

УДК 78.021.4+78.024.4+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-4>**Чжан Сінвєнь**

ORCID: 0000-0001-8591-3092

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1843257132@qq.com*

АВТОРСЬКІ РЕМАРКИ В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ТЕКСТІ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ)

***Мета роботи.** У статті досліджуються специфічні риси, семантика та функціональне значення авторських ремарок в композиторській творчості, зокрема, у фортепіанній музиці К. Дебюссі. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного та міждисциплінарного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи, які враховують принцип історизму. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні особливостей авторських ремарок у композиторському тексті К. Дебюссі. **Висновки.** Композиторські ремарки є реалізацією, як основної форми втілення, авторської волі у тексті музичного твору. Тому широке використання в музичному мистецтві набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість. Значною конкретизацією володіє літературно-поетична складова синтетичних опусів, програмні назви, епіграфи, а також авторські коментарі, пояснюючі преамбули до музичних творів і численні ремарки. Позамузична ідея, символ, смисловий комплекс може стати не лише основою музичного твору, але й аксіологічним надбанням культури, чинником розширення її естетичного контексту. Композитори виражають у ремарках (вербальних або графічних) свої вимоги до виконання і, відповідно, до характеру образного змісту звучної музики і, власне, до «звучного смислу». Такі експресивно-мовні засоби є повноправними елементами, репрезентаторами стилю композитора. Ремарки є вираженням спонування, установки для виконавця, що визначають суттєві ознаки інтонаційно-мистецьких образів та способи їх музично-артистичного (виконавського) втілення, як відображення експресивно-мовленнєвих аспектів музичного інтонування. Будучи «ключем» до розуміння композиторського відчуття музики, ремарки демонструють включеність як емоційних, так і синестетичних складових у чуттєвий звучний образ музичного твору. У ремарках, що визначають характер*

музики, композитори виявляють незвичайну фантазію. У цьому відношенні Клод Дебюссі – не менш вигадливий коментатор, ніж творець нової звукової матерії та образності.

Ключові слова: музичний стиль, авторські ремарки, композитор, імпресіонізм, музичний інструменталізм, фортепіано, фортепіанна музика, музичний простір, музична програмність, музичне мислення.

Zhang Xinwen, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Author's remarks in the composition text (on the application of piano creativity C. Debussi)

Aim of the work. The article examines the specific features, semantics, and functional significance of author's remarks in the composer's work, in particular, in the piano music of K. Debussy. **The research methodology** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного та міждисциплінарного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи, які враховують принцип історизму. **The scientific novelty** of the work appears in the identification of features of the author's remarks in the compositional text of K. Debussy. **Conclusions.** Composer notes are the realization, as the main form of embodiment, of the author's will in the text of a musical work. Therefore, verbal signs of the author's "presence" and specific designations in the text of a musical work, which give the latter semantic determinism, have become widely used in the art of music. The literary and poetic component of synthetic opuses, program titles, epigraphs, as well as author's comments, explanatory preambles to musical works and numerous remarks have a significant specification. An extra-musical idea, symbol, semantic complex can become not only the basis of a musical work, but also an axiological asset of culture, a factor in expanding its aesthetic context. Composers express in remarks (verbal or graphic) their requirements for performance and, accordingly, for the nature of the figurative content of sonorous music and, in fact, for "sonorous meaning". Such expressive and linguistic means are full-fledged elements, representatives of the composer's style. Remarks are an expression of motivation, attitudes for the performer, which determine the essential features of intonation-artistic images and ways of their musical-artistic (performative) embodiment, as a reflection of the expressive-speech aspects of musical intonation. Being the "key" to understanding the composer's sense of music, notes demonstrate the inclusion of both emotional and synesthetic components in the sensual sound image of a musical work. In the remarks that define the nature of the music, composers show unusual imagination. In this respect, Claude Debussy is no less a sophisticated commentator than a creator of new sound matter and imagery.

Key words: musical style, author's notes, composer, impressionism, musical instrumentalism, piano, piano music, musical space, musical programming, musical thinking.

Актуальність теми роботи. Актуальний сьогодні у музикознавстві холістичний підхід як необхідна умова для точного і системно повного відображення композиторського і виконавського текстів музичного твору, охоплення усіх його сторін одночасно, в їх взаємозв'язку, повною мірою торкається сфери авторських ремарок і коментарів, які, поруч з чисто музичними вказівками, спрямовують напрям виконавської інтерпретації (не «утискаючи» індивідуальних характеристик останньої). Адже сьогодні всі науки без винятку, вивчаючи будь-який об'єкт із різних боків, повинні виходити з його цілісності, враховувати нероздільність та взаємовплив різних його аспектів та проявів.

Такий комплексний аналіз, звичайно, вимагає володіння достатньою мірою спеціальними знаннями, почерпнутими з різних галузей науки. Таке «переплетення» різних наукових сфер породжує певну взаємодію наук, що дозволяє дати тому чи іншому об'єкту найповніше, комплексне осмислення. В ході поступового розвитку професійної музичної творчості відзначається підвищення інтересу до способів вираження авторського голосу у творах мистецтва, що, у свою чергу, пов'язане з актуалізацією категорії авторства, а також, у XX–XXI століттях, необхідністю уточнювати не тільки різні (індивідуальні) грані образного нахилу, а й індивідуальних форм звукотворення й звуковидобування.

Французька імпресіоністична музика, обумовлена виявленням у звуковій структурі творів найтоншими емоційними виразами скороминущих вражень, у зазначеній проблематиці вирізняється величезною кількістю ремарок, і не стільки музично-звукового, скільки артистично-мислєпочуттєвого [6] нахилів, що представляє виконавцю широку можливість індивідуальної інтерпретації у відтворенні стильових характеристик. Поступово складена в музичній практиці інтернаціональна тенденція використовувати для позначень авторських ремарок італійську мову не заважає композиторам різних національних шкіл і стильових напрямів вербально висловлювати свої роздуми та вказівки рідною мовою, тим більш, що остання не тільки містить «повноту й багатство асоціативної низки» [4, с. 12–13] даної ментальної традиції, а й вказує на музичні та естетичні знаки останньої. Враховуючи історичну рухомість у розумінні авторських ремарок та посилення ролі індивідуального начала в музичній творчості, виявлення

вказаних знаків є завжди актуальною проблемою музикознавства і теорії виконавського мистецтва. Тому **метою** даної статті є виявлення специфічних рис, семантики та функціональної ролі авторських ремарок в композиторській творчості, зокрема, у фортепіанній музиці К. Дебюссі. Велика кількість підтексту в музиці композитора, що давала йому можливість здійснити свій девіз: «Музика починається там, де слово безсиле», не виключило достатньої кількості словесних ремарок в його творах.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку науки (зокрема, мовознавства і текстології у різних сферах) характеризується стабільним інтересом дослідників до проблем дискурсу та його різновидів, зокрема, ролі ремарок та авторських коментарів. Науковці розглядають текст з дискурсивної точки зору, виявляючи авторське «я», зокрема, і в ремарках. Таким чином у просторі (драматургічного або музичного) тексту здійснюється взаємодія – діалог – дискурсу автора та реципієнта (виконавця). Адже «життя за своєю природою діалогічне. Жити – означає брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо.... Людина вкладає усю себе у слово, і це слово входить у діалогічну тканину людського життя» [1, с. 337]. Діалогічна взаємодія здійснюється завдяки основному елементу спілкування – тексту. При цьому, на думку вченого, текст може бути представлений різними формами: як живе мовлення людини; як мова, що зображена на папері або іншій «площині»; як знакова система. Діалог дискурсу автора та виконавця (слухача, читача, глядача) здійснюється на рівнях назв, ремарок, авторських технічних вказівок тощо. В ході розвитку мистецтва роль авторських ремарок розширюється, вони стають образними, епічними, збільшується обсяг описового та емоційного компонента, дається докладний опис прийомів гри, емоційних станів, способу та швидкості розвитку хронотопу тощо. Діалог дискурсу автора та слухача-глядача здійснюється і на рівні заголовків як елемента драматургічного дискурсу. Отже, ремарка реалізується як одна з важливих форм втілення авторської волі (авторського голосу, вираження авторської модальності) у тексті. Ремарка, як одна з домінантних форм авторського самовираження, втілює задум, що описує, додатково роз'яснює та характеризує емоційний стан, прийоми гри, особливості звучання, дозволяючи автору бути «присутнім» в «об'єктивованому роді».

Подібна «авторська (вербалізована) мова» у творі (драматургічному або музичному) структурно та семантично організована. Слухач-глядач таких позначень не бачить (якщо у нього в руках немає нот) і може, навіть, не здогадуватися про їх існування. Для виконавця же такі вказівки є дуже цінними. Адже музична мова композитора – це комплекс «стійких звукосполучень (інтонацій) разом із нормами їх вживання» [7]. Експресія слова, виражена в ремарках, «завжди суб'єктивна, характерна і особистісна – від найстійкішого, від схвильованості миті до сталості не тільки особи, найближчого середовища, класу, а й епохи, народу, культури» [2, с. 14].

Музичні ремарки, адресовані виконавцю, народились у прагненні точності передачі характеру музичного твору і стали невід'ємним атрибутом нотного запису. Поява перших таких вказівок у європейській музиці датується кінцем XVI – початком XVII століть і остаточно оформлюється у систему лише у середині XVIII, ставши природним завершенням процесу все більш повного письмового закріплення композитором свого твору (тобто – авторства, фіксуючи мету для твору пережити свого творця). Слід відзначити, що потужним поштовхом у напрямі дедалі більшої стабілізації музики і дедалі більш докладної її фіксації в нотному тексті став розвиток (особливо з епохи Ренесансу) інструментальної музики як самостійної сфери мистецтва, адже в ній мелодія переставала бути прив'язаною до вербального тексту і саме тому вимагала більших подробиць у написанні, у тому числі, вербально-пояснювальному. Важливе і те, що розвитку цього шару нотного письма сприяла теорія афектів, яка мала широке поширення в естетиці XVII–XVIII століть.

Оскільки в даний період особливий престиж належав італійській школі, вербальна мова ремарок логічно обирала італійську – саме італійські терміни стали загальноприйнятими, основні з них мають знати всі музиканти, композитори і виконавці («без словника» – темпово-агогічні, артикуляційно-штрихові, динамічні, характерні тощо). Однак через нарощування показника індивідуалізації композиторського стилю та «у міру того як вказівки виконавцю ставали все більш розгорнутими, докладними... загальноприйнятих італійських термінів виявлялося недостатньо, композитори все частіше вдавалися до рідної мови» [4, с. 13]. Широко використовують рідну мову композитори-романтики, з характерним

їм почуттям національної самосвідомості (так, у результаті суцільної вибірки, було виявлено, що ремарочний пласт 1-ї, 2-ї, 8-ї, 9-ї рапсодій Ф. Ліста складає 1932 одиниці). Найчастіше зустрічаються ремарки, що являють собою цілу пропозицію або складаються з кількох пропозицій, а також ремарки, що містять вказівки на виконавські засоби (штрихи, динаміка, темп тощо). Втім, як вказувалося, композиторські ремарки фактично народилися разом з розвинутою нотацією. Щодо використання національних або італійської мови – для певних загальноприйнятих, визнаних італійських термінів не завжди можна знайти еквівалент іншою мовою (наприклад, К. Дебюссі, дає темпові позначення до своїх фортепіанних Прелюдій виключно французькою, але у Прелюдії № 20 пише італійською: *scherzando*). Такі комбінування зі звичною італійською термінологією є досить розповсюдженими і обумовлені прагненням традиційного розуміння виконавцем. Переваги ж для композитора у використанні рідної мови, крім тонкого розуміння співвітчизниками, представниками даної національної школи, «кожне таке слово чи словосполучення, не встигнувши ще стати терміном, має ту повноту, те багатство асоціативного ряду, яке притаманне більшості слів рідної мови» [там само]. Відомо, що англійська мова у ремарках використовувалась ще верджіналістами, французька – французькими клавесиністами, німецька часто зустрічається у нотах Телемана, іноді – Моцарта і Бетховена, часто – у Шумана, Вагнера тощо. Французькими зворотами насичена музика імпресіоністів (що має тонкі стилістичні паралелі). Втім, Дебюссі в Прелюдях, наказуючи повернутися до основного темпу, пише то італійською (*a tempo*), то французькою (*mouvement*), і, навіть, поєднує обидві в одній ремарці (*peu a peu crescendo* – «помалу посилюючи» – в Сьомій прелюдії). Німецьку та італійську спокійно поєднує А. Берг (*Wieder accel, Rascher als Tempo I* – «знову прискорюючи, швидше, ніж у початковому темпі» – в Сонаті, оп. 1). Справжню суміш італійських, французьких та португальських позначень можна знайти у ремарках Е. Вілла-Лобоса.

Про потенціал дослідження композиторських ремарок як втілення «сміслової палітри» стилістики музичної мови композитора, а також художньої картини світу композитора (за визначенням А. Сокола [5]) свідчать спеціальні дослідження, присвячені даному феномену. Примітно, що у вжитій

О. Соколом у зв'язку з ремарками класифікації модальних ознак музики поряд із темпераментністю (меланхолійно – холерично), звучністю (гучно – тихо), переживанням (безпристрасно – емоційно), мисленням (бездумно – розсудливо), волею (безвільно – вольово), дією (апатично – енергійно), поведінкою (аскетично – відкрито), спілкуванням (стримано – експансивно) є також синестетичні модальності просторовості (стисло – безмежно), руху (повільно – швидко), зримості (невидимо – яскраво). Отже, ремарки, будучи «ключем» до розуміння композиторського відчуття музики, у цій класифікації ще раз демонструють включеність як емоційних, так і синестетичних складових у чуттєвий образ звучного музичного твору.

Крім визнаної музичної термінології (музичних термінів) композитори використовують суто індивідуалізовані (розгорнуті або стислі) визначення характеру музики, які вписують в нотний текст свого твору (їх навряд чи можна віднести до музичної термінології, але сміливо можна – до музичної лексикології). Наприклад, К. Дебюссі у Прелюді «Ворота Альгамбри» вказує: *Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur* («з раптовими спалахами шаленої сили і пристрасної ніжності»), де асоціації композитора висловлюють його уявлення про бажане звучання інструмента. В цьому, на наш погляд, і постає справжнє значення подібних ремарок – у спонуканні до утворення звучних властивостей смислу як стильової якості виконуваної музики.

І. Коновалова наголошує, що «авторське висловлювання світського композитора-художника завжди індивідуально-особистісне і виявляється у художньо-стильовій концепції, фактурному комплексі, техніці письма, знаходить віддзеркалення в реаліях музичного твору: авторських ремарках, монограмах та інших знаках «присутності», які дозволяють ідентифікувати художню творця. Так у композиторській творчості посилюється тенденція співіснування музичного та вербального, музичного та пластичного композиторських дискурсів, розширення коментарійного сегменту авторських ремарок, автодескрипцій, інтерпретацій, які розкривають смисловий простір музичного твору» [3, с. 168]. Такі авторські, хай і маленькі (зустрічаються і більш розгорнуті), «твори-тексти» віддзеркалюють інтерпретаційну спрямованість свідомості творця та його діяльнісні прояви, базуючись на іманентних професійних

показниках, у яких висвітлюються комунікативні та ціннісно-сміслові настанови культури, а також – «альфу і омегу» виконавського завдання, що можна визначити як «звучний смисл». Вербальні авторрецепції як значеннєві документи та свідчення авторської присутності («Dasen», за М. Хайдеггером) мислення творця, сприяють розумінню сенсу та саморозумінню авторської діяльності, а також осяганню нових смислів музичної культури. Зазначений спосіб авторепрезентації митця «презентує Логос композитора (грець. Logos – слово, мовлення, мова; пізніше, у переносному смислі – думка, поняття, розум, світовий закон)», що трактується одночасно як слово (мова, висловлювання) і смисл (поняття, судження) в їх семантичній єдності. ... У змістовно розмаїтій вербальній царині композиторської самоактуалізації фокусується осмислена реакція автора музичного на соціокультурну і художню реальність та утілюється специфіка його особистісного і діяльнісного буття у життєвому світі культури... проступає естетична позиція Майстра» [3, с. 377]. У цьому відношенні *композиторські ремарки* є «складовими метатексту творчості композитора, утворюють її метапоетичний сегмент. Маючи амбівалентну комунікативно-жанрову природу, герменевтико-інтерпретативні властивості і множинність функціонування, автокоментар набуває особливої значущості в професійній музичній царині, авторсько-виконавській творчості, виявляючи смисловий код твору-першоджерела» [там само]. Тут нарошується значення індивідуально-авторської інтенції, аж до постійного поповнення існуючої термінологічної номенклатури, з введенням нових позначень (не кажучи про відносно розлогі фрази-ремарки, що позначають емоційно-смісловий звуковий нахил). Так, Ф. Ліст запропонував і використав у «Роках мандрівок» особливі графічні знаки для позначення «crescendo щодо темпу» та «diminuendo щодо темпу».

Дані конкретні знаки не прищепилися в музичній практиці, а ось улюблена (і вперше використана) Дебюссі ремарка *cūdez* широко використовується композиторами романського ареалу. Це французьке слово не рівнозначне італійським *ritenuto* чи *ritardando*, воно має свої смислові відтінки і набуло надзвичайної важливості для музики ХХ століття (вслід за Дебюссі цю ремарку використовують й інші французькі – і не тільки – композитори), а також неясності значення. Дебюссі вкладав у це слово особливий зміст (*cūdez* у перекладі – «поступіться,

піддайтеся», тобто специфічна семантика слова), причому в одному й тому самому творі він використовує *cūdez* і традиційні італійські терміни із значенням уповільнення, а також їх французькі еквіваленти – *retenu*, *retardé*, *plus lent* та ін. До того ж, при тривалості дії *cūdez* (від 2–3 звуків до 2–3 тактів), перелом в музиці є досить суттєвим, адже існують ще *cūdez un peu* («трохи») та *cūdez a peine* («ледве»). Цікаво, що, *cūdez* завжди знаходиться всередині твору, тобто, виконує функцію своєрідного «містка» в конструкції п'єси, «готуючи» новий тематизм, метроритм, тональність, фактуру, фарби, але без відчутної зміни темпу, ніби «само собою», просто «поступаючись вимогам структури» [8, с. 155]. Вказане свідчить про семантичну «невизначеність перехідного стану, що якнайкраще підходить до невловимої, хиткої, мінливої, повної світлотіні та переходів, імпровізаційно-вільної манери композитора, який став родоначальником музичного імпресіонізму» [4, с. 66]. Дана ремарка, запроваджена Дебюссі, спонукає виконавця до імпровізаційності виконання, коли композитор (і, разом з ним, піаніст-інтерпретатор) ніби шукають, підбирають, намагаються у фактурі, метрі та піаністично – відповідну мінливо-невловимому образу виразність. Іноді після ремарки *cūdez* новий матеріал у розвитку музики може і не з'явитися, а повторюється попередній, але фіксація вказаного стану невизначеності, коливань, роздумів все одно накладає свій відбиток на драматургію та загальний образний склад твору, як у Прелюдії «Вітер рівниною» (там ще й 6 бемолів, що посилює семантичну ознаку: рух ніби завмирає «на порозі» - довгому акорді, а потім «напливає» той самий музичний образ руху). Виникає чисто музичний прийом імпресіоністичної мінливості, ефект «старого нового». Але це і не *rubato* поза метроритмом: Дебюссі тонко диференціює обидві ремарки, наприклад, *rubato* (або франц. – *sans rigueur*) можемо зустріти відразу після *cūdez* – у «Феях – чарівних танцівницях»). Деякі музикознавці справедливо вбачають у ремарці *cūdez* певний психофізичний стан- релаксацію – «звільнення (через зниження м'язового тону) від будь-якої напруги, як фізичної, і психічної», відчуття «повної свободи, блаженної розслабленості, легкості, ширяння, особливу яскравість фантазування. *Cūdez* закликає віддатися току музики, довіритись інтуїції, яка підкаже потрібний нюанс» [4, с. 68]. Тоді стає зрозумілим, чому в окремих (нечастих) випадках ремарку *cūdez* супроводжує

інша – посилення звучання (Прелюдія «Холми Анакапрі», де *cūdez* стоїть на «сплеску» двох акордів на ff). *Rubato* же Дебюссі вказує зазвичай у середніх розділах, в каденціях або, частіше, на коротких (1–2 такти) структурах.

Для Дебюссі є характерними дуже метафоричні, поетичні ремарки (не кажучи вже про не менш поетичні назви творів), якщо вони, навіть, стосуються технічних, на перший погляд, виконавських позначок (темп, динаміка, штрихи). Так, У п'єсі «Дзвони крізь листву» (з II зошиту «Образів»), і без того відзначеної тонкістю та багатством ладо-гармонічних фарб (цілотонність/діатоніка, інші контрастні гармонічні комплекси) і різноманітністю фактури (стиснутої/широкої, дзвінкої/гулкої) – тобто, звукописною психологізацією – у тактах 13–19 подається розгорнута, поетично-метафорична ремарка: *trus ugal comme une buie irisie* («дуже однаково, подібно до райдужної роси на шибках»). Але чи можна таке втілити музичними засобами? Для Дебюссі – так, і, мабуть, не тільки тонкими градаціями гармонічних переходів, то невиразних, то чіткіших, а й відчуттям піаністом психологічного стану, викликаного поетичною метафорою композитора.

У надзвичайно багатих ритмічно «Золотих рибках» (з того ж зошиту «Образів»), де в примхливих змінах і контрастах Дебюссі розгортає в мініатюрі справжню цілу поему з діапазоном відтінків від ніжних: *aussi simple que possible* («так легко, як тільки можливо» – перша ж ремарка), *capricieux et souple* («примхливо і гнучко»), *expressif et sans rigueur* («виразно і без суровості») до дуже гучних і дзвінких *expressif*, на ff, повнозвучними акордами, гострими штрихами, тремоло. Музична тканина сама по собі передає і легкий плескіт рибок, і їх стрімкі, вкрай мінливі рухи, але ремарки французькою загострюють вражаючу наочність та блискотливу мінливість образу, роблячи його не стільки картинним, скільки умовно-загадковим, багатозначним.

Зустрічаються у Дебюссі і нетрадиційні трактовки загальноприйнятих термінів. Наприклад, *dolce* («ніжно, м'яко») – знак пом'якшеної, нефорсованої звучності – композитор трансформує додаванням ремарки *doux mais en dehors* («м'яко, але підкреслюючи, виділяючи») у Прелюді «Дельфійські танцівниці». Цей повільно-ритуальний танець в ритмі сарабанди все ж виконують жінки, хоч вини і «зійшли з античного барельєфу». Знову ремарка містить метафоричну неоднозначність.

Ремарки Дебюссі на кшталт «цей ритм повинен звучати глом сумного та замерзлого пейзажу» або «поступово виходячи з туману» можна вважати проявами програмності в музиці, зверненої до виконавця, для полегшення і точності реалізації авторського задуму. Існують у Дебюссі і певні «автобіографічні» вказівки: у середині останньої п'єси з фортепіанного циклу «Дитячий куточок» – «Ляльковий кек-уок» (написана 1908 року для обожнюваної дочки Шушу) – знаменитий трастанівський вагнерівський акорд супроводжується ремаркою *avec une grande ÷motion* («з великим почуттям»). Так композитор з іронією згадав про романтичні захоплення своєї юності.

Висновки. В музичному мистецтві, паралельно з емансипацією інструменталізму та ствердженням авторства у нотопису і нотних виданнях, широкого використання набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення композитора в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість, значну конкретизацію та розширення естетичного контексту. Авторські ремарки є реалізацією, як основної форми втілення, авторської волі у тексті музичного твору. Тому широке використання в музичному мистецтві набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість. Така позамузична ідея, символ, смисловий комплекс може стати не лише основою музичного твору, але й аксіологічним надбанням культури, чинником розширення її естетичного контексту.

Композитори виражають у ремарках (вербальних або графічних) свої вимоги до виконання і, відповідно, до характеру образного змісту звучної музики і, власне, до «звучного смислу». Такі експресивно-мовні засоби є повноправними елементами, репрезентаторами стилю композитора. Ремарки з вираженням спонукання, установки для виконавця, що визначають суттєві ознаки інтонаційно-мистецьких образів та способи їх музично-артистичного (виконавського) втілення, як відображення експресивно-мовленнєвих аспектів музичного інтонування. Будучи «ключем» до розуміння композиторського відчуття музики, ремарки демонструють включеність як емоційних, так і синестетичних складових у чуттєвий звучний образ музичного твору.

У ремарках, що визначають характер музики, композитори виявляють незвичайну фантазію. У цьому відношенні Клод Дебюссі – не менш вигадливий коментатор, ніж творець нової звукової матерії. Дебюссі відомий тим, що йому вдалося висловити в інструментальному музичному звучанні ледь вловиму мінливість природи як стану душі. Подібні звучання досягаються шляхом найтоншого розуміння й відчуття інструмента у звуковидобуванні та звуковеденні через втілення душевних станів у конкретиці інструментальної звукообразності. Композиторські ремарки сприяють такому інтелектуально-інтуїтивному осягання звукової природи музичного інструмента та образного мислечуття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. К., 1963. 256 с.
3. Коновалова І.Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис... д. мист.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культ. Х., 2019. 479 с.
4. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
5. Сокол О.В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
6. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
7. Яворский Б.Л. Термины исполнительские, научные. К., 1927. 17 с.
8. Stein E. Form and Performance. London: Faber a. Faber, 1962. 183 p.

REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. M.: Art [in Russia].
2. Vinogradov, V.V. (1963). Stylistics. The theory of poetic language. Poetics. Kyiv [in Ukraine].
3. Konovalova, I.Yu. (2019). The phenomenon of the composer in the European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects. Doctor's thesis. Kharkiv: Khark. state Acad. cult. [in Ukraine].

4. Korykhalova, N.P. (2000). Musical-performing terms: Emergence, development of meanings and their shades, use in different styles. St. Petersburg: Composer [in Russia].
5. Sokol, O.V. (2013). Vikonavsky remarks: the image of the world and the musical style. Odessa: Astroprint [in Ukraine].
6. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukraine].
7. Yavorsky, B.L. (1927). Terms performing, scientific. Kyiv [in Ukraine].
8. Stein, E. (1962). Form and Performance. London: Faber a. Faber [in England]