

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01+781.42

Г. Завгородняя

СЕМАНТИКА ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ОТЛИЧИЯ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО МЫШЛЕНИЯ

В статье рассмотрен вопрос возможности проникновения в систему мышления такого вида искусства, как музыка. Подчеркнута особая специфика элементов языка музыки, а именно: семантика каждого элемента музыкального языка изначально уже является творческим актом: звук, ритм, фактура, гармония, мелодика, тембр, регистр, динамика и т. д. Опираясь на противоположные направления в системе художественного мышления Восток — Запад, раскрывается возможность проникновения в системную организацию каждого из предполагаемых полюсов. Различные типы музыкального мышления дают основание оценить выразительно-конструктивную организацию отличных друг от друга типов мышления, начиная от звука и до всего формообразующего процесса художественного целого.

Ключевые слова: *семантика, творческое мышление, конструктивная выразительность, функциональность, музыкальное пространство, элементы музыкального языка, специфика стиля Восток — Запад, система звука, метроритм.*

В современной музыке, так же как и в предшествующие периоды, формирование законов музыкального мышления проходит свои этапы становления, развития и трансформации представлений об общей системе формирования музыкального языка и приемов его развития. В этой связи проблемы «современности» музыкального языка и его эстетического осмысления актуальны во все времена. Теоретические исследования о музыке на данном этапе отличаются (так же как и в других областях научной деятельности) углубленным проникновени-

ем в *микроструктуры*, організуючі музикальну форму на основі їх жанрово-стилевої еволюції як основного потенціала їх виразительності в історическій перспективі: від звуку до композиційної цілостності всього художественного цілого.

Інакше говорячи, входження в систему такого виду мистецтва, як музика, починається з осмислення елементарних одиниць, які визначають базову основу самого факта її існування. Така особа роль конструктивних елементів мови музики в багатьох обумовлена їх специфікою. *Семантика кожного елемента музикального мови изначально уже является творческим актом*: звук, ритм, фактура, гармонія, мелодика, тембр, регістр, динаміка і т. д. Кожен з них володіє своїм рівнем виразительності, своєю конструктивною системою взаємозалежності, своєю специфікою виконання функціональної навантаження і *індивідуально*, і в *общем параметре художественного цілого*. Це не властиво і не є принциповим аспектом в системі елементів мови інших видів мистецтва. «Музикальний мови не має неопосередкованих прототипів за межами музики (...) Музикальні символи (...) «хватають» естетичну спрямованість переживань, дозволяють музикальному звучанню стати, — за думкою А. Самойленко, — особим «знаком» стану людського свідомості». Нескільки далі А. Самойленко цікаво підкріплює думку про те, що музика «створює особу емоційну повноту часових моментів психологічного процесу і через неї відсилає до світу об'єктивних процесів, опосередковуючи, «присваюючи» і їх зміст» [14, с. 44].

Пытаясь проникнуть в подобную систему общих выразительно-конструктивных закономерностей, мы пробуем схематически представить расслоение мирового музыкального пространства на два великих полюса. Подразумеваются такие противоположные направления в системе художественного мышления, как **Восток** — **Запад**. Естественно, каждое из направлений олицетворяет самобытную систему индивидуальных творческих аспектов в музыке. Иными словами, проникающая в системную организацию каждого из предполагаемых полюсов, мы получаем возможность наблюдать выразительно-конструктивную организацию различных типов музыкального мышления, отличных друг от друга, начиная от *звука*, всей системы элементов музыкального мови і до всього формоутворюючого процесу в цілому.

Музика — мистецтво звуку. Іменно такою елементом музикального мови, як *звук*, визначає всі її параметри. Як зауважує В. Заде-

рацкий, «...звук — это целый мир, организующий пространство...» [7, с. 79]. Звук — явление эволюционное, своими корнями он глубоко врос в далекие исторические времена и берет свое начало от первого звука в природе, который стал информационным и духовно-эмоциональным приемом и способом познания.

Иными словами, звук стал музыкальным только на основании длительного творческого процесса, который способствовал его отделению от всех иных окружающих нас звуков. Он возникает как то или иное количество колебаний, обеспечивающих его высоту. Глубина информационного поля звука в современной музыке становится столь же значимым его аспектом, как и на стадии его зарождения, что существенно влияет и на все иные элементы музыкального языка. Самодостаточность звука становится одной из осей новой парадигмы музыкального мышления XX столетия. «Вслушивание в звук, ощущение тона как макрокосмоса, — отмечает А. Жарков, — порождает общую тенденцию глобального тембрового синтеза...» [3, с. 107].

Рассмотрим каждый из предполагаемых нами полюсов индивидуально. С одной стороны, в **музыкальном пространстве Востока** наблюдается тенденция к неторопливому, медитативному разворачиванию музыкальной мысли. Суть большинства философских направлений Востока — это тот факт, что постижение мира сопровождается *тишиной* (Сюнь-цзы, Лао-цзы). Речь идет о *согласии миров, которое обеспечивает душевное спокойствие, ибо человек является частью природы*. Именно подобное единство с природой обеспечивает суть человеческого бытия. Внутреннее движение этой неторопливо разворачиваемой музыкальной мысли отличается регулярной нерегулярностью ритмического дыхания. Можно наблюдать непредсказуемый рисунок ритмических формул, что подчеркивает импровизационный характер смены опорных сигналов и особую свободу времяизмерительного начала всего художественного пространства. При мягкой, «струящейся» словно из ниоткуда и растворяющейся в никуда особой *созерцательности* музыкального высказывания наблюдается высокий общий тонус внутренней *напряженности* поведения.

Преобладание *импровизационного* типа развития, кажущаяся свобода и непредсказуемая независимость интонирования четко опираются на определенные закономерности, которые четко фиксируют грани импровизационной свободы изложения. Свободно льющееся высказывание очерчивают такие закономерности, как типовой ха-

ракти узлових інтонацій, мелодических оборотів, визначений конкретним даним ладом; множинність устев, їх перемінний характер; пануюча роль нижньої тоники; панування нетемперированих народних ладів і т. п.

Інтересно виділяється система звукового мікроінтонірування (медитація в системі музики неєвропейських культур), обособлююча звук в самостійну систему со своєю фактурою і специфічною сферою виразності. В. Задерацький особливо виділяє ці традиції, він пише: «...культурне простір неєвропейських народів радикально розширилося. Прихід європейських цінностей не витіснив власні традиції. Ці народи існують в бікультурному полі, де глобально значиме європейське початок не подавляє своє національне, але швидше відтінює його, стимулює консервацію і збереження. Очевидно, що темпи еволюції європейської і традиційних неєвропейських культур кардинально різні» [7, с. 7]. Енергетика звуку, на наш погляд, має свою амплітуду, спроможною вбирати і видавати виразність «аури» музикального тона, концентруючого як в фокусі ступінь інформаційної глибини музикальної мислі.

Слідовачо, через розуміння закономірностей звукових відносин, сутності самого звуку, як центра системи, можна вийти на рівень законів мислення епохи і проникнути в систему розуміння специфіки художественних стилів. «Звук є сама матерія музики, — вважає Г. Нейгауз, —... удосконалюючи його, ми піднімаємо музику на велику висоту» [13, с. 54, 56].

Совершенно иную систему організації музикального простору представляє так нами названий — **музикальний полюс західноєвропейської культури**. В центрі цієї другої системи панує розчленованість, акцентуованість, яра смена сигналів напруження, з широкою амплітудою коливань динамічних, реєстрових, тембрових, ритмічних відтінків, єдиновременність кульмінаційних зон з їх особливою довгою підготовкою і їх поступовим розмагнічуванням.

Помімо цих двох, класически складившихся полюсів **Всхід** — **Захід**, ми можемо відзначити особу розсередоченість сучасної музики на множинність інших художественно-інформаційних зон. Але... якщо музикальна культура Востока продовжує знаходитися в межах своїх закономірностей, які *зберігають* свої основи, які вже перетворилися в своєрідний канон, то музи-

кальная панорама Западного искусства постоянно и существенно *видоизменяется*. Никогда еще музыка не находила столь разнообразные формы своего существования, как музыкальная культура XX—XXI столетий. Поэтому, естественно, в современном музыкознании возникает вопрос о системе анализа современного музыкального языка.

Нейтрализация многих ранее классически-незыблимых устоев в профессиональной (и не только) музыке приводит к появлению различного рода полисочетаний (политональность, полиладовость, полифактура, полистилистика и т. д.). Они возникают как следствие возрождения на ином пространственно-временном уровне законов полифонии, так называемый полифонический Ренессанс XX века.

Отмеченная нами множественность при всей самобытности и художественной независимости ее составных (классика и эстрада, додекафония и фольклор, возрождение этнических культур и техно-музыка) приводят к процессу диффузии и тем более возникает необходимость поиска исходной константы для оценки тех или иных явлений современного музыкального искусства.

Пронизывая время от сегодняшнего дня — начала III тысячелетия — к истокам музыкальной культуры, не возникает никакого сомнения, что остаются незыблимыми, как одна из основных позиций анализа, три координаты: *время, пространство, плотность* (напряженность). Поэтому поводу очень интересно писал Б. Асафьев, что музыкальная форма — есть «звучащее вещество», претворенное человеческим сознанием в стройный организм, и энергия, потраченная на преодоление сопротивления материала и на его претворение (другими словами, плотность, напряженность), и есть то, что называется *содержанием*.

Наверно, не случайно в большинстве фундаментальных исследований конца XX столетия присутствует и занимает центральное место *оценка пространственно-временных координат и особенно III измерения — глубины, плотности или напряжения* (Е. Назайкинский, В. Задерацкий, В. Бобровский, С. Скребков, Н. Герасимова-Персидская, А. Сокол, С. Шип и другие).

Изменение представлений о классическом устое как таковом в музыкознании направляет мысль в сторону тех вечных координат, без которых не может быть искусства в целом и музыкального в частности. Это, в первую очередь, психология мышления, ибо создает, тво-

рит, інтерпретирует и воспринимает музыку *Человек с единым сводом психологических закономерностей*. Поэтому, как известно, вопросы психологии творческого мышления и восприятия находятся в русле пристального внимания ученых (Б. Теплов, Н. Гарбузов, В. Медушевский, Е. Назайкинский и другие).

Мы можем предположить в качестве одного из возможных путей исследования и современной, и вообще музыки любого направления — анализ тех элементов, без которых музыка не существует как вид искусства. Это — *звук и ритм*. В большинстве исследований и в учебных пособиях звук, например, оценивается наравне с другими либо подразумевается. Но в условиях снятия с пьедестала лада, тональности, изменений представления о вертикали и горизонтали вступают в силу иные законы формирования типов фактуры не с точки зрения гармонии или полифонии. На особый уровень поднимаются более глубокая и более пристальная оценка *звука*, а соответственно и *ритмических* норм его конструирования в музыкальном пространстве.

Именно с этих позиций, на наш взгляд, можно проникнуть в систему мышления эпохи, композитора, в специфику того или иного стиля. И, соответственно, выйти на уровень оценки законов мышления типа Восток — Запад. Микрохроматика, к примеру, восточных музыкальных систем (14-, 17-, 24-ступеневые звукоряды) основана на отношении к звуку на уровне *атома* и, соответственно, процессов его расщепления, что создает огромный энергетический запас информационной емкости, изысканно красочной орнаментации мелодических линий различных жанров музыкальной культуры Востока: азербайджанский мугам, узбекский маком, казахский кюй, индийская рага и т. п.

В западноевропейской музыкальной системе, прошедшей свой путь индивидуального многовекового формирования, звук также находится в центре системы, но, по нашему мнению, на уровне *молекулы*, с четким 12-ступеневым делением звукоряда. Здесь мы наблюдаем исторически складывающуюся поочередную расстановку акцентов на *линейные* (полифонические) или *вертикальные* (гармонические) тяготения.

Обращая внимание на взаимозависимость и взаимообусловленность, существующую в западноевропейской музыке между координатами звучащего пространства, Б. Асафьев пишет: «В зависимости от того, на какое из функциональных значений тонов как на макси-

мально выразительное устремлено сознание эпохи и композитора, возникает преобладание *вертикальных* комплексов над *линейными* тяготениями и обратно. Действующие силы в каждом из видов музыкального формования *меняются*, и та сила, которая доминирует в *одном случае*, может почти не приниматься в расчет в *другом* [1, с. 57–58]. При этом драматургия формы — поэтапная: от мотива до периода, от периода до художественного целого, скажем, сонатно-симфонического цикла.

Такая разная природа «озвучивания» звука во многом предопределена истоками музыкальной культуры. Сравнение двух различных по Духу идеологий доказывает, что речь идет о *двух моделях познания мира*: *Восток — Запад*. Через логическое мышление и системность, с одной стороны, и через мышление образное, иррациональное — с другой. Поэтому так *очеловечены* и внутренне *замкнуты* философские системы стран Востока и так *противоречивы* философские школы Запада. Но любая философская система существует в полном объеме только теоретически, а развитие, эволюционирование творческого мышления создает на их основе свои законы, свои заповеди образно-эмоционального отображения действительности.

Такая же сложная система организации ритма. Необходимо заметить, что **звук** — **явление единичное**, присущее только такому виду художественного творчества, как музыка. **Ритм** — **понятие всеобъемлющее**, присущее всему живому на планете. От первоначальной функции знако-символического значения до ритуальных, более художественных аспектов сопровождения празднеств, опирающихся на базовую систему основ ритмической организации специфических движений-символов. Ритмический остов, по сути, характеризует выразительность того или иного обрядового смысла, иными словами, ритмическая пульсация *сливается* с логико-смысловой функцией обрядового действия. Ритм в исторической эволюции человечества, так же как и звук, явился способом выражения определенных чувств, олицетворением художественного аспекта мышления. О. Мессиян, в частности, понимал ритм как первоисток музыкального искусства в целом: «Я полагаю, что ритм является первоначалом и, быть может, сущностью музыки; думаю, он действительно возник прежде мелодии и гармонии...» [11, с. 214].

Каждая эпоха выдвигает свое понимание сущности музыкального ритма, которое определяет специфику интонационно-тематической процессуальности принципов формообразования. «Пропорции ча-

стот колебаний, периодичность микроусилий и ослаблений в звуковом процессе тона образуют естественную потенциальную основу как высотных, так и ритмических отношений музыки, организации фактуры и формообразования... время метрично, размерено и «опосредованно» [17, с. 158–159].

Представления композиторов разных эпох в плане специфики ритмической пульсации кардинально разнятся. Примечательно, что и в музыке XX века ритм вновь вышел на арену как самостоятельная единица художественности и творческого аспекта. Ритм, к примеру, стал выразительной основой ярких джазовых композиций, отражая тем самым специфику мышления определенного слоя культуры. Здесь уместно высказывание О. Мессиана: «Ритмическая музыка та, что презирает повторения, квадратность и симметричное движение, которая вдохновляется естественными движениями, свободными и неравномерными по длительности» [11, с. 214]. По мнению другого автора, В. Холоповой, «...ритмический анализ имеет характер смыслового анализа музыки» [18, с. 4–5].

В соединении *ритма и звука* возникает самое уникальное достижение музыки как вида искусства, наиболее для нее показательное и характерное — это *мелодика*, которая определила *интонационную* основу музыкального мышления, творческого процесса и определила базовую константу жанрово-стилевых поисков и отдельных авторов, и творческих направлений, и стилиевых эпох. Но при всей своей самостоятельности мелодия «произносится» на определенном уровне, и красочном, и высотном, то есть в определенном *регистре* и определенным *тембром*. А также, естественно, в определенном темповом и динамическом оформлении. Данный процесс *цепной драматургии*, который и устанавливает всю систему взаимосвязанности, взаимообусловленности сочетания элементов на уровне их художественного осмысления, и есть, на наш взгляд, *основной закон* музыки. Это один из аспектов общего взаимобратимого закона мироздания, основанного на элементарной проекции целого в единичном и отражении в единичном общих закономерностей конструкции.

Именно на «работе» данного закона возникает первичная музыкальная форма — период, как способ изложения основной мысли, основного тезиса, той отправной точки, от которой происходит процесс рождения, становления и формообразования всей композиции музыкального произведения. Тип темы как в фокусе вбирает в себя все жанровые и стилиевые признаки и самого произведения, и его ав-

тора, и эпохи в целом. Наиболее яркий тому пример — **тема фуги** (как высшей формы полифонического мышления) и **тема сонаты** (высшей формы проявления гомофонно-гармонического стиля). Тематический облик той или иной жанровой миниатюры и главная партия симфонии. Таких примеров — неисчислимо множество. От *звука к теме* происходит процесс формирования, конструирования музыкального пространства, оформляемого в виде того или иного *типа фактуры*, которая является характерным, выразительным элементом художественного целого, также определяющим специфику жанра и стиля произведения. Важнейшим обстоятельством при этом, как отмечает В. Задерацкий, выступает «концепция примата линейной процессуальности в организации фигуро-фоновых отношений» [6, с. 13].

Процесс интонирования всей композиции от звука до заключительных аккордов при всей своей линейной процессуальности (*горизонталь*) не может не опираться на вертикальные «опоры». Специфика системы этой вертикали уже полностью зависима от стиля, от логики развертывания музыкальной драматургии, от специфики системы музыкального языка. Это так называемая *гармония*, но в широком понимании слова. Гармония как тот или иной способ регулирования музыкальной материи, как другая главная составная музыкального пространства — *вертикаль*.

Именно на пересечении двух основных координат (горизонталь и вертикали) и возникает музыкальное произведение в полном комплексе своих выразительных задач. Речь идет именно о той системе выразительности, которая отражает *функциональность* каждого составного элемента и музыкального языка (как системы общения автора), и всех составных единиц, конструирующих композицию художественного целого. Таким образом и происходит отражение *общей системы музыкального мышления* в художественном произведении, полностью опирающегося на жанрово-стилевую систему авторского мышления.

От звука до общей композиции происходит процесс осмысления музыкального произведения — от миниатюры до симфонического цикла. В XX и в начале XXI столетия наметился процесс взаимодействия двух полюсов художественного мышления, что, несомненно, даст интересные ростки в виде новых жанров, стиливых направлений и обновления самой языковой системы. Процесс глубокого и вдумчивого освоения лучших достижений музыкальной культуры других народов, прошлой и современной, поиски новых выразительных

средств, источники которых заключены как в национальном фольклоре, так и в профессиональном композиторском творчестве, ведут к обновлению национальных культур.

В творческой композиторской практике Востока (Абу Бакр Хайрат, Гамаль Абдель Рахим, Азиз аш-Шауан, Камель Салиб и многие другие) одноголосная импровизация неизбежно уступает место многоголосным партитурам. Полифоническую и структурную технику Запада композиторы стран Востока применяют для разработки мелодических, ритмических и структурных элементов, заложенных в народном музыкальном наследии. Соединяя западную технику композиции с национальными традициями, представители современной музыкальной культуры Востока создают такое явление, которое можно обозначить как «третий» язык, тот язык, который объединяет национальные истоки с современной техникой композиции.

Мы наблюдаем в настоящий момент, на стыке двух веков, стремление композиторов различных систем мышления (и Востока, и Запада) проникнуть в психологический строй народной музыки, найти музыкальное решение, соответствующее психологии того или иного народа. По-видимому, речь идет уже не об использовании фольклора, а о *своеобразном проявлении композиторского мышления на уровне фольклора*, о новом уровне их *органического единства*. Совокупность элементов фольклора становится *внутренней* основой языка композитора, что исконно присуще *народной* музыке. И эта национальная особенность языка представлена уже не просто отдельными фольклорными элементами музыкальной речи (типа опознавательных знаков), они становятся *основой системы композиторского мышления*. Неповторимым своеобразием национального колорита пронизаны произведения К. Караева, А. Хачатуряна, М. Скорика, Г. Свиридова, Г. Канчели. Фольклор в сочетании с самыми современными приемами письма определяет музыкальный язык Б. Бартока. С полным основанием можно отметить, что такое взаимовлияние, такое усложнение связей с фольклором наблюдается в целом в современной музыке.

Наблюдая основные тенденции развития современного музыкального искусства различных направлений, мы считаем возможным выдвинуть гипотезу о появлении в III тысячелетии совершенно новых синкретических жанров, сочетающих в себе все достижения музыки XX века во всем ее многообразии стилевых и жанровых разновидностей, на основе глубокого *взаимодействия различных систем мышления*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л., 1963. — 378 с.
2. Аммар Ф. Ладовые принципы арабской народной музыки / Ф. Аммар. — М.: Советский композитор, 1984. — 184 с.
3. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парагматический характер техники композиции / А. Жарков // Музикознавство: з XX у XXI століття : Науковий вісник НМАУ ім. П. І Чайковського : [зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Рожок]. — Київ, 1999. — Вип. 7. — С. 101–108.
4. Завгородняя Г. Звук как образно-конструктивный феномен современного музыкального пространства / Г. Завгородняя // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : [зб. наук. праць / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2006. — Вип. 7. — С. 26–38.
5. Завгородняя Г. Особливості тембрової поліфонії «Епической» симфонії № 4 та симфонічних варіацій на теми М. Березовського «Хвалите Господа с небес» Ю. Іщенко / Г. Завгородняя // Мистецтвознавство України. — Київ, 2007. — Вип. 8. — С. 103–113.
6. Задерацкий В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. — М., 1995. — Вип. 1. — 541 с.
7. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем / В. Задерацкий // Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия. — Минск, 1999. — С.5–19.
8. Козаренко О. Національна музична мова як фактор історичного процесу / О. Козаренко // Наукові записки Тернопільського пед. університету. — Тернопіль, 1999. — № 2 (3). — С. 3–5.
9. Конрад Н. Запад и Восток / Н. Конрад. — М. : Наука, 1966. — 520 с.
10. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки / Х. Кушнарев. — Л., 1958. — 627 с.
11. Мессиа́н О. Беседа с Клодом Самюэлем / О. Мессиа́н // Музыкальная академия. — М., 2003. — № 3. — С. 214–220.
12. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
13. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. — М.: Музыка, 1988. — 240 с.
14. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
15. Сильвестров В. Музыка — это пение о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / В. Сильвестров // Сборник статей / сост. М. Нестьева. — Киев, 2004. — 364 с.
16. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. Сокол. — Одесса, 2007. — 275 с.

17. Старчеус М. О хронотопах музикального мышлення / М. Старчеус // Музыкальная академия. — М., 2004. — № 2. — С. 156–163.

18. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. — М., 1983. — 281 с.

Завгородня Г. Семантика елементів музичної мови як показник відмінності західного та східного мислення. У статті розглядається питання можливості проникнення в систему мислення такого виду мистецтва, як музика. Базовою основою є осмислення елементарних одиниць музичної мови що, визначають законодавчу основу самого факту існування музики як виду мистецтва. Підкреслена особлива роль та специфіка елементів музичної мови, а саме: *семантика кожного елемента музичної мови первісно вже є творчим актом*: звук, ритм, фактура, гармонія, мелодика, тембр, регістр, динаміка і т. ін. Спираючись на протилежні напрямки в системі художнього мисленні: Схід — Захід, розкривається можливість проникнення в системну організацію кожного з передбачуваних полюсів. Різні типи музичного мислення дають підставу оцінити виразно-конструктивну організацію відмінних один від одного типів мислення, починаючи зі *звука і до всього формотворчого процесу художнього цілого*.

Ключові слова: семантика, творче мислення, конструктивна виразність, функціональність, музичний простір, елементи музичної мови, специфіка стилю: Схід — Захід, система звуку, метроритм.

Zavgorodnyaya G. «Semantics of the elements of musical language as the distinguishing marker of eastern and western thought». This article provides an overview of possibility to gain an insight into the system of thinking of such art form as music. Conceptualization of elementary units of musical language provides the basis which denominates seminal-expressive foundation of the very fact of existence of music as a form of art. In this regard, specific function of musical language elements is emphasized, namely: *semantics of every element of musical language is primordially being an act of creation*: sound, rhythm, texture, harmony, melodies, tone, register, dynamics etc. Based on the opposing schools in the system of artistic thinking: East-West, it becomes possible to enter systems organization of each of the extremes assumed. Different types of musical thinking give ground to estimation of seminal-expressive structure of different types of thinking, ranging from *the sound to the whole morphogenic process of stylistic harmony*.

Keywords: semantics, creative thinking, seminal expressiveness, functionality, musical space, elements of musical language, specific features of the style: East-West, system of the sound, metrorhythm.

