень, що виникли у процесі її формування та еволюції, і адресують сприйняття до широкого кола екстра- і інтрамузичних явищ. **Висновки.** На основі проведеної теоретико-аналітичної роботи пропонується висновок, що структурно-семантичні формули музичної моторності є знаково-значущими формулами, в яких знак як предметний, матеріалізований вираз (втільнений в звучанні або в нотній графіці) може відокремлюватися від значень, тобто структурна та семантична функції знаку можуть існувати окремо одна від одної.*

Ключові слова: семіотика, знак, музичний знак, музична мова, музична моторність.

Voronovskaya Olga, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Justification of the semiological approach to the problem of musical motority

*The purpose of the work is to identify the ability of musical motority to be a «sign of a higher order»; carrying out a comparative characteristic of musicological definitions and classifications of the notion of «sign». **The methodology of the research.** Consideration of a musical motority as a peculiar system of signs leads to the use of a semiological method that allows to determine the denotation of motor notions in music. **Scientific novelty.** The author's research position is determined by the recognition of a special semantics of musical motority, that*

is of specific meanings that arose in the process of its formation and evolution, and address perception to a wide range of extra- and intramusical phenomena.

Conclusions. On the basis of the theoretical-analytical work that was carried out, it is proposed that the structural-semantic formulas of musical motority are sign-significant formulas in which a sign as an objective, materialized expression (embodied in sound or in musical graphics) can be separated from meanings, that is to say a structural and a semantic functions of the sign can exist separately from each other.

Keywords: semiotics, sign, musical sign, musical language, musical motority.

Вороновская Ольга, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Обоснование семиологического подхода к проблеме музыкальной моторности

Цель работы — выявление способности музыкальной моторности выступать «знаком высшего порядка»; проведение сравнительной характеристики музыковедческих определений и классификаций понятия «знак».

Методология исследования. Рассмотрение музыкальной моторности как своеобразной системы знаков ведёт к применению семиологического метода, позволяющего определять денотаты моторных значений в музыке. **Научная новизна.** Исследовательская позиция автора определяется признанием особенной семантики музыкальной моторности, то есть специфических значений, которые возникли в процессе её формирования и эволюции, и адресуют восприятие к широкому кругу экстра- и интрамузыкальных явлений. **Выводы.** На основе проведённой теоретико-аналитической работы предлагается вывод о том, что структурно-семантические формулы музыкальной моторности являются знаково-значимыми формулами, в которых знак как предметное, материализованное выражение (воплощенное в звучании или в нотной графике) может отделяться от значений, то есть структурная и семантическая функции знака могут существовать отдельно одна от другой.

Ключевые слова: семиотика, знак, музыкальный знак, музыкальный язык, музыкальная моторность.

Актуальність теми дослідження. Виявлення зв'язку музики з пластикою набуло актуального та важливого значення в сучасному музикознавстві. Цей зв'язок обумовлений самою біологічною природою людини, що має два способи сенсомоторного самовираження — звуковий та руховий. Більш того, з точки зору часової природи музики, моторність — це її основоположна якість. При цьому існує зворотна взаємодія — рух є джерелом музики і «найважливішим засобом моделювання музичної мови» (В. Медушевський). Наслідуючи давню наукову традицію (психофізіологічні дослідження І. Сеченова, І. Пав-

лова, М. Бернштейна), ми приймаємо, що зміст моторного мовлення задається і виявляється за допомогою особливого розумово-психологічного механізму означення. Це робить цілком природним наше звернення до семіотики — науки про функціонування знакових і кодових систем, про теорію мовних значень, яка досліджує способи передачі інформації.

Звернення до семіотики доречно й тому, що для багатьох її напрямів основним предметом дослідження є зв'язок двох планів — вираження і змісту, тобто суто виражального та того, що виражається. Між окремими елементами музичної мови (або мовлення) і тими образно-поняттєвими одиницями, якими вони наділяються при осмисленні, виникає знакове відсилання, тобто моторні елементи музики виступають як знак, а образно-поняттєві — як якості позначаємого.

Метою дослідження є виявлення здатності музичної моторності виступати «знаком вищого порядку» та проведення порівняльної характеристики музикознавчих визначень і класифікацій поняття «знак».

Аналіз досліджень і публікацій. Вислів «музична мова» вживається в даний час надзвичайно широко в науковому і критико-публіцистичному жанрах, в педагогічній практиці і музичному виконавстві. Однією з причин звернення музикознавців до семіотики (в 1970–1980-ті роки) було саме прагнення відповісти на питання про зв'язок матеріального плану музики з її смисловим змістом, чому прикладом є дослідний шлях В. Медушевського. Слід визнати, що при всьому розходженні поглядів дослідників і використовуваних ними термінів, більшість з них сходиться у головному, — вони визнають за допустиме і правомірне використання терміну «музична мова» у його семіотичному сенсі. Тобто ми приймаємо підхід до музичної мови як до «проджуючої системи, яка заснована на стереотипах зв'язків» [1, 106].

Основний виклад матеріалу. Сьогодні існує безліч самостійних областей семіотичних досліджень — це загальна семіотика, семіотика в галузі точних наук (математика, логіка, теорія інформації), біологічна (і медична) семіотика, лінгвістична семіотика, культурологічна (в тому числі мистецтвознавча) семіотика та інші. Стосовно мистецтва семіотика — це «наука про функціонування мов мистецтва, принципів побудови творів мистецтва» [11, 4].

Термін «семіотика» з'являється ще в XVII столітті у Дж. Локка в літературі з філософії. В XX ст. ця наука набуває розвитку у зв'язку з теоріями інформації, систем та дослідженнями лінгвістів. Дослід-

ник, який бажає докладати семіотичні методи до аналізу музики, стоїть перед вибором, спиратися йому на положення загальної семіотики, інформатики, лінгвістики або структуралізму. У нашому дослідженні ми будемо користуватися системою уявлень про знак, більш характерною для загальної, ніж для лінгвістичної семіотики.

При усій складності застосування у нашій роботі семіологічного підходу, він має безперечні переваги. Передусім він дає можливість включення явища музичної моторності до ряду знакових систем, виявлення в ній дії деяких загальних з ними законів, а також розгляду музичної моторності перш за все з погляду сприйняття музики, тим більше, що в даний історичний момент намічається «тотальна семіотизація процесу сприйняття музики» [3, 82]. Найважливішою семіотичною установкою для нас є розгляд музичної моторності як знакової системи, всі елементи якої мають смислову значущість, тобто здатні повідомляти про те, що знаходиться за їх межами.

Найскладніше питання музичної семіотики — що саме вважати музичними знаками і як їх класифікувати? Спостерігається значна відмінність позицій дослідників в цьому питанні. Так, можна виділити три точки зору.

Перша. Музичній мові притаманна тотальна знакова природа. Спираючись на теорію Ч. Пірса, В. Холопова виводить певну систематику знаків, знаходячи аналог іконічним знакам в емоційно-виразних (голосових і моторних). Вона вважає за знаки обороти із закріпленим значенням, денотатами яких є певні емоційні стани. Крім них В. Холопова виділяє також наочні (звуко-зображальні) знаки-індекси і понятійні знаки-символи [18, 160]. Розглядаючи питання зорового ряду в музиці, вона пише: «Музика як мистецтво є компонованим часовим процесом, має здібність відображати предмет зовнішньої дійсності за типовим для цього предмета рухом, за типовим для нього часовим процесом, шляхом відтворення цього руху, процесу, ритму. Це є відображення предмету за суміжністю, за окремою ознакою, тобто у знаковій формі індексу» [17, 21].

Схожі типи знаків — іконічні, індексні і конвенціональні — виділяє і С. Мальцев. В його дослідженні «Семантика музичного знаку» [10] іконічні знаки також виступають як головні, визначальні в музиці. На підтвердження цього дослідник звертається до даних сучасної експериментальної психофізіології, котрі доводять той факт, що про емоцію людини можна судити завдяки комплексу її симптомів — експресії мовлення, виразних рухів, вегетативних змін (частота пульсу,

дыхання). Музика, моделюючи ці ознаки, здатна до загальної передачі інформації про емоційні процеси. Саме ця здатність і дозволяє розглядати музичну моторність як знакове явище. Іконічні знаки виникають як «асоціація подоби між знаком і денотатом через музичні інтонації, що моделюють інтонації людського мовлення (вокаліз) і музичні ритми, що моделюють ритми людських рухів, а також ритми дихання і пульсу» [12, 182].

Ще більш складу класифікацію знаків дає В. Медушевський, який розглядає музичну інтонацію як мовний, смисловий елемент. В основі його класифікації — п'ять принципів: «матеріально-конструктивні властивості знаків, характер їх значень, тип зв'язку знаку і значення (умовні, індекси або ознаки, іконічні або образотворчі), визначення їх як специфічно- і неспецифічно-музичних, міра близькості до мови або мовлення» [11, 11].

Друга точка зору. Музика володіє властивостями мови, але не має знакової природи, тобто є мовою без знаків — «незнаковою семіотичною системою» [1, 104], що є парадоксальним, бо «семіотичне» і означає «знакове». Але ця точка зору відкидається численними доказами: наявність явищ, що виявляють безперечно знаковий характер, екстрамузичні зв'язки.

Третя. В музиці співіснують два типи комунікацій — знакові і «незнакові». В цьому випадку припускається існування групи особливо стійких і визначених у своїх значеннях семантичних стереотипів — до них відносяться лейтмотиви, моторно-інтонаційні символи і т. п. Так, Ю. Кон вважає, що постійність окремих зворотів може виникнути і на основі темпо-ритмічних факторів: «Саме про це йде мова у маршовій і танцювальній музиці, де ритмічний малюнок виконує роль знаку. Будучи пов'язаним з відомими жанрами, такий тип музичного знаку, з'являючись поза останніми, яскраво виконує свою функцію» («узагальнення через жанр», за термінологією А. Альшванга) [8, 98]. О. Фарбштейн з цього приводу пише: «Знаком у музиці можна назвати лише логічно пов'язане відношення виразних засобів, що бере участь у процесі розгортання «звукосенсу» і не допускає переструктуралізації» [16, 87]. Але знаковість виявляється дискретно, у певні моменти розгортання музичного тексту. Екстрамузичні зв'язки носять факультативний характер, значення може мати реляційну природу і за чисто музичними, внутрішніми ознаками. Це дозволяє Ю. Лотману говорити про текст як про «цілісний музичний знак особливого змісту» [9, 34].

С. Раппопорт висловив своєрідну компромісну точку зору, яка примиряє всі попередні думки. Він вважає, що «мова мистецтва складається не з художніх знаків (якщо розуміти під ними виразно-смилові елементи твору, на які падає головна вага комунікативної роботи у мистецтві), а з тих стабільних прийомів, засобів і структур, на яких будуються ці знаки і зв'язки між ними. Жоден стабільний елемент неспроможний, як правило, виступати в ролі такого знаку. Але йому притаманні певні можливості (або точніше їх спектр, інколи дуже широкий) участі у складній асоціативній дії знаків і твору взагалі» [15, 53]. Автор говорить про «унікальні знакові асоціації», що виникають в рамках кожного твору на основі описаних вище стабільних елементів. Для С. Раппопорта музичні знаки — це інваріантні компоненти (стійкі, схожі структури) різних знакових предметів, які побудовані на основі однієї мови. «Знаходячи інваріанти в багатьох творах, можна вважати їх знаками (або елементами, на яких будуються знаки)» [14, 18].

І. Волкова дефінує музичний знак як — виділену за смислом «лексико-семантичну одиницю музичної мови, що має інваріантне ядро, занурене всякий раз у новий інтонаційний контекст» [5, 51]. Поняття «інваріант», що має на увазі варіативність, контекстуальність значення, більшою мірою відповідає природі музики взагалі та інтонації, що постає у кожному творі у неповторному, але пізнаваному виді.

Нарівні зі стабільними елементами — інваріантами — в музиці існують і мобільні музичні знаки. В. Задерацький називає їх «різносмысловими елементами музичного мовлення». Кожен такий елемент несе певний смисловий знак або навіть декілька знакових повідомлень, що перебувають у складній, інколи суперечливій залежності. Тоді «інтонація може бути сприйнята як система взаємодії знакових відносин, взаємодії декількох субсмыслових значень. Складна інтонація найчастіше містить три групи таких знакових повідомлень» [6, 9]. В. Задерацький позначає їх як граматичні, семантичні інтрастильові знаки. Граматичні знаки повідомляють про стильову приналежність інтонації до певної епохи, школи, типу мислення. Семантичні знаки — це знаки, закріплені у соціальній пам'яті: стійкі жанрові ознаки або конкретні інтонаційні звороти. Інтрастильові знаки повідомляють про конкретні ознаки авторського стилю.

Подібна точка зору дозволяє примирити дві теорії музичної семантики — інтонаційну і знакову. Тобто серед всіх наведених відношень щодо визначення знаку найбільш важливим для нашого до-

слідження є зближення інтонаційної і знакової теорії музичної мови, коли у якості основного претендента на роль музичного знаку виступає інтонація. Головна причина такої прерогативи: інтонація цілісна, володіє відносно закріпленим змістом, легко пізнається і, що є дуже важливим, — інтонаціям властива інваріантність, тобто безліч конкретних інтонаційних контурів стягуються до типового — до знаку.

Семіологічний підхід визначає розмежування понять «мова» (як система, що породжує) і «мовлення» (як породжувана система, конкретний текст). «...Мова — засіб або знаряддя спілкування, а мовна діяльність (мовна дія) — сам процес спілкування» [13, 214]. Співвідношення між ними складні і неоднозначні: з одного боку, функції їх протилежні — мова виступає як система правил, закономірностей, тяжіє до стабільності, постійності; мовлення ж рухливе, мобільне, прагне до індивідуалізації. В той же час вони постійно взаємодіють: мова — основа для мовлення, але явища, що відбуваються у мовленні, оновлюють і збагачують мову, сприяють її еволюції. Вельми цікаву, хоча і не безперечну думку із цього приводу висловив М. Бонфельд: «Оскільки в музиці не виявлений субстрат, подібний за основними параметрами мові, а музична тканина опосередкована не знаками, а субзнаками, сенс яких визначається виключно контекстом, остільки музика — це мовлення на немовній основі» [4]. Враховуючи те, що М. Бонфельд з явищем мови пов'язує процеси вербалізації, він, таким чином, вказує на факт локалізації музичного мислення у невербальній правій півкулі головного мозку.

Цінним наслідком звернення до семіологічного підходу також є націленість на виявлення реальних, життєвих прообразів музичної моторності, специфічних для кожного масштабного рівня, на існування яких вказує:

- фонічний рівень спирається на сенсорні образи-еталони, що типізуються, — ейдетична правова музики;
- інтонаційний рівень — на сформовані інтонаційні і ритмічні формули, що мають прообразами інтонами мови і руху;
- композиційний рівень — на широке коло різноманітних явищ — визнання здібності музичної моторності повідомляти про те, що знаходиться за межами її чисто іманентних музичних властивостей, відсилати до певних значень, сприяти об'єктивізації уявлень про зміст, апелювати до життєвих уявлень.

Всі моторні знакові явища виконують у музиці роль свого роду «вмикачів» рухових асоціацій, функція яких у сприйнятті музично-

го твору, позбавленого наочності і конкретності, надзвичайно велика. Важливість асоціацій підкреслює і С. Раппопорт, вважаючи асоціативний механізм вирішальною умовою для функціонування мов мистецтва. «Освоїти такі мови — означає виробити певну сукупність міцних асоціативних зв'язків своєї психіки» [14, 24]. В. Холопова, аналізуючи зорово-пластичні асоціації, вважає, що засобами створення подібних асоціацій служать знаки-ознаки, що передають тип руху або пов'язані із звуконаслідуванням (руховий момент поєднує звукове і зорове сприйняття: «відчуття» предмета рухом ока, слухання «зв'язками» і т. п.) і знаки-символи (програмна назва) [17].

Семіотика, як відомо, містить у собі три основні аспекти вивчення знакових явищ: синтактику (побудову мовних одиниць у мовах, структуру їх поєднання), прагматику (відношення між знаковими системами і тими, хто ними користується, тобто правила вживання знаків) і семантику (значення одиниць мови, зв'язок між знаком і його значенням). Ці три аспекти аналогічні виділенім Є. Назайкинським трьом основним функціям музичної композиції. Перша з них, тектонічна, спрямована на організацію музичного тексту, диференціацію його частин і забезпечення стрункості взагалі. Друга, комунікативна, реалізує закладені у структурі здібності управляти сприйняттям, полегшувати запам'ятовування. Третя, семантична, містить у собі змістовну частину, значення самої композиції.

У музиці поняття «семантика» вперше застосовував, як відомо, Б. Асаф'єв, пропонуючи «у всіх випадках тісного зв'язку музики через безумовно-образні інтонації з навколишньою дійсністю, відносити цей зв'язок як вираження цілком реального взаємовідношення до області музичної семантики» [2, 208], визначаючи тим самим її як зв'язки окремих музичних явищ з життєвими прообразами, тобто вживаючи це поняття в семіотичному сенсі. Однак в інших музикознавців термін «семантика» часто використовувався в метафоричному сенсі, як синонім понять «змістовність», «сміслові значення». Лише у другій половині ХХ століття цей термін знов набуває семіотичного сенсу.

Наведемо декілька специфічних музикознавчих точок зору з приводу семантики, які ми вважаємо за можливе спроектувати на семантику музичної моторності:

- Семантика — це те, що пов'язує звуковий матеріал із світом дійсності, світом людських почуттів, відносин, оцінок. Структурні елементи в цьому випадку наділяються виразними значеннями. В. Хо-

лопова, як джерела семантики, пропонує вивчати прототипи форм, зіставляти принципи формоутворення з естетичними вченнями, пануючими в епоху виникнення форм.

- Семантика виявляється через взаємодію структурного і функціонального у композиції. На думку В. Бобровського, співвідношення цих двох сторін, яке керується драматургічними функціями, відображає взаємодію синтаксичного і семантичного рівнів твору. Слід зазначити, що для В. Бобровського жанровий критерій у визначенні семантики теж є дуже важливим, особливо коли він береться за конкретний аналіз функцій жанру, наприклад, в квартетах Д. Шостаковича.

- Моторна семантика розглядається як коло виразних можливостей кожної форми, яке виступає через найтиповіші випадки її вживання у окремих жанрах. Ця позиція характерна для В. Цуккермана, який послідовно втілював її у серії посібників з курсу «аналізу музичних творів». М. Арановський та В. Задерацький поєднують семантичний потенціал форми з жанрами як структурами змісту, що типізуються і визначають орієнтир кожної форми на розв'язання певного кола змістовних задач.

Всі ці точки зору, на наш погляд, цілком справедливі. Однак, вважаємо за необхідне зазначити, по-перше, що семантичні параметри моторних знаків визначаються завдяки контексту, у якому перебуває знак. Це, передусім, сприяє формуванню меж його смислової зони. І. Земцовський відзначає, що реалізація семантики відбувається не в кожному окремо взятому елементі музичної мови, а в «кожному — як частині цілого» [7, 30]. Ця визначеність меж проте завжди може бути порушена «незвичним» контекстом, що призводить до появи в субнаці нового, часом парадоксального значення.

По-друге, важливо розмежовувати два основні джерела семантики: екстрамузичний (позамузичний) і інтрамузичний (що має основою закономірності, які викристалізувалися у самій композиції, і поза нею, як правило є незначущими факторами).

Розглядаючи семантику музично-знакових засобів моторності, ми підрозділяємо її на умовно-фіксовану і нефіксовану семантику. Про фіксовану семантику йдеться, коли існують словники, які склалися у практиці та встановлюють нежорстку співвіднесеність конкретних музичних «жестів» з певним колом явищ, які ними позначаються. Нефіксована семантика моторності — коли зв'язок між знаком і денотатом не передбачений і виникає безпосередньо при створенні або сприйнятті музики.

До фіксованої семантики відносяться музично-риторичні фігури, що виникають за аналогією зі словесно-риторичними. Відзначимо, що в музиці XVI–XVII століть застосування риторичної фігури було пов'язане з порушенням правильності, плавності музичної мови. Отже реалізація знакового спрямування до афекту або знакового поняття вимагала введення чогось особливого, не обумовленого іманентними музичними закономірностями, і порушуючого плавність і природність співу. У музиці XVIII століття музично-риторичні фігури продовжували використовуватися. Проте колишня жорсткість зв'язків між знаком і денотатом не дотримувалася: залучаючись до інструментальної музики, вони все більше розчинялися в неспецифічних музично-мовних засобах. Так, Кундхардборн, згадуваний у статті О. Чигарьової, виділяє у музиці В. Моцарта наступні звукові фігури: «емоційно-психологічні, образотворчі, мовні і фігури руху, жестів... — обертання, свердлення, вогняний вихор, швидкі і розмірені кроки, стрибки» [19, 21].

Розвиток музики в XIX столітті відображає ослаблення позиції раціоналізму в світогляді. Змінюються і власне музичні засоби знакової зображальності — на зміну очевидної іконічності (уподібнення мові, тілесному ритму, звуконаслідуванню) приходять більш глибока подоба, що має символічне обґрунтування. Цікаво, що на зміну простому зв'язку «музична фраза — денотат» приходять більш складний — «музична фраза — символ». Саме у першому десятиріччі XIX століття, при значному зниженні ролі раціоналістичних знакових засобів, значно зростає роль нефіксованої семантики.

До сфери нефіксованої, але певної семантики музичної моторності, в цілому відноситься наочна зображальність музики, засобами якої є наслідування різноманітних рухів — їх темпу, ритму, контуру, — що є властивими окремим предметам, істотам або явищам. До області нефіксованої визначеної моторної семантики відносяться і такі прості значення музичної фрази, що ніби витікають з особливостей їх контуру і типу руху, але через свою узагальненість не можуть вважатися повноцінними відображеннями вигляду мотивів, тобто виявляються автономними і незалежними від контексту поняттями. Серед таких значень — погойдування, кружляння, стрибки, розгін, гальмування і т. д.

Висновки. Звернення до семіотики при аналізі музичної мови доречно тому, що для багатьох її напрямків основним предметом дослідження є зв'язок двох планів — вираження і змісту (того, що означає і означуваного). Між окремими елементами музичної мови (або тек-

сту) і тими образно-понятійним одиницями, в які вони вдягаються при осмисленні, виникає знакове відсилання, тобто музичні елементи виступають в якості знаків, а образно-понятійні — в якості позначаємого.

Будь-яка стилістична формула музичної моторності, як сума суб-знаків, має дві сторони — структурну і семантичну, які виступають у нерозривній єдності. Але при цьому вони можуть існувати як разом, так і відокремлюватися у нашому розумінні одна від одної. Це вже є тим формальним моментом, який набуває знакової функції.

Таким чином, структурно-семантичні формули музичної моторності є знаково-значущими формулами, в яких знак як предметний, матеріалізований вираз (втілений в звучанні або нотній графіці) може відокремлюватися від значень, тобто структурна та семантична функції знаку можуть «мандрувати» окремо одна від одної. На цьому заснована можливість появи нових значень певної структурної формули і нових структурних умов для певного значення. Так, фактично, еволюціонує зміст у музиці і сама музична форма взагалі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблема музыкального мышления*. М., 1974. С. 90–128.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик (проблема когнитивного стиля в рефлексии о музыке). *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону, 1984. С. 71–90.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Вологда: Русь, 1999. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
5. Волкова И. Понятие «инварианта» в концепции музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1986. 182 с.
6. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995. 544 с.
7. Земцовский И. Нужна ли музыкознанию семасиология? *Советская музыка*. 1972. № 1. С. 28–35.
8. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» *От Люлли до наших дней*: сб. статей. М., 1967. С. 93–104.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. СПб., 1998. С. 14–285.
10. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака. Л., 1980. 62 с.
11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.

12. Милка А. О методологических поисках 70-х годов (музыкальный анализ и судьбы новых методов). *Методологические проблемы музыкознания*. М., 1987. С. 178–205.
13. Общая психология / под ред. проф. А. В. Петровского. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Просвещение, 1976. 479 с.
14. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства. *Музыка, искусство и наука*. М., 1973. Вып. 2. С. 17–58.
15. Раппопорт С. Реализм и музыкальное искусство. *Эстетические очерки*. М., 1979. Вып. 5. С. 26–64.
16. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика. *Проблемы музыкального мышления*: Сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 75–89.
17. Холопова В. Зрительный ряд в музыке. *Пространство и время в музыке*. М., 1992. С. 13–25.
18. Холопова В. Икона. Индекс. Символ. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 159–162.
19. Чигарёва Е. О семантической целостности творчества Моцарта. *Процессы музыкального творчества*: труды РАМ им. Гнесиных. М., 1993. № 130. С. 14–28.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1974). Thinking, language, semantics. *Problema muzykal'no-go myshleniya*, 90–128 [in Russian].
2. Asaf'ev, B. (1971)]. *Musical form as a process*. Book 1 and 2. Leningrad: Music. [in Russian].
3. Berezovchuk, L. (1984). Interpreter and analyst (the problem of cognitive style in the reflection on music). *Stilevye iskaniya v muzyke 70–80kh godov XX veka*. 71–90 [in Russian].
4. Bonfeld, M. (1999). *Music: Language. Speech Thinking. Experience the system study of musical art*. Vologda: Russia. Retrieved from <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm> [in Russian].
5. Volkova, I. (1986). The concept of «invariant» in the concept of musical language. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
6. Zaderatsky, V. (1995). *Musical form*. Issue 1. Moscow [in Russian].
7. Zemtsovsky, I. (1972). Is semasiology necessary for musicology? *Sovetskaya muzyka*. № 1. [in Russian].
8. Kon, Yu. (1967). To the question of the concept of «musical language». *Ot Lyulli do nashikh dney*. Sb. statey. 93–104 [in Russian].
9. Lotman, Y. (1998). Structure of the artistic text. *Ob iskusstve*. 14–285 [in Russian].
10. Maltsev, S. M. (1980). The semantics of the musical sign. Leningrad [in Russian].
11. Medushevsky, V. (1976). On the patterns and means of artistic influence of music. Moscow: Music [in Russian].

12. Milka, A. (1987). On the methodological search of the 70s (musical analysis and the fate of new methods). Metodologicheskiye problemy muzykoznavniya. Moscow. 178–205 [in Russian].
13. General psychology / ed. prof. A. V. Petrovsky. Moscow: Prosveshcheniye. [in Russian].
14. Rappoport, S. (1973). Semiotics and the language of art. Muzyka, iskusstvo i nauka. Issue 2.17–58. [in Russian].
15. Rappoport, S. (1979). Realism and musical art. Esteticheskiye ocherki. Issue 5. 26–64. [in Russian].
16. Farbstein, A. (1974). Musical aesthetics and semiotics. Problemy muzykal'nogo myshleniya. Sb. statey. 75–89. [in Russian].
17. Kholopova, V. (1992). The visual series in music. Prostranstvo i vremya v muzyke. 13–25. [in Russian].
18. Kholopova, V. (1997). Ikon. Index. Symbol. Muzykal'naya akademiya. № 4. 159–162. [in Russian].
19. Chigareva, E. (1993). On the semantic integrity of Mozart. Protsessy muzykal'nogo tvorchestva. Trudy RAM im. Gnesinykh. № 130. 14–18. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.12.2017

УДК 781.1

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–30–41

Ольга Валеріївна Чеботаренко

<https://orcid.org/0000-0001-8537-9264>

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного
педагогічного університету
hvostic7@gmail.com*

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КОНТЕКСТІ ПІАНІСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета дослідження — виявити особливості музичного мислення як фундаментального для виконавської (піаністичної) діяльності. Методологія дослідження — полягає у застосуванні психологічного підходу, системного для дослідження музичного мислення як когнітивного акту, функціонального для виявлення багаторівневої структури музичного тексту, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє виявити складність, багаторівневість та багатоаспектність проблеми музичного мислення, розглянути структуру музичного мислення, виявити особливості мислення музиканта-ви-