

І. В. Муромцев

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Нотатки про ономастичний простір у музичній літературі (назви музичних творів)

Муромцев І. В. Нотатки про ономастичний простір у музичній літературі (назви музичних творів). У статті проаналізовано один з розрядів власних назв – заголовки різних типів музичних творів. За фактичний матеріал правили переважно назви творів європейських композиторів XVI–XX ст. у різних жанрах музики. Досліджено чинники, які впливали на вибір, варіювання та заміну назви музичного твору залежно від часу створення, жанру, стилю, соціальних умов творчості композитора та внутрішніх закономірностей.

Ключові слова: *ономастичний простір, номінування, заголовок, жанр, стиль, соціальні умови, конотація, способи словотвору, семантичне нарощення, неодиначна мотивація.*

Муромцев И. В. Заметки об ономастическом пространстве в музыкальной литературе (названия музыкальных произведений). В статье проанализирован один из разрядов имен собственных – заглавия различных типов музыкальных произведений. Фактическим материалом послужили преимущественно названия произведений европейских композиторов XVI–XX ст. в различных жанрах музыки. Отмечены факторы, влияющие на выбор, варьирование и замену названия музыкального произведения в зависимости от времени создания произведения, его жанра, стиля, социальных условий творчества композитора и интралингвистических закономерностей языка.

Ключевые слова: *ономастическое пространство, номинация, заглавие, жанр, стиль, социальные условия, коннотация, семантическое наращение, способ словообразования, множественность мотивации.*

Mouromtsev I. V. Essai de l'espace onomastique en littérature musicale (les titres d'œuvres musicales). Dans cet article sont analysés les mots onomastiques, qui figurent en titres des œuvres musicales européennes et exécutent les rôles différents à ces œuvres. Pour l'illustration sont prises les titres musicaux sérieux et buffes, vocaux et instrumentaux de XVI–XX siècles. Sont recherchées les causes du choix, variations et modifications des titres d'œuvres musicales sous la dépendance du temps de la création, du genre et style d'œuvre et conditions sociales de la création du maître musical.

Mots d'appels: *espace onomastique, nomination, titre, genre, style, conditions sociales, connotation, accroissement sémantique, modes de la dérivation, motivation plusieurs.*

Відомо, якого значення надавав О. Потебня вибору внутрішньої форми слова при номінації

і як ретельно досліджував цей вибір у великій кількості лексем слов'янських мов, зокрема

українських. Його ідеї про примхливість і водночас системність такого вибору, про роль тут окремого мовця й колективу розвивали далі лінгвісти ХХ ст. (Л. Булаховський, О. Смирницький та ін.). Етимомом при номінуванні може бути як загальна, так і власна назва. Відносно пізні оформлення ономастики як галузі лінгвістики (В. Ташицький, О. Суперанська, К. Цілуйко та ін. – середина ХХ ст.) стало однією з причин того, що власні назви як внутрішня форма нового слова рідше залучалися до семантичного й етимологічного аналізу лексеми, навпаки, саме оніми послідовно досліджувалися з позицій виведення їхньої внутрішньої форми з апелятивів, щоправда, при цьому часто такі спостереження обмежувалися пошуками т. зв. найближчої етимології.

Ідеї трансонімізації, деонімізації, термінологізації при номінуванні й словотворенні, поняття онімного поля, простору з'являються дещо пізніше (В. Горпинич, М. Торчинський, О. Суперанська, Н. Подольська, М. Юшманов та ін.), тому саме зараз актуальним стає вивчення ролі власних назв при творенні номенів окремих лексико-семантичних підсистем мови. Частковій реалізації цього питання й присвячено матеріали цього дослідження, безумовно, з використанням згаданих вище ідей О. Потебні та його наступників. За фактаж тут правитиме онімний простір сучасної переважно європейської музичної літератури. Термін «музична література» використаний у його традиційному значенні – сукупність наукових, навчальних та белетристичних творів про музику й музикантів; історія музики.

Онімна сфера музиконімів (термін М. Торчинського) охоплює назви музичних творів (своєрідні товарні знаки, прагмоніми), об'єктів і процесів, пов'язаних з музичною діяльністю (своєрідні ергоніми), різні групи термінів і напівтермінів-професіоналізмів. М. Торчинський, поділяючи музиконіми на 8 тематичних груп [12:530], водночас відзначає їхню складність і певною мірою строкатість, за структурою, семантикою і за походженням [12:507]. Попри певну дискусійність запропонованого автором поділу на групи і в якісному, і в кількісному плані, не погодитися з ним щодо складності й строкатості таких назв не можна. Вони починаються з того, що до досліджуваного онімного простору треба включати не лише оніми-назви об'єктів музичної діяльності, а й «постоніми» – власні назви значної кількості музичних творів або інших об'єктів, пов'язаних з музикою, а також ті, що термінологізувалися, перетворившись на загальні або ставши твірною основою для таких термінів (грузинський народний танок картулі –

від історичної назви частини сучасної Грузії – Картлі; Тетяна – український народний танок-пісня жартівливого характеру; коломийка – народний танок-пісня – від назви українського міста Коломиї; Бостон – повільний салонний вальс; сарсуела – іспанська оперета – від назви старовинного замку Сарсуела й свят у прилеглому містечку та ін.). Складність їхнього аналізу полягає в тому, що кожна з виділюваних груп музиконімів демонструє своєрідні загальники (виразне переважання продуктивних семантичних і структурних моделей, співвідносних з відповідними групами інших тематичних і термінологічних систем і підсистем: французька (англійська, китайська) кухня та угорська (іспанська, румунська) рапсодія; віденський вальс; неаполітанська пісня; грецький (київський) розспів; ом, ампер, сальхов, маузер, кольт, калашников – і бостон, баян; олімпіада, спартакіада – і шубертіада, офенбахіада; шевченкіана, ленініана – і шопеніана, паганініана, скарлаттіана, паризіана; АН-148, ТУ-104 – і Симфонія (соната, сюїта) № 1, 4, 7; закон Ньютона – і гама Римського-Корсакова (Прокоф'єва), а також і певні «родзинки»: флейта Пана, гама Чорномора, Тристанів (Прометеїв) акорд – різновиди флейти, цілотонної гами, використаної М. Глінкою у темі Чорномора з опери «Руслан і Людмила», співзвучностей уперше застосованих Р. Вагнером в опері «Трістан та Ізольда» і О. Скрибіним у симфонічній поемі «Прометей»; англійський ріжок – помилковий переклад з французької – *sof anglé* – зігнутий, кривий ріг, ріжок через помилкове зближення з відповідним омонімом *anglais* – англійський і своєрідну підтримку назви іншого подібного інструмента – французький ріжок; «Ріголетто» і «Король бавиться», галльський (берлінський гамбурзький, кеттенський, лейпцизький) Бах, «Мефісто-вальс» – які потребують окремого опису й коментарів.

Обмежимося тут описом назв музичних творів переважно європейських композиторів різних жанрів, стилів і часу створення, лише принагідно залучаючи до аналізу назви інших типів музиконімів (здадку про різностильовість, різножанровість і різночасовість появи музичних творів уважаю за важливу, оскільки ці показники часто визначають семантичне, структурне і стилістичне наповнення назви). Принагідно, виконуючи ВАКівську вимогу – елементарщину, доводжу до відома про знайомство з музикознавчо-енциклопедично-лінгвістичною літературою (С. Павлюченко, О. Залеський, З. Булик, В. Іващенко, Д. Кобелева та ін.) та працями з теорії і практики заголовка (Л. Грицюк, Ю. Карпенко, А. Загнітко, Ю. Данилова, Т. Жел-

тоногова, Л. Коробова та ін.), водночас сподіваючись додати їй дещо своє й нове стосовно досліджуваного питання. Якщо хочете, епіграфом тут може бути «З любов'ю до музики, а не до ВАКУ».

Музичні твори можуть бути синкретичного (опера, м'юзикл, романс, солоспів, ораторія та ін.) та несинкретичного характеру (симфонія, соната, увертюра, фантазія, рапсодія та ін.). І хоча цей поділ до певної міри умовний, оскільки музична література має зразки «змішаного» типу (Симфонія № 9 Л. Бетховена, та № 1 О. Скрябіна, симфонія-ораторія «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза, обрядові танці зі співами різних народів світу та ін.), усе ж він може впливати на вибір номена, його семантику, стилістику й структуру.

Назва музичного твору може бути первинною або вторинною. Оскільки велика кількість музичних опусів має в основі або лібрето за художніми та релігійними творами (опера, фантазія, увертюра, ораторія, меса, реквієм та ін.), або асоціативну співвіднесеність зі творами інших жанрів мистецтва, то дуже часто вторинність назви, зокрема трансонімізація тут очевидна («Наталка Полтавка», «Енеїда» І. Котляревського та опери М. Лисенка; поема «Катерина» Т. Шевченка та опера М. Аркаса; повісті «Вій», «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя і опери О. Горілова та М. Мусоргського й оперета О. Рябова; роман О. Пушкіна «Євгеній Онегін» і опера П. Чайковського; картина А. Бекліна «Острів мертвих» і симфонічна поема С. Рахманінова; вірш «Соловей» А. Дельвіга і романс О. Аляб'єва; *Te deum laudamus* – у католиків назва однієї з основних християнських молитов (у православних дослівний аналог – «Тебе, бога, хвалимо») і меса-ораторія Г. Берліоза *Te deum*; роман О. Толстого «Аеліта» і однойменний шлягер М. Скорика та багато інших.

Тут можна зустрітися зі своєрідними «вічними» трансонімами – назвами музичних творів, які мандрують століттями, лишаючись або в межах одного музичного жанру (опери «Орфей та Евридика» («Орфей») різних композиторів від XVI до XX ст.), або трансформуючись в інший («Орфей» – симфонічна поема Ф. Ліста). У зв'язку з цим варто уточнити поняття однойменності, впроваджене О. Суперанською [11] стосовно неродичів – носіїв одного прізвища та однойменних назв географічних об'єктів у різних країнах (Крамаренко, Кравчук; Париж у Франції й США). Якщо до назв творів одного жанру в музичній літературі його можна підтримати, то щодо транс онімів – назв творів різних музичних жанрів скоріше треба говорити

про омонімію: «Ромео і Джульєтта» – опера Ш. Гуно, балет С. Прокоф'єва, симфонія-ораторія Г. Берліоза, увертюра-фантазія П. Чайковського; «Євгеній Онегін» – опера П. Чайковського і музично-драматична композиція (сюїта) С. Прокоф'єва; «Мазепа» – опера П. Чайковського і симфонічна поема та етюд Ф. Ліста; «Іберія» – форте'янна (оркестрова) сюїта І. Альбеніса та фантазія К. Дебюссі – в останньому випадку згадка К. Дебюссі про вплив циклу «Іберія» І. Альбеніса на його фантазію може навіть наштовхувати на думку про своєрідну полісемію назви.

Варто відзначити значну продуктивність трансонімів-катамаранів – улюбленого прийому літературної онімії. Крім вищезгаданих «Орфея та Евридика» й «Ромео та Джульєтти», назовемо «Абесалом і Етері» з грузинського епосу «Етеріані» – оперу З. Паліашвілі, «Лейла і Меджнун» – поему М. Фізулі й оперу У. Гаджибекова, «Юнона й Авось» – поему А. Вознесенського і рок-оперу О. Рибникова, «Пеллеас і Мелізанда» – драму М. Метерлінка й оперу К. Дебюссі та симфонічну поему А. Шенберга, «Поргі й Бесс» – драму Д. Хейворда й оперу Д. Гершвіна, опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса за німецьким середньовічним епосом та біблійною легендою, «Гензель і Гретель» Е. Гумпердінка та «Чорт і Кача» А. Дворжака – за сюжетами німецької й чеської народних казок. У певних випадках такий катамаран не завжди можна вважати трансонімом – назви давніх епічних літературних і релігійних творів та народних казок слід оцінювати як умовні, і назви відповідних музичних творів (З. Паліашвілі, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, Е. Гумпердінка, А. Дворжака) можуть значною мірою претендувати на первинність. Вплив катамаранної форми позначився на варіантах назви «вічної» опери – «Орфей» – «Орфей та Евридика», опери З. Паліашвілі порівняно з назвою епосу. У випадку перейменування музичного твору стосовно першоджерела було віддано перевагу катамарану в назвах опер Г. Берліоза «Беатріче й Бенедикт» – за комедією В. Шекспіра «Багато галасу даремно» й В. Долідзе «Кето і Коте» – за п'єсою А. Цагарелі «Ханума».

Як бачимо, назва синтетичного музичного твору може бути й іншою порівняно з першотвором-оригіналом. На її збереження або заміну можуть впливати різні мовні й позамовні чинники. Про один із таких чинників (катамаран)-структурно-стилістичний уже йшлося вище. Досить цікавими є й інші випадки зміни назви у музичній сфері. Однією з причин заміни назви може бути чинник суспільно-політичний. Так,

забороненість або замовчуваність прізвища певного автора та його творів (К. Рилеєв у Росії, Д. Даніель у СРСР, В. Гюго у Франції та Італії) призвела до появи нових назв музичних творів: «Життя за царя» М. Глінки, замість «Іван Сусанін» у К. Рилеєва, «Ріголетто» Д. Верді та «Джоконда» А. Понкієллі, замість «Король бавиться» і «Анжело» у В. Гюго; «Комедіанти» Д. Кабалевського, замість «Винахідник і комедіант» у Д. Данієля в останньому випадку було навіть змінено популярний катамаранний номен оригіналу.

Зміна жанру теж може бути причиною зміни назви першотвору. Якщо традиція трансонімії й нині досить чітко спрацьовує в ситуації «літературний твір-опера» («Приборкання норавливої» В. Шекспір – В. Шебалін; «Мертві душі» М. Гоголь – Р. Щедрін; «Наймичка» Т. Шевченко – М. Вериківський, не кажучи вже про значну кількість назв опер XVI–XIX ст.), то естрадний «легкий жанр» м'юзиклу часто приводить до зміни назви першотвору з відповідними виявами у новій назві стильової розкутості, іноді своєрідної рекламності (товарний знак!). Так, згадана вище комедія В. Шекспіра в жанрі м'юзиклу одержала назву – цитату з твору «Цілуй мене, Кет!» (К. Портер). Варто тут згадати популярність такого типу окличних, часто реченневих, ніби цитатних дражливих конструкцій у назвах певної кількості інших м'юзиклів: «Хело, Доллі!» Д. Херманна, «Оклахома!» Р. Роджерса, «Нехай гримить оркестр», «Про тебе я співаю» Д. Гершвіна, «Ні-ні, Нанетто!» В. Юманса. Ця ж дражливість виразно відчутна й у назві рок-опери Е.-Л. Веббера «Ісус Христос – суперзірка» за відомими біблійними мотивами. Демократичність жанру м'юзиклу привела до заміни «класичних» назв творів на ніби простіші, емоційніші, «людяніші»: «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, замість «Пігмаліон» у Б. Шоу; «Людина з Ламанчі» М. Лі, замість «Дон Кіхот» у М. Сервантеса; «Хлопці з Сіракуз» Р. Роджерса, замість «Комедія помилок» у В. Шекспіра. Згадані вище ознаки назв творів легкого жанру в XX ст. позначаються й на назвах комічних та сатиричних опер: «Джонні награв» Е. Кшенека, «Цар фотографується» К. Вайля.

Створення назви – синоніма в ряді випадків може бути своєрідним способом відштовхування від назви твору першооснови, особливо для відомих назв і в такий спосіб привабливання нового, сучасного слухача.

Популярна у XVIII–XIX ст. конкретність семантики назв («Дон Жуан», «Весілля Фігаро», «Норма», «Борис Годунов», «Річард Левине Серце», «Анна Болейн», «Вільгельм Телль» – тут

ще можна згадати й заміну назви роману В. Скотта «Ламмермурська наречена» для опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур») – змінюється на назви з лексемами більш загальної, зате й експресивної, колоритної семантики, часто екзотичної: «Моя чарівна леді», «Принцеса Турандот», «Пульчинела», «Чиндерелла», «Людина з Ламанчі», «Хлопці з Сіракуз», «Ісус Христос – суперзірка» та ін. В окремих випадках різні назви першоджерела й музичного твору фігурують паралельно («Кола Брюньйон» і «Майстер з Кламсі» Д. Кабалевського й Р. Роллана, «Заручення в монастирі» й «Дуенья» С. Прокоф'єва і Р. Шерідана) або нарізно функціонують як назви музичного твору в різних країнах: «Німа з Портічі» – «Фенелла»; «Фра Дьяволо» – «Готель у Террачині»; «Гугеноти» – «Гвельфи й гібеліни»; «Жидівка» – «Дочка кардинала» та ін.

Тяжіння до економності номінування разом із історичною еволюцією семантики й структури назви художнього твору в різні епохи й у різних художніх жанрах і стилях (згадаймо хоча б еволюцію від назви – своєрідної розлогої анотації до стислового заголовка, часто однослівного) у багатьох випадках ставало причиною скорочення, а то й заміни довшої назви першотвору, зокрема, якщо це були назви – прикладкові конструкції зі сполучником або: «Шалений день, або Весілля Фігаро» (П. Бомарше) – «Весілля Фігаро» (В. Моцарт); «Рієнці, або Останній трибун» (Е. Булвер-Літтон) – «Рієнці» (Р. Вагнер); «Оповідь про кам'яну квітку» (П. Бажов) – «Кам'яна квітка» (С. Прокоф'єв); «Альмавіва, або Даремна пересторога» (П. Бомарше) – «Севільський цирульник» (Д. Россіні), «Ломбардці у хрестовому поході» (за Т. Тассо) – «Ломбардці» (Д. Верді).

Назви творів (заголовки), прості або складені, вже за своїм статусом будучи онімами, можуть складатися або ще мати у своєму складі якусь (якісь) ономастичну (ономастичні) одиницю (одиниці) чи похідні від них: «Джоконда», «Тарас Бульба», «Добриня Никитич», «Енеїда», «Німа з Портічі», «Сицилійська вечірня» та ін. Типи онімів, що входять до складу назви музичного твору, можуть бути різними (антропоніми – імена, прізвища, по батькові, прізвиська; теоніми, міфоніми, бібліоніми; різні типи географічних назв – штучних, природних, земних і всесвітніх об'єктів). Ступінь продуктивності цих типів при творенні заголовків у різні періоди був різним і залежав ще й від роду музичного об'єкта (опера, пісня, симфонія, фантазія, поема, ораторія; конкурс, фестиваль та ін.) Але попри певну своєрідну спеціалізацію використання різних типів онімів у назвах творів різних жанрів,

при цьому можна спостерігати вияви ознак загальноонімного характеру. Зокрема до таких належить переважання невеликої (часто однієї-двох) кількості високопродуктивних семантичних і структурних моделей на тлі різноманітних, але малопродуктивних, а то й унікальних інших зразків.

У назвах творів синкретичних жанрів (опера, ораторія та ін.) виразно переважає наявність антропонімів, теонімів, міфонімів та біблїонімів, у той час як для назв різних жанрів інструментальної музики більше властиве використання різних типів топонімів (у широкому розумінні терміна). Зародження опери-сегїа пов'язане з майже обов'язковим утіленням на сцені якогось міфологічного, а згодом і біблїйного сюжету, отже, дійовими особами тут були боги й герої, чий імена часто ставали назвою твору: «Дафна», «Іфігенія в Авліді» та ін. Ця традиція зберігається аж до ХХ ст., але при цьому жанр твору може діаметрально мінятися: «Електра», «Ариадна з Насосу» (Р. Штраус), «Орестея» (С. Танєєв), «Антигона» (К. Орф) – це опери-сегїа, а вже «Орфей у пеклі», «Дафна», «Любов Данаї» (Р. Штраус) належать до творів опереткового або буфонадного типу.

З поширенням сюжетної сфери опери й балету на біблїйні теми список онімів-заголовків збагачується біблїонімами: «Цар Давид», «Саломея», «Самсон і Далїла», «Легенда про Йосипа», «Цариця Савська» та ін. ХVІІ ст. додає до музичної літератури жанр пасіонів-ораторій на євангельські теми – широковідомі тут твори Й.-С. Баха за всім чотириєвангелїєм.

Розвиток романтичної й лірико-драматичної опери ще більшою мірою збагачує список персонажів і відповідно заголовків за рахунок імен дворян, а згодом буржуа та простолюду: «Вїра Шелога», «Євгеній Онегїн», «Манон Леско», «Кармен», «Тарас Бульба», «Воцек» та ін. Становлення світового національного оперного мистецтва сприяє появі творів епіко-героїчного характеру з відбиттям через назву-ім'я героя або місцевості важливих епізодів з історії різних народів світу: «Олекса Довбуш», «Ілля Муромець», «Орлеанська дїва», «Вільгельм Телль», «Марія Стюарт», «Сицилійська вечїрня», «Битва при Лєньяно» та ін. Тут поєднуються давні міфологічні традиції опери-сегїа з новаторськими пошуками екзотичних сюжетів – подій у різних частинах світу, зокрема орієнталїстика – Індїя, Китай, Японія, пізніше Африка й обидві Америки: «Лакме», «Принцеса Турандот», «Чїо-Чїо сан», «Гейша», «Перїкола» та ін. Для ХІХ – першої половини ХХ ст. характерне певне переважання жіночих імен (прїзвищ, прїзвиськ)

у назвах творів над чоловічими, в окремих випадках можна спостерігати заміну «чоловічої» назви першотвору на «жіночу» в музичному творі: «Анжело» В. Гюго – «Джоконда» А. Понкїєллі.

Досить цікавими і теж системними, але водночас строкатими є процес і результати номїнування інструментальних творів. На вибір номена й тут впливає жанр твору, час його створення й належність до тієї чи іншої національної музичної школи та стильового напрямку. Слід відзначити ширший експресивний діапазон заголовків порівняно з майже завжди стилїстично навантаженими назвами творів синкретичного характеру – від виразно без емоційно констатуючих нумеральних (Симфонїя (сїюта, соната, квартет, рапсодїя) № 1 (2, 3, 6...)) до підкреслено емоційних: «Героїчна симфонїя» (Л. Бетховен), «Проста симфонїя», «Симфонїя-реквїєм» (Б. Брїттен), «Весела симфоньєта» («Sinfonietta giocosa») Б. Мартїну, «Класична симфонїя»; (С. Прокоф'єв), соната «Трелї дїявола» Д. Тартїні; – іноді навіть шокуючих: симфонїї Й. Гайдна «Ведмїдь», «Годинник», «Скїфська сїюта» С. Прокоф'єва, «Бюрократична сонатина» Е. Сатї, «Мужицький реквїєм» К. Шимановського, танго «Бризки шампанського» та ін. Такі назви давалися часто самими композиторами (Л. Бетховен, Б. Мартїну, Д. Тартїні) й іноді цікаво ними розтлумачувалися. Так, наприклад, Д. Тартїні назву сонати пояснював своїм дивним сном, у якому дїявол награв йому музику майбутнього твору. Однак непоодинокі випадки появи експресивної назви-синоніма від пізніших слухачів твору: «Патетична» (№ 8), «Мїсячна» (№ 14), «Аврора» (№ 21), «Апасїоната» (№ 23) – сонати Л. Бетховена, марш «Прощання слов'янки», полонез «Прощання з Батьківщиною» та ін.

Назви інструментальних творів ширше включають до свого складу топоніми різних типів, здебільшого це назви міст, місцевостей, країн, рідше – назви водних об'єктів. Так, симфонїї різних авторів ХІХ–ХХ ст. мають у назві такі епітети – опосередковані характеристики змісту або спрямованості твору: Київська, Ленїнградська, Мангеймська, Шотландська, Італїйська, Іспанська, Українська, Рейнська. Не менш різноманїтні відтопонїмічні похідні супроводї й при називанні творів інших жанрів: Латїноамериканська, Кубїнська, Австралїйська та ін. – увертюра; Угорська, Румунська, Іспанська, Верховїнська, Фламандська, Негрїтянська та ін. – рапсодїя; Угорські, Слов'янські, Румунські, Лашські, Арабські танці; Турецький марш. При цьому деякі з такого типу назв згодом перетворюються якщо не в терміни, то принаймні у професїоналізми. Так, якщо назва «Карнавал»,

перетворена Р. Шуманом у назву жанру музичного твору, в сполучі з відтопонімічними епітетами – конкретизаторами (Віденський, Венеційський, Паризький, Північний) лишається номеном, назвою твору, то в ситуаціях віденський вальс, французька (віденська) оперета, слов'янські (угорські, румунські) танці, купальні (купальські) обрядові танці-пісні уже варто говорити про певний рівень термінологізації словосполучки. Цьому відносно сприяє й кількісна оцінка ситуації та водночас перетворення згаданого вище беземоційного нумерального способу номінування теж на своєрідну стилістему, часто в сполучі з іншими ознаками: Камерна музика № 1–6 (П. Хіндеміт); Поліфонія X (П. Булез); Бразильські Бахіани № 1–9 (Е. Віла-Лобос).

Узагалі, комплексність ознак при домінуванні ономастичного чинника – типовий спосіб перетворення номена на експресивну стилістему (експресему), й топонімічний компонент, на мою думку, тут значно активніший, ніж різного роду антропонімічні. Так, наприклад, якщо назва музичного твору «Закоханій П'єро» за відомими народними, зокрема італійськими джерелами сприймається традиційно, з уже приглушеними емоційністю й експресивністю, то назва інструментального циклу (зі введенням у нього речитативної партії) «Місячний П'єро» вже зваблює майбутнього слухача, починаючи від відастріоніма в самій назві й кінчаючи, звичайно ж, прізвищем автора – тодішнього чільника додекафонії, революціонера музичного модернізму (серійна музика) I половини ХХ ст. А. Шенберга.

Топоніми й відтопоніми (в широкому розумінні терміна) при утворенні музиконімів більш системні й у той же час, за О. Потєбнею й М. Торчинським, ще строкатіші за вибором внутрішньої форми назви. Вони мають більше поле діяльності порівняно з антропонімами, активно охоплюючи, крім заголовків, ще й сферу термінів і професіоналізмів: полонез, молдовеняка, англійський (французький) ріжок, пад'єспань, лідійський лад, київський розспів, неаполітанська пісня, циганський (російський, жорсткий) романс та ін.

Щодо системності, то в них виразно виявляється дія закону ряду, за В. Никоновим, комплексності – згадаймо відомий афоризм ономастів: власна назва ніколи не існує сама, а лише в сукупності з іншими, – коли поява одного оніма обов'язково тягне за собою появу семантично або структурно, а то й на обох рівнях, подібних йому назв у межах певної групи (підсистеми, системи). Згадаймо наведені вище назви окремих різнопланових творів: лідійський лад – є й міксолідійський, іонійський дорійський; по-

лонез (польський – франц.) тягне за собою появу назв інших танців – екосез (шотландський), англєз (англійський), хаванєз (гаванський; тут, щоправда можлива й інша словотвірна мотивація: є версія, що назву твору автор, композитор К. Сен-Санс витлумачував як «гаванка» – дівчина з Гавани) та ін. Якщо назви окремих частин п'яти концертів для клавесину з інструментальним ансамблем Ж.-Ф. Рамо, що є трансонімами прізвищ відомих на той час клавесиністів або музичних аматорів, меценатів (La Coulicam, La Laborde, La La Pouplinière, La Rameau, La Foqueraу, La Cupis, La Marais), і раніше й сьогодні сприймаються okazіонально – згодом такий тип номінування трансформується у більш усталений різновид термінів-професіоналізмів – «варіації (фантазія) на тему(и) ... з прізвищем відповідного автора або його твору, – то назви-топоніми (відтопоніми), починаючи від того самого циклу концертів Ж.-Ф. Рамо (La Livri, Le Venizet – назви окремих місцевостей біля Парижа) стають продуктивною моделлю номена інструментального твору – згадаймо хоча б назви 8 (!) частин „Іспанської сюїти „І. Альбеніса – трансоніми назв місцевостей і міст Іспанії: Гранада, Каталонія, Севілья, Кадіс, Астурія, Арагон, Кастилія, Куба – іноді з підзаголовком термінологічного характеру – Гранада (серенада); Арагон (хота). До речі, у згаданому вище циклі концертів Ж.-Ф. Рамо автор застосовує цікавий, хоча й дуже продуктивний прийом деонотативності при творенні взаємоспіввідносних власних і загальних назв. У французькій мові власні назви, на відміну від загальних, утворюються без артикля, – назви ж творів композитора мають цей артикль, в одному випадку аж подвійний (La La Pouplinière), демонструючи цим вторинність цих утворень. В українській мові графічно така вторинність назви, найчастіше прізвища, передається написанням етимологічного артикля (іноді прийменника) разом із твірним словом: Лафонтен, Лафарг, Дебюссі, Дюбуа та ін.

Самий відтопонімічний епітет – компонент складеної назви може, попри зовнішню тотожність з йому подібними, мати різну семантичну наповненість, т. зв. семантичні нарощення, демонструючи вже згадану вище строкатість мотивації й примхливість вибору внутрішньої форми, здатність до трансонімізації при входженні назви до інших різних тематичних груп. Так, якщо відапелятивний трансонім «Червона рута» (назва пісні – назва музичного фестивалю) є відносно поодиноким, то відтопонімічні назви таких фестивалів є значно поширенішими (Юрмала, Сопот та ін.) Мотиваційна база таких відтопонімічних назв (іноді разом з функціонуванням

множинної форми онімів) може бути різною: пор. назви-присвяти – Тюрінгська та Лейпцизька симфонії. О. Герстера, Ленінградські симфонії Д. Шостаковича та Ф. Манніні й Лондонські симфонії Й. Гайдна – написані на замовлення Лондонського філармонічного товариства; Українська симфонія М. Колачевського, Закарпатська (Д. Тудор), Фінська (С. Палмгрен), Латино-американська (С. Вайнберг) сюїти – твори, написані з акцентованим використанням національних народних музичних тем – і 6 англійських та 6 французьких фортеп'яних (клавесинних) сюїт Й.-С. Баха, які не мають такої національної тематичної орієнтації. Так само по-різному витрактуються (мотивуються) відтопонімічні епітети до прізвища відомої композиторської родини Бахів. Якщо сполуки «гамбурзький (лондонський, галльський, лейпцизький) Бах» стосуються назв різних осіб – батька (Й.-С. Бах) та його двох синів, – то сполуки «кеттенський (лейпцизький) Бах» є професіоналізмами, перифрастичними назвами Й.-С. Баха у різні періоди його життя та творчості.

Варто при цьому згадати й цікавий та водночас продуктивний (системний) перифрастичний спосіб іменування особи композитора через прізвище іншого композитора або митця з іншої художньої сфери з обов'язковим відтопонімічним епітетом у сполуці: Г. Перселл – Британський Орфей; Ж. Оффенбах – Моцарт Єлисейських полів; С. Рахманінов – Левітан російської музики; фін С. Палмгрен – північний Шопен та ін. Є й іронічні, несхвальні зразки використання такої моделі. Так, Ц. Кюї ранні твори О. Скрибіна називав «з ненадрукованого Шопена».

Від такого способу номінування тягнуться далі зв'язки до появи похідних аналогічної семантики (прихильник когось, чогось назви наслідувальних музичних прийомів), але вже утворених шляхом суфіксації за допомогою формантів – ист (іст), -изм (-ізм), -іада, -іана, -іанство: вагнеризм, моцартіанство, шопенізм, шуманізм, глюкісти й піччиністи, шубертіади, паганініана, бахіана та ін. При цьому серед професіоналізмів такого типу можна зустріти й виразні оцінонізми. Якщо прихильників музичного стилю Р. Вагнера називали нормативно вагнеристами (вагнер'янями), їхніх опонентів-прихильників творчості Й. Брамса несхвально звали брамінами. Наприкінці I пол. XX ст., коли у Великому театрі Москви по черезно у виставах співали видатні тенори С. Лемешев та І. Козловський, утворилися своєрідні жіночі «фанклуби» прихильниць обох співаків, які несхвально ставилися один до одного, Тодішня «Литературная газета» досить цікаво відбила це

у відповідних назвах: «В отличие от лемешисток себя козловитянкою зовет» – аналогія з назвою опери М. Римського-Корсакова «Псковитянка» – утворенням за вже тоді архаїчною моделлю іменування мешканця країни (міста) за допомогою малопродуктивного суфікса -ит(янин): москвит, одесит, москвитянин, псковитянин, – що нині збереглася в окремих російських прізвищах – Волховитин, Тверитинов, Аржавитин. Тут контрастність похідних посилюється ще й неоднаковою експресивністю, закладеною в самих суфіксах: якщо утворення з -ист мають нейтральну або офіційного типу оцінність, то утворення з -итянин сприймаються мовцями як дещо поетичні.

Окремі утворення з суфіксами -іада, -іана ставали власними назвами або професіоналізмами з подекуди неоднорідною мотивацією, принаймні з різними семантичними напруженнями. Так, шубертіади стають назвою музичних вечорів, організатором і душею яких був Ф. Шуберт у XIX ст., а офенбахіада у XXI ст. вже називає низку вистав оперет Ж. Оффенбаха, які користуються успіхом у слухачів (м. Харків), Шопеніана (О. Глазунов), Моцартіана (П. Чайковський) – це оркестрові переробки творів одних авторів, зроблені іншими композиторами як знак пошани до творчості митців, чії твори були оркестровані; Паганініана, Скарлаттіана, Тартініана – це вже фантазії одних творців (Л. Даллапиккола, А. Казелла, Н. Мільштейн) на теми інших, звичайно теж як відповідна данина поваги. Як жанровий різновид інструментальних п'єс він так само (див. вище) трансформується у складений номен «варіації (фантазія) на тему(и) ... – певного автора або його окремого твору».

З виникненням і розвитком т. зв. програмової музики (XIX–XX ст.) реєстр назв інструментальних творів стає ще різноманітнішим і багатшим, значною мірою зближуючися своїми рисами з назвами творів синкретичних жанрів. Якщо у XVII–XVIII ст. програмові назви – орієнтири ще були поодинокими й справді вражали слухачів, які з нетерпінням чекали виявлення у музичному творі ознак його заголовка (симфонії Й. Гайдна «Ведмідь», «Годинник», клавесинні п'єси Л. Дакена «Зозуля» й «Тамбурін» Ж.-Ф. Рамо), то назви творів наступних століть, будучи з одного боку запрограмовано стилістично маркованими – музичне втілення у вигляді симфонії, сюїти, фантазії, увертюри, мініатюри певного історичного драматичного чи комічного сюжету, – все ж до певної міри втрачають свою, закладену в них автором через зв'язок з художнім, найчастіше літературним твором-першо-

основою експресивність. Ця втрата – теж вияв загально-ономастичної властивості назв – тяжіння до десемантизації, деонімізації, перетворення на знак, який виконує лише номінативну, адресну найзагальнішу функцію. Тому, попри всю розмаїтість тематики і структурного моделювання назв («Іспанська серенада» Г. Вольфа, «Ночі в садах Іспанії» М. де Фалья, «Картини моєї Батьківщини» В. Нахабіна, «У степах Туркменистану» М. Іпполітова-Іванова, «Пам'яті великого артиста (митця) П. Чайковського, С. Рахманінова; увертюри-фантазії «Франческа да Рюміні» П. Чайковського, «Так казав Заратустра», «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса, «Пінії Риму», «Фонтани Риму» О. Респігі, «Учень чарівника» П. Дюка «Сади під дощем», «Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі та ін.) їхня загальна велика кількість, поширеність такого номінування на різні інструментальні жанри значною мірою послаблюють експресивність заголовка.

Варто згадати і про графічне, а разом з ним і про лексичне оформлення музиконімів. Відомо, що за відносно давньою традицією написання і відповідне озвучування музичних термінів та супровідних авторських указівок щодо виконання твору раніше здійснювалося міжнародною музичною – італійською мовою. І зараз цей спосіб передачі активно використовується у музичній практиці, хоча вже маємо в світовій музичній літературі й застосування інших національних мов (німецька, французька українська, російська та ін.). Заголовки творів теж не минули цієї еволюції, щоправда здебільшого вони створювалися на базі етнічної мови автора (назви релігійних творів, особливо в католицькому світі, виконувалися навіть мертвою латинською мовою).

Графіка теж могла виконувати й виконує, особливо нині, певні експресивні завдання. Згадаймо передачу назв зарубіжних засобів ЗМІ, певних ергонімів і прагмонімів через варвариз-

ми, а в рекламних контекстах навіть своєрідну комбіновану графіку лексем (експерти дозвілля, TV-каталог та ін.). Не позбавлені цього й музиконіми. Свого часу перехід на ремаркування національною, а не італійською мовою був певним знаком протесту музикантів проти засилля італійщини, але згодом італомовне передавання таких ремарок утратило експресивність і продовжує лишатися продуктивною нормою написання й озвучування авторських супровідних указівок, зокрема при переході таких лексем і словосполук у терміни, професіоналізми й навіть назви творів: Ave, Maria, Te deum, Agnus Dei.

У назвах творів такі варваризми майже завжди є стилістемами, особливо комбіноване їх використання: пор. назву вальсу К. Дебюссі «La plus que lent», школи етюдів М. Клементі «Gradus ad Parnassum» і комбіновану назву п'єси того ж К. Дебюссі, співвідносну зі згаданою назвою збірки М. Клементі «Доктор «Gradus ad Parnassum», яка є своєрідним іронічним підсміюванням над сухуватою механічністю стилю етюдів збірки – колишнього, та й нинішнього «доктора» численної армії піаністів, що вдосконалювали й вдосконалюють свою техніку через вивчення й виконання таких вправ.

Отже, як бачимо, власна назва музичного твору – явище досить складне, яке має свою історію становлення й розвитку, залежне від великої кількості чинників, кориговане як самими творцями назв, так колективами (суспільними, етнічними), що їх приймають, трансформують, замінюють. Значне число таких окремих назв може бути предметом спеціальних розвідок комплексного характеру, до чого, зокрема, наші матеріали прагнуть спонукати інших дослідників. Ідеї О. Потебні про особливості й «техніку» номінування, про дальшу еволюцію семантичної структури слова при переході з однієї лексичної підсистеми до іншої мають стати основою таких студій.

Література

1. Булик З. В. Суфіксальний словотвір музичної лексики у сучасних східнослов'янських мовах / З. В. Булик // Тези доповідей та повідомлень міжвузівської наукової конференції з питань східнослов'янського іменного словотвору. — Запоріжжя, 1974. — С. 80.
2. Грицюк Л. Ф. До питання про лінгвістичний статус заголовка / Л. Ф. Грицюк // Мовознавство. — 1985. — № 5. — С. 55—58.
3. Івашенко В. Л. Системна організація поняття «кобзар» на основі ознаки «народний музичний інструмент» у мистецтвознавчій картині світу. В. Л. Івашенко // Мовні і концептуальні картини світу. — К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. — Вип. 18. — Кн. 1. — С. 168—175.
4. Калінкін В. М. Теоретичні основи поетичної ономастики: автореф. дис на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. М. Калінкін. — К., 2000. — 35 с.
5. Карпенко Ю. О. Назва твору як об'єкт ономастики / Ю. О. Карпенко // Повідомлення ономастичної комісії. — К., 1975. — Вип. 13. — С. 3—10.
6. Крунтяева Т. Словарь иностранных музыкальных терминов. / Т. Крунтяева, Н. Молокова, А. Ступель — Ленинград: Музыка, 1985. — 142 с.

7. Мала українська музична енциклопедія / Опрацював Осип Залеський. — Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1971. — 125 с.
8. Музыкальная энциклопедия / ред. кол. : Келдыш Ю. В. (гол. ред.). — М. : Советская энциклопедия, 1973. — 1982. — Т. 1—6.
9. Павлюченко С. Музиканту-любителю. Короткий словник-довідник / С. Павлюченко. — К. : Мистецтво, 1965. — 187 с.
10. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике / А. А. Потебня. — М. : Просвещение. — Т. 1—3. — 1958, 1968.
11. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. — М. : Наука, 1973. — 366 с.
12. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови. / М. М. Торчинський. — Хмельницький : Авіст, 2008. — 546 с.