

Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка

У статті розглянуто особливості концепції національного мово-стилю Олександра Козаренка. Зосереджено увагу на трактуванні музикознавцем категорій мови і мовлення, як базових у концепції національного мово-стилю.

Концепція Козаренка об'єднує спостереження вченого над українським музично-інтонаційним процесом, розвитком жанрів і стилів, знаковою сутністю і смисловими константами української музики. Олександр Козаренко утверджує погляд на український музичний мово-стиль, як на явище, що увібрало в себе елементи багатьох музичних культур, мов і знакових систем. На його думку, зовнішній тиск на музичну мову «неісторичної нації» з боку колонізуючих її імперських культур породив величезний потенціал внутрішньої акумуляції нею елементів інонаціональних музичних мов, які в новому поєднанні утворили неповторний феномен національного мово-стилю.

Особливістю дослідницької позиції О. Козаренка є тлумачення музичної мови як знакової системи конотативного типу. Перебуваючи на референціалістських засадах, вчений виводить смисл знаків із їх співвідношення між собою, тобто розуміння як елементів однієї системи. Характеристика музичного знака, як носія функцій – диференціюючої, репрезентуючої та функціональної – доповнюється виявленням його специфіки саме в сфері музичної мови (де відбувається заміщення денотата сигніфікатом). При цьому базовими знаками національного мово-стилю вчений визначає низхідну мовну інтонацію, тембр валторни (аналог трембіти) та думну рецитацію.

Важливим складником системи музичного семиозису, з погляду Козаренка, є також процес живого виконання (музичне мовлення), протягом якого відбувається коригування значень, випробування їх змісту етнохарактерним інтонуванням та мірою відповідності національному звуковому ідеалу.

Ключові слова: концепція національного мово-стилю, категорії мови і мовлення, музично-інтонаційний процес, знакова система конотативного типу, функції музичного знака, референціалізм, етнохарактерне інтонування, національний звуковий ідеал.

Ольга Коменда. Язык и речь в концепции украинского национального мово-стиля Александра Козаренко

В статье рассмотрены особенности концепции национального мово-стиля Александра Козаренко. Внимание учёного сконцентрировано на трактовке категорий языка и речи, как базовых в концепции национального мово-стиля.

Концепция Козаренко объединяет наблюдения музыковеда над украинским музыкально-интонационным процессом, развитием жанров и стилей, знаковой сущностью и смысловыми константами украинской музыки. Александр Козаренко отстаивает понимание украинского музыкального мово-стиля, как явления, вобравшего в себя элементы многих музыкальных культур, языков и знаковых систем. По его мнению, внешнее давление на музыкальный язык «неисторической нации» со стороны колонизирующих её имперских культур породило огромный потенциал внутренней аккумуляции ею элементов инонациональных музыкальных языков, в новом сочетании образовавших неповторимый феномен национального мово-стиля.

Особенностью исследовательской позиции А. Козаренко является истолкование музыкального языка как знаковой системы конотативного типа. Являясь сторонником референциализма, учёный выводит смысл знаков из их соотношения между собой, то есть рассматривая их, как элементы одной системы. Характеристика музыкального знака, как носителя функций дифференцирующей, репрезентирующей и функциональной, дополняется выявлением его специфики именно в сфере музыкального языка (где происходит замещение денотата сигнификатом). При этом базовыми знаками национального мово-стиля учёный определяет нисходящую речевую интонацию, тембр валторны (аналог трембиты) и думную рецитацию.

Важной составляющей системы музыкального семиозиса, с точки зрения Козаренко, является также процесс живого исполнения (музыкальная речь), в течение которого происходит корректировка значений, испытания их содержания этнохарактерным интонированием и степенью соответствия национальному звуковому идеалу.

Ключевые слова: концепция национального мово-стиля, категории языка и речи, музыкально-интонационный процесс, знаковая система конотативного типа, функции музыкального знака, референциализм, этнохарактерное интонирование, национальный звуковой идеал.

Olga Komenda. Language and Speech in Olexandr Kozarenko Concept of Ukrainian National Language-Style

Features of Olexandr Kozarenko concept national language-style analyzed in this paper. The attention of musicologist focused around the interpretation of categories of language and speech as a basic concept in the national language-style.

Kozarenko concept combines scientific observation of Ukrainian music-intonation process, development of genres and styles, significant essence and

semantic constants of Ukrainian music. Olexandr Kozarenko asserts view on Ukrainian musical language-style as a phenomenon incorporated elements of many musical cultures, languages and sign systems. In his view, the external pressure on the musical language of «non-historical nations» by colonizing its imperial culture spawned a huge potential internal accumulation by it of elements of foreign musical languages. This created a unique phenomenon of the national language-style.

O. Kozarenko research position is the interpretation of musical language as a sign system of connotative type. As a referentialist, the scientist brings meaning signs with their relationship with each other. Characterization of musical sign, as a carrier of function, supplemented detection its specific in the field of musical language. Researcher defines a downward intonation, tone horn (analog trembita) and recitative of duma, as basic signs of national language-style.

Kozarenko considers a process of live performance (music speech) an important component of music semiosis also. Because it is an adjustment of values, test their content of intonation and extent of compliance with national sound ideal.

Key words: concept of a national language-style, categories of language and speech, musical-intonation process, sign system of connotative type, functions of musical sign, referentialism, intonation, national sound ideal.

Однією із ключових проблем наукового дискурсу Олександра Козаренка є дослідження категорії національного у різних її проявах. Він – один з небагатьох українських музикознавців, для яких важливо не тільки вирішення актуальних для сучасного музикознавства завдань, але водночас – реконструювання зруйнованої, перерваної лінії наукового поступу української музикознавчої думки, українського гуманітарного знання в широкому обсязі цього поняття. Саме тому вчений послідовно звертається до робіт українських філософів, істориків, культурологів, музикознавців XIX–першої половини XX ст., використовує наукові здобутки української діаспори (маємо на увазі праці М. Грінченка, С. Людкевича, М. Антоновича, В. Витвицького, Г. Грабовича, М. Грушевського, Ф. Колесси, О. Кошиця, І. Лисяка-Рудницького, Є. Маланюка, О. Потєбні, А. Рудницького, Д. Чижевського, М. Шлемкевича та ін.).

За словами вченого, його інтерес до категорії національного був інспірований, передусім, його науковим керівником Іваном Ляшенком. Але, вочевидь, погляди І. Ляшенка були не єдиним джерелом, звідки виросло послідовне зацікавлення О. Козаренка проблематикою національного. Мабуть, це і досвід власної виконавської і композиторської діяльності. Тому що на той час, коли Козаренко розпочав займатися науковою діяльністю, він був вже лауреатом Республіканського конкурсу імені М. Лисенка (вплив репертуару, в т. ч. творів Б. Лятошинського, значна частина яких були вивчені в класі Всеволода Воробйова)

і автором низки яскраво національних творів, як композитор («Пасакалія» для органу на галицьку тему, «Писанки», «Ірмологіон» для струнних та ін.).

Об'єктом дослідження Олександра Козаренка є історія української музики. Вчений послідовно розглядає музично-історичні процеси, які відбуваються в ній, починаючи від її зародження в лоні церкви до сьогодення. Ці процеси він бачить через мовно-знакову природу музики. З одного боку, необхідно зазначити, що українська музика у дослідженні Козаренка вплетена у сітку загальноєвропейських мистецьких подій відповідного часу. Адже автор постійно проводить порівняння зі схожими явищами в музиці Західної Європи. З іншого боку – для нього безперечно важливим є власне сам об'єкт дослідження, як такий, що підкреслює його зацікавленість національним питанням в його музично-історичному, філософсько-культурологічному, мовно-стильовому аспектах.

Олександр Козаренко звертається до української музичної спадщини як письмової, так і усної традиції, вказуючи на спадкоємні зв'язки, утворені між ними. Проте головний акцент дослідник робить «на феноменологічних проявах національної музичної мови в артифіційній творчості – її авторизованих моделях-варіантах» [3, 11], якими є церковна музика XVIII ст., творчість творчості М. Лисенка, післялисенківської школи, західноукраїнських композиторів, шкіл Л. Ревуцького і Б. Лятошинського та сучасності.

Осмилення музично-історичного процесу з позицій мовно-знакової системи дає змогу вченому висунути низку нових понять, серед яких – поняття авторського мовленнєвого коду, авторизованої моделі-варіанту національної музичної мови, національного мово-стилю, передстилю та власне стилю тощо. Зокрема, порівняння якісного стану музично-історичного процесу в українській музиці XVIII–XIX ст., долисенківського та лисенківського періодів дає підстави стверджувати наявність таких етапів музично-історичного процесу як «передстиль», що пов'язаний із формуванням, становленням національної музичної мови та «стиль», як такий, що уособлений музичною мовою М. Лисенка та його наступників. На думку дослідника, «тільки з осягненням стилю як „типологізованої закономірності мислення” (І. Ляшенко) можна говорити про остаточне формування національної музичної мови як семіологічної системи» [3, 11].

Цікава думка, яку О. Козаренко проводить крізь усе дослідження, прямо чи непрямо висловлюючи її в кожній частині монографії, – це думка про комплексний, багатоскладовий, мультивалентний, універсальний характер національної музичної мови «неісторичної нації», як такої, що вимушено запозичувала, вбирала у себе впродовж всієї своєї історії елементи інших етнічних культур, національних мистецьких шкіл тощо. Вчений поділяє думку видатного українського філософа Сергія Кримського, а також ряду інших вчених

про те, що «„особливість етногенного процесу в Україні (полягає – О. К.) у безпосередній трансляції стародавньої індоєвропейської культурної традиції”, одним із важливих інструментів чого стала національна музична мова, у семантичних і лексичних шарах якої сконденсований „тисячолітній досвід інших народів”» [3, 10]. Можливо, цим зумовлена така органічність для української культури універсальної творчої особистості, прикладів яких ми можемо навести дуже багато як в музиці (М. Лисенко, П. Козицький, В. Барвінський, С. Людкевич, М. Скорик, сам О. Козаренко та ін.), так і в інших видах мистецтва. На нашу думку, таке є проявом вказаної збірної, сумуючої тенденції, характерної для українського музично-історичного процесу, проте яка в цьому випадку проявляється на іншому – індивідуально-психологічному рівні.

Критикуючи культурно-історичний підхід, покладений у основу традиційного історичного музикознавства за те, що базовий для нього «стильовий підхід часто-густо насильно вкладає національні артефакти у прокрустове ложе загальноєвропейських епох-стилів, чим не враховує національної специфіки їх протікання (не завжди суворо діахронного, часто синхронного, навіть панхронного, а ще оригінально „заломленого” у свідомості окремого творця)» [3, 19], Олександр Козаренко, тим не менше, не відмовляється від нього повністю, а намагається оновити його семіологічною, психолінгвістичною методологією. «Етноцентризм підходу, – вважає він, – детермінує перехід від „історії стилів” до „історії ментальностей” (національних персоніфікацій загальноєвропейських парадигм розвитку), як єдину можливість збагнути-схопити „унікальну українську субстанцію” (Г. Грабович) національної історії музики; він дає можливість подолати „комплекс вторинності” в українському історієписанні, оскільки „те..., що вважалося „слабкістю” української історії або її дефектами порівняно з уявними стандартами європейських держав (а насправді становило його специфіку – О. Козаренко) повинно бути перетворено в силу нової історіографії, може зробити українську історію дуже модерним полем дослідження” (наприклад, зародження і специфіка протікання „неостилів” під „спільним дахом” естетики модерну)» [3, 19–20].

Багато уваги Козаренко приділяє поясненню важливості категорії національного для «неісторичних націй». Він стверджує, що оригінальність національного стилю зумовлена «зміщенням „відгуків” неісторичних націй на виклики історії у духовну сферу» [3, 23]. «Видається імовірним, – зазначає дослідник, – що вся снага „історичних народів” була ніби спрямована передовсім на формування т. зв. універсальних цінностей і загальноєвропейських стилів, тоді як для „неісторичних націй” своєрідним подарунком-компенсацією долі стали особлива оригінальність і самобутність їхніх культур. Саме витворюваний ними „духовний материк” стає підвалиною відчуття

національної інтегрованості, безперервної тяглості (хай навіть уявної!) їх історичної екзистенції» [3, 23–24].

Міркуючи таким чином, Козаренко приходять до висновку, що національна музична мова – це «важливий комунікативний інструмент (спрямований, як на внутрішній – аутокомунікативний, так і на зовнішній діалог національної культури): це характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію – збереження – відтворення – передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [3, 56–57].

На думку вченого: «У процесі розвитку способів екзистенції національної музичної мови набуває дедалі більшої диверсифікації у мовленнєвих кодах кількох авторів, що виступають рівнозначними варіантами загальнонаціонального інваріанту, причому спостерігається арифметична прогресія у зростанні кількості визначальних моделей, перехід до багатополосного інваріанту, в якому співдіє кілька рівнозначних за «інформаційністю» мовно-креативних згустків-пульсарів» [3, 59].

Поряд з цим пріоритетним для О. Козаренка у дослідженні національної історії музики залишається поняття стилю. На його думку, саме в стилі, як другому після жанру рівні системи функціонування музичної інтонаційності, яскраво виявляється національна сутність музичного мистецтва [3, 34]. Вчений спирається на запропоновану О. Марковою двофазну концепцію становлення національного стилю, що включає фазу створення стильового ядра / інтонаційного словника, який визначає національну характерність музики (переважно у нонартифіційній сфері), та фазу вироблення нової нормативності (у артифіційній сфері), яка постає з принципів, закладених у інтонаційному словнику [3, 34–35].

Поняття національного музичного стилю Олександр Козаренко використовує одночасно із поняттям національної музичної мови, корелюючи їх таким чином. «Національна музична мова, – за словами вченого, – є планом виразу семіологічної системи вищого порядку – національного музичного стилю, усталеної, „типологізованої закономірності мислення” (І. Ляшенко), планом змісту якої є конотативний „неявний рівень національної психіки та культури” <...> А «музичний стиль – це „конкретно-історичний стан музичної мови”» [3, 54]. Більше того, спираючись на досвід відомого літературознавця, професора Гарвардського університету Григорія Грабовича, Олександр Козаренко зазначає, що «при цілісному підході до явищ національної культури симбіотична єдність мови і стилю дозволяє окремим дослідникам говорити про існування „українського мово-стилю...», сенс якого не піддається перекладові» [3, 54].

Для розуміння причинно-наслідкових зв'язків між цими поняттями, на думку Козаренка, необхідно враховувати дію трьох законів – закону спадкоємності, закону еквівалентності та зако-

ну ієрархічності. Лише при такому підході можливо досягнути характер «співвідношення знаків між різними ярусами семіологічних систем <...>, коли знак одного яруса є моделлю у найширшому розумінні цього слова – такою, що передбачає вплив у діапазоні від прямого наслідування аж до заперечення» [3, 55].

Разом з тим, вчений зазначає, що «приймаючи динамічну (процесуальну) концепцію національного мово-стилю як „цілісної системи художнього мислення, що перебуває у постійному становленні”, як „єдність константних і змінних ознак”, не слід усе ж абсолютизувати його мобільну (змінну) сторону» [3, 57]. На думку дослідника, проти такого погляду свідчить «дивовижна стабільність національних музичних архетипів у фольклорі, як природного вияву глибинних ментальних настанов <...> „гаранта цілісності національного стилеутворення”» [3, 57]. Такого ж погляду притримується Г. Грабович, на думку якого «історична тяглість ... (стилеутворення) не переривається із зміною мовленнєвих кодів» [3, 57].

За твердженням Олександра Козаренка, першим, хто звернувся до поняття національної музичної мови, був Микола Грінченко, автор «Історії української музики». Це відбулося у 1922 р. «Не можна говорити про музику як про мистецтво... , що мусить становити собою одну всесвітню... мову, спільну всім народам... – писав М. Грінченко, – На тих же дослідах ми констатуємо, що не тільки кожен народ... має свою музику, але навіть серед одного й того ж етнічно, географічно або й політично цілого людського угруповання ми констатуємо свої „музичні говори”» [цит. за: 3, 26]. Проте, як відомо, у 1930-х Грінченко було звинувачено у буржуазному націоналізмі й заарештовано, а наступ тоталітаризму витіснив «музичну мову» з лексики українських музикознавців аж до другої половини 50-х р. Тому на початку ХХІ ст. явище національної музичної мови все ще є недостатньо дослідженим і практично невикористовуваним в українському музикознавстві. Тим не менше, його перспективність пов'язана з неухильним осмисленням музично-історичного процесу як осягнення самототожності звукового вияву етносу: «від симбіотичного співіснування етносу і породженого ним звукового космосу в нонартифіційному мистецтві, до все більш адекватної самоідентифікації у мистецтві артифіційному» [3, 28].

Услід за Людвігом Вітгенштайном [2], Романом Якобсоном [4] та іншими відомими лінгвістами, Олександр Козаренко плує музичну мову, як різновид знакових систем. Він вказує на її належність до знакових систем конотативного (неявного) типу. Про це свідчить невловимість, таємничість її змісту, зумовлена непонятним характером значень, які важко піддаються вербалізації. Адже, як зазначає Олександр Козаренко, спираючись на Романа Якобсона, позірною «неясністю є внутрішньою невід'ємною властивістю кожного типу вислову, сконцентрованого на самому собі» [цит. за: 3, 46].

Олександр Козаренко вказує на те, що виникнення та сприйняття значень музичних знаків є процесом складним і полягає не стільки у знаходженні аналогій між звуковими явищами і явищами позамузичної дійсності, скільки у осягненні системи різномірних звукових співвідношень, в яких кожен звук чи комплекс звуків віднаходить специфічні (значеннєві) якості через співвідношення з іншими звуками. Адже, як зазначає вчений, «розуміння однієї музичної данності виникає через зіставлення з іншою у системі „напружень і розв'язань” (Л. Мейєр), „очікувань та навичок слухачів” (З. Лісса), упізнання-сприйняття „нових” інтонацій через „старі” (Б. Асаф'єв). На думку Л. Мейєра, чим свідомішою і виразнішою стає реляція поміж напруженнями і розв'язаннями, тим виразнішим стає значення» [цит. за: 3, 47].

Не ставлячи перед собою завдання визначення музичного знака, Олександр Козаренко, проте, звертає увагу на складність і неодномірність його природи, зазначаючи, що у всіх існуючих дефініціях знака (від Ч. Пірса до Ю. Вахрєнєва) «присутній такий комплекс характеристик: а) диференційованість; б) репрезентативність; в) функційність» [3, 51].

Він враховує, що «специфіка музичного знака в тому, що в його основі є сигніфікат, а не денотат (тобто емоційно-образне відображення явища у свідомості, але не саме явище) – цим зумовлений конотативний (неявний) характер музичної мови, „непрозорість” музичного знака для перекладу іншим (скажімо, вербальним) типом мови. Сигніфікат породжує сам знак (конкретно-звуковий вияв), що, своєю чергою, має своїм змістом десигнат – художньо-переосмислений емоційно-образний стан» [3, 52].

Суттєва відмінність музичного знака від вербального полягає в тому, що «властива для вербального знака „віддаленість, прихованість, важка впізнаність означуваного порівняно зі знаком” часто-густо „знімається” у знаку музичному через „зближення сторін” <...> „трикутника Фреге” (сигніфіката – знака – десигната) аж до їх повного накладання, злиття зовнішньої форми, внутрішньої форми та змісту знака (типичним прикладом чого є авангардна творчість, включно з електронною, „конкретною” музикою, в яких стирається грань між сигніфікатом і денотатом, а зміст знаків – якщо його наявність відверто не заперечується композитором – можна відчитати лише хіба через містичне самоототожнення із звуковими феноменами» [3, 53]. Стосовно більш поміркованих творів така своєрідність музичного знака проявляється «багатоаспектністю змістів, закладених у цих „згущеннях думки” (О. Потебня): об'ємністю та глибиною значеннєвих шарів; „стереоскопією” механізму функціонування знака в живому музичному тексті» [3, 53].

Згідно класифікації Макса Бенсе, яку наводить Олександр Козаренко, існує чотири типи знаків у музиці (критерій – носій значення):

1) рівень фізичних носіїв – тривалість, тембр, звуковисотність;

2) рівень найпростіших диференційованих співвідношень – інтонаційних, ритмічних метричних;

3) рівень синтагматичних співвідношень – лади, акорди, серії;

4) рівень парадигматичних співвідношень – жанри, лейтмотиви, музично-риторичні фігури, інші спеціальні словники тощо [3, 49].

На думку чеського музикознавця Я. Іранека існує три типи знаків (критерій – тип значення): 1. Природно-антропологічний. 2. Суспільно-практичний. 3. Музично-історичний [3, 29].

До знаків першої групи належать різновиди висотного інтонування (праінтонації). До відзначених Е. Куртом – «підвищення» як знака посилення, «пониження» як знака послаблення, «лінеарності» як знака нейтральності, Я. Іранек додає ще «мелодичні криві» – «опуклу» і «ввігнуту». На його думку, «опукла» крива у чеській мові притаманна інтонації простого розповідного речення, а «ввігнута» – стурбованій чи схвилюваній інтонації.

До специфічно-національних українських рис інтонування (за А. Гудзенко) належить низхідний рух, що знайшов втілення у народній пісні, мелодії Лисенкових опер [3, 30]. О. Козаренко пояснює переважання низхідного руху в інтонуванні українців «обмеженістю активних предметних настанов в українській психічній структурі», що в свою чергу, пояснюються «геопсихічним аспектом, „вслуванням української людини в український краєвид”, що „не розбуджує активності”» [3, 30].

До знаків із суспільно-практичним типом значення належать ті, які перейшли в музику із суспільної практики людини – виробничої, мовленнєвої, міміки, пластики, жести, танцю, ритуалу, співу тощо). Тембри сучасних інструментів, наприклад, несуть у собі рудименти первісних конотацій. Так, тембр валторни у відповідному контексті сприймається як голос мисливського рогу чи вівчарської трембіти. За словами О. Козаренка, – це зразок типової національної психореакції [3, 31].

До знаків третьої групи, із музично-історичним типом значення, як зазначає О. Козаренко, належать жанрові інтонації, що виникають спочатку в нонартифіційній музиці, а потім переходять в артифіційну [3, 33], а також т. зв. інтонаційні ідеї – «звуківі образи чуттєвого світосприйняття людини певної історичної епохи в рамках конкретної соціокультурної спільності» (О. Маркова) [цит. за: 3, 33]. «Такою інтонаційною ідеєю, „знаком” доби козацтва, – зауважує О. Козаренко, – стає речитатія української думи. В ній концентрація художньо-емоційної виразності, доведеної до „символічно-ієрогліфічного” лаконізму характерних ритмо-інтонаційних формул та фактурних формул, досягла такого рівня узагальнення, що впродовж століть є постійним чинником у формуванні національного типу музичного вислову» [3, 33]. Знаками гіпертексту історії музики можуть бути окремо взятий твір, доробок автора чи ціла

історико-стильова епоха. Виразною «знаковістю», на думку О. Козаренка, в історії української музики володіє барокова доба, творчість М. Лисенка, Б. Лятошинського, Симфонія соль-мінор П. Сокальського тощо.

Важливою функцією знака є комунікативна (функційна). «Специфіка музичного комунікату, – пише О. Козаренко, – полягає у тому, що це не є безперервний потік інформації – цей тип трансмісії значень радше було б назвати „дискретною континуальністю”, розсосередженим типом вислову, коли окремі „згустки змісту” не йдуть безпосередньо один за одним (як у науковому типі дискурсу), а співдіють між собою на відстані, розділені (поєднані) між собою т. зв. загальними формами руху, що можуть дорозвивати заданий музичним знаком інформаційний імпульс (у тематизованих побудовах), уможливають плавні „сміслові перегікання” (у зв’язуючих епізодах), а то й сприяти анігіляції змістовності вислову. Це – специфіка музичного типу wypowiedi з характерним „розтіканням”, „розмиванням” змісту, зумовленим своєрідним пульсуючим характером подання інформації – ніби окремими порціями. Власне в умінні розпізнати, диференціювати в безперервному музичному потоці значимі „слухові сигнали” (як і в необхідному подальшому їх атрибутуванні з певним типом репрезентативності) полягає механізм розуміння музичного переказу» [3, 51].

Окрім способу передачі інформації, важливим є обсяг задіяних у творенні смислу інформаційних полів. Адже, як вказує О. Козаренко, спираючись на З. Ліссу, чим більше рівнів розуміння музики реалізується у слухача, «тим воно є глибше, тим більше комунікативної функції у вислові» [цит. за: 3, 47]. Рівні розуміння, за словами О. Козаренка, залежать від широти контексту, в якому сприймаються носії значення: в рамках твору, в рамках творчості композитора, в рамках стилю – індивідуального, національного, історичного [3, 47–48]. «Найвищим (і водночас найглибшим) щаблем розуміння музичного переказу, на якому „мова справляє своє свято” (Л. Вітгенштайн) є вписування носія значення у „спільний світ артистичного дискурсу” (за Л. Мейером), коли значимий елемент ставиться немов у „центр світової культури, а вся її всесвітня історія розгортається з цього центру, виявляється його смисловою периферією, хвилями розходиться навколо нього”» [3, 48].

Ще один важливий бік розуміння музики як системи знаків у Козаренка – це апробація будь-якого написаного тексту живим виконавським процесом. Саме тут відбувається відбір певного значення з усього поля заданих можливостей. Але саме це і зумовлює відносність значення будь-якого музичного знака, як такого, що виїнятий з контексту. Більше того, «здійснити вичерпний аналіз Лисенкових текстів, – пише О. Козаренко, – настільки важко, як і сучасних – спостерігається подібне явище: як тільки дослідник „досягає своєї мети, коли відтворено «всерозумі-

ючий контекст», якраз у цю мить він опиняється обличчям впритул із безкінечно порозумнілим автором і безконечно зосередженим текстом-твором» <...> Можливо, частково цим невловимим є самий процес інтонування, який найскладніше піддається фіксації» і який, за словами О. Козаренка, містить ймовірний „надлишковий сенс” (Ю. Лотман)» [3, 92].

З іншого боку, виходячи з того, що Б. Асаф'єв стверджує за живим інтонуванням «як явищем усвідомлення тембру ... найбільший вплив ... на формування ... стабільних звукозв'язків», що на ранньому етапі музичного семіозису приводить до виникнення «мови інтонацій» – фольклорно-музичних діалектів у лоні нонартифіційного мистецтва, О. Козаренко припускає малоімовірність зменшення ролі такого національно-своєрідного інтонування і на подальших етапах музичного семіозису, зокрема в артифіційному мистецтві. На думку вченого, «етнохарактерне інтонування є інтегральною складовою, одним із панзнаків як загальнонаціональної музичної мови, так і мовленнєвих кодів окремих авторів» [3, 92–93]. Ми повністю згодні з гіпотезою Козаренка, що підтверджується нашим досвідом аналізу низки виконавських інтерпретацій музичних творів. Адже, на нашу думку, саме темброві характеристики, сама якість звукоутворення, як і тонкі нюанси у відтворенні штрихів, темпових градаціях тощо, відіграють провідну роль у визначенні виконавської школи, або ширше – етнохарактерності того чи іншого виконання, зумовлюючи тим самим сутнісні особливості художнього сенсу.

Зазначаючи, що «музична мова (Лисенка – О. К.) постала внаслідок узагальнення фольклорно-музичних діалектів у тілі професійної композиторської творчості», – Козаренко припускає, що «композитор (хай на підсвідомому рівні) передбачав узагальнення також і питомих рис етнохарактерного інтонування, притаманних як фольклорно-регіональним виконавським манерам, так і вітчизняній традиції інтерпретації давньоукраїнської, ранньоромантичної та європейської професійної музики (про існування якої свідчать спогади Павла Аллепського, Г Берліоза та ін.)» [3, 93]. «Підтвердженням слушності припущення про особливу семантичну вагу етнохарактерного інтонування для Лисенкової музичної мови є насамперед залишені його сучасниками характеристики виконавської манери самого композитора: „Ніхто ніколи не виконував ще досі речей Миколи Віталійовича так, як він їх сам грав; з його смертю і вони наполовину вмерли... Коли він виконував свої і взагалі українські речі, він надавав їм щось незвичайне, якесь Євшан-зілля...” (Л. Старицька-Черняхівська). Така акцентуація унікальності виконавської манери інтерпретатора національної професійної музики викликає асоціації з подібним явищем у фольклорному виконавстві. Очевидно, йдеться про особливу відповідність даної інтерпретації національному звуковому ідеалові, відомому як виконавцеві,

так і слухачеві. Завдяки глибинному резонансу із доміантними рисами національної психології, будучи її породженням, звуковий ідеал етносу як продукт „духовної роботи” багатьох поколінь стає для них близьким і зрозумілим опізнавальним знаком. Відповідно формується семантична спрямованість зовнішньої форми (самого інтонування), зумовлена єдністю світовідчуття, палітри психореакцій, емоційної зарядженості, типових для цього народу, тобто національний звуковий ідеал являє собою „кодифікаційну модель почуттів та світосприйняття етносу” (О. Бенч), а зовнішня його форма – живе інтонування – володіє потужним додатковим семантичним зарядом, без якого вся система етнохарактерних засобів звуореалізації (мелодичних, ритмічних, фактурних, формотворчих) вповні не функціонує» [3, 93–94].

На думку Козаренка, національний звуковий ідеал у композиторській творчості і виконавстві М. Лисенка був перейнятий, передусім, з манери інтонування дум, що стала для митця «своєрідним еталоном оригінальності та національної самототожності у звуореалізації» [3, 97]. Але в цілому у них відобразилися – і манера інтонування гуртових ліричних пісень, і сольних, і пісень-романсів, і церковної музики. А через Лисенка ці риси звукового ідеалу увійшли до загальноукраїнського, «як інтегральна складова національної музичної мови» [3, 97].

Отож, необхідно зазначити, що результатом дослідження Олександром Козаренком семіотичних процесів, що відбуваються в лоні української професійної музики протягом трьохсотлітнього періоду її розвитку, постає категорія національного мово-стилю. Вона дозволяє об'єднати спостереження вченого над музично-інтонаційним процесом в сферах розвитку головних жанрів і стилів, водночас виявити знакову сутність і характерні значеннево-сміслові константи українського музичного мистецтва.

Олександр Козаренко реконструює, відроджує і розвиває ідеї Миколи Грінченка, Мирослава Антоновича, Павла Маценка та ін. українських музикознавців, чия наукова думка була на тривалий час штучно вилучена з обігу в українському музикознавстві радянського періоду. Звертає на себе увагу пильне зацікавлення музикознавця власне історією українського національного музичного мистецтва, що виказує глибину його інтересу до категорії національного. Як і Сергій Кримський, Олександр Козаренко утверджує погляд на український музичний мово-стиль, як на явище, що увібрало в себе у процесі свого еволюційного становлення елементи багатьох музичних культур, мов і відповідно елементів різних знакових систем. Зовнішній тиск на музичну мову «неісторичної нації» з боку колонізуючих її імперських культур – російської та австро-угорської – породив потужну компенсаторну дію – величезний потенціал внутрішньої акумуляції нею елементів інонаціональних музичних мов, які в новому, оригінальному поєднанні, перетворен-

ні, переламленні, асиміляції, утворили стійкий, яскравий і неповторний феномен національного мово-стилю. При цьому стрижнем цього мово-стилю у всі періоди були його етнохарактерні, базові елементи, виплеканих українським етносом впродовж тисячоліть в сфері музики усної традиції.

Специфічний колорит козаренківського дослідження зумовлений пропуском явищ, які він досліджує, крізь призму бачення етнопсихології, завдяки чому вчений розкриває причини відмінності історії української музики від історій музики інших, переважно «історичних націй» країн Західної Європи.

Важливо також, що ставлячи в кут зору національну музичну мову, Олександр Козаренко не відмовляється від вивчення таких її елементів, як жанр і стиль, причому розглядає ці елементи мови у розрізі їхніх характерних інтонаційних особливостей.

Заслуговує також на особливу увагу козаренківська концепція передстилю і стилю, як фундаментальна і основоположна для розуміння суті еволюційних музично-інтонаційних процесів, що відбуваються в історії української музики протягом розглядуваного періоду.

Варте уваги і розрізнення категорій музичної мови і музичного стилю, що співвідносяться, на думку вченого, як явища нижчого і вищого рівня відповідно. З цього погляду, важливо, що зацікавлення музикознавця викликає не лише діахронічний зріз історії української музики, що досліджується ним з точки зору реалізації принципів жанрово-інтонаційної спадкоємності, але і синхронічний – як виявлення співвідношень за принципом еквівалентності та ієрархічності мовно-стильових явищ.

Олександр Козаренко трактує національний мово-стиль як явище внутрішньо-суперечливе, таке, що відображає тенденції динамічної статичності. Адже, містячи в собі здатність до інтенсивного внутрішнього розвитку і змінювання (завдяки наявності усередині різноманітних авторських мовленнєвих кодів), він все ж залишається незмінним в своїх найхарактерніших рисах і константах.

Отож, необхідно ще раз наголосити, що виношування семіологічного підходу в українському музикознавстві велося майже сто років, починаючи від семіологічних ідей Миколи Грінченка. На цей час вершиною цієї лінії є наукова діяльність Олександра Козаренка. Незважаючи на те, що дослідник спирається на розпрацьовану західноєвропейською науковою думкою систему категорій, він чітко окреслює робочий простір свого дослідження: виявляє зміст і властивості таких понять, як музичний текст, музична мова, музичний знак, класифікації музичних знаків тощо.

Так, музичний текст для Олександра Козаренка – поняття, що має різний обсяг – це і текст окремого твору, це і творчість окремого композитора, це і текст певного історичного стилю, зрештою гіпертекст усієї історії музики.

Важливою настановою дослідницької позиції О. Козаренка є його тлумачення музичної мови як знакової системи конотативного типу, з неявним характером знаків. Причому неодноразово в тексті монографії виразно проступає референціалістська позиція дослідника, що полягає у виведенні смислу знаків із зіставлення, співвідношення їх між собою, їх розуміння як елементів однієї системи, важливості зв'язків між ними.

Загальна характеристика музичного знака, як носія функцій – диференціюючої, репрезентуючої та функціональної – доповнюється виявленням його специфіки саме в сфері музичної мови. Адже тут відбувається заміщення денотата сигніфікатом, внаслідок чого стається неминуче зближення елементів трикутника Ферге: сигніфіката – знака – десигната, і як результат – розмивання смислу.

Для глибокого розуміння природи музичного знака, дослідник пропонує дві класифікації музичних знаків: перша – за типом носіїв (фізичний, диференційований, синтагматичний, парадигматичний), друга – за типом значень (природно-антропологічний, суспільно-практичний, музично-історичний). При цьому у кожному класі музичних знаків (за значенням) виявлено особливості характерно-національного змісту – низхідна мовна інтонація (спадний рух) – у природно-антропологічному типі значень, тембр валторни (мисливський ріжок, звучання трембіти) – у другому, думна рецитація – у третьому.

Комунікативний потенціал знака, як вказує О. Козаренко, визначається, з одного боку, дискретністю передавання інформації у музичному дискурсі, з іншого – обсягом задіяного контексту у того, хто сприймає.

Нарешті важливим елементом системи музичного семіозису стає процес живого виконання – відповідник мовлення. Адже саме тут відбувається коригування значень, випробування їх змісту етнохарактерним інтонуванням та мірою відповідності національному звуковому ідеалу.

Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн [пер. с нем. Добронравова и Лахути Д.; общ. ред. и предисл. Асмуса В. Ф.]. – М. : Наука, 1958 (2009). – 133 с.
3. Козаренко О. Феномен національної музичної мови / Олександр Козаренко / [відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський]. – Л. : 2000. – 284 с. – (Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).
4. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / Ляшенко І. Ф. – К. : Наук. думка, 1991. – 267 с.
5. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ф. Ляшенко. – К. : Муз. Україна, 1973. – 324 с.
6. Якобсон Р. Избранные работы / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 445 с.