

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет перекладознавства

Кафедра англійської і німецької філології та перекладу
імені професора І.В. Корунця

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ
АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА
СПОСОБИ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Студентки групи МПа 52-18
денної форми навчання
факультету перекладачів
спеціальності 035 Філологія,
спеціалізації 035.041 Германські мови і
літератури (переклад включно),
перша – англійська,
освітньо-професійної програми
Перекладознавство: професійно-орієнтований
переклад (англійська мова і друга іноземна мова)
Нехворосної Альони Геннадіївни

Допущена до захисту
«___» _____ 2019 року

Завідувач кафедри

_____ проф. Ніконова В.Г.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук
доцент Скрябіна В. Б.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____
Оцінка: ЄКТС _____

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

School of Translation Studies

Korunets Department of English and German Philology and Translation

Master Qualifying Paper in Translation Studies

STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES
OF ENGLISH MUSICAL TERMINOLOGY AND WAYS OF
THEIR RENDERING IN THE UKRAINIAN LANGUAGE

Group MPa 52-18
Faculty of translation
Full-time student
Majoring 035 Philology,
Specialization 035.041 Germanic Languages and
Literature (including Translation), English as the
first language, Educational Programme
Translation Studies: Specialized Translation
(English and Second Foreign Language)
Aliona H. Nehvorosna

Research supervisor:
V.B. Skriabina
Candidate of Science (Linguistics),
Associate Prof.

Київський національний лінгвістичний університет
Кафедра англійської і німецької філології та перекладу
імені професора І.В. Корунця

Затверджую:

Завідувач кафедри англійської і німецької філології
та перекладу імені професора І.В. Корунця

_____ (підпис)

д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.

“10” вересня 2019 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства

студента(ки) 2 курсу МПа 52-18 групи факультету перекладознавства КНЛУ

Нехворосної Альони Геннадіївни

(ПІБ студента)

спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Тема роботи Структурно-семантичні характеристики англійськомовної музичної термінології та способи їх відтворення українською мовою

Науковий керівник кандидат філологічних наук, доцент Скрябіна В. Б.

Дата видачі завдання “12” вересня 2018 р.

Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2018 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2018 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2018 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2019 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2019 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2019 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	17 жовтня 2019 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2019 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2019 р.	

Науковий керівник _____ (підпис)

Студент _____ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) _____ 2 _____ курсу групи МПа 52-18 факультету перекладознавства спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Нехворосної Альони Геннадіївни

(ПІБ студента)

за темою Структурно-семантичні характеристики англійськомовної музичної термінології та способи їх відтворення українською мовою

Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити √ або +)		
1.	Наявність основних структурних компонентів	_____ усі компоненти присутні , _____ один компонент відсутній _____ декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	_____ повна відповідність _____ незначні помилки в оформленні _____ оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	_____ повна відповідність _____ відповідність неповна _____ не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	_____ повна відповідність _____ відповідність неповна _____ не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	_____ повна відповідність _____ відповідність неповна _____ не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	_____ повна відповідність _____ відповідність неповна _____ не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	_____ повна відповідність _____ відповідність неповна _____ не відповідає вимогам

Особиста думка керівника _____

Кваліфікаційна робота _____ може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

(підпис керівника)

(_____)
(ПІБ керівника)

” ___ ” _____ 2019 року.

РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) _____ 2 _____ курсу групи МПа 52-18 факультету перекладознавства спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)**

Нехворосної Альони Геннадіївни

(ПІБ студента)

за **темою** Структурно-семантичні характеристики англійськомовної музичної термінології та способи їх відтворення українською мовою

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — загалом 10 балів (усі компоненти присутні – 10 , один компонент відсутній – 5 , декілька компонентів відсутні – 0)	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — загалом 10 балів (повна відповідність – 10 , поодинокі огріхи у форматуванні – 8 , незначні помилки в оформленні – 6 , значні помилки в оформленні – 4 , оформлення переважно не відповідає вимогам – 0)	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — загалом 10 балів (повна відповідність – 10 , поодинокі огріхи стилістичного характеру – 8 , несуттєві помилки у формулюваннях – 6 , суттєві помилки у формулюваннях – 4 , не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — загалом 10 балів (повна відповідність – 10 , несуттєві помилки у формулюваннях – 8 , недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – 6 , відсутній критичний аналіз наукових праць – 4 , не відповідає вимогам за структурою і змістом – 0)	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — загалом 10 балів (повна відповідність – 10 , несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8 , несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 6 , суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – 4 , відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — загалом 10 балів (повна відповідність – 10 , несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8 , несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – 6 , суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – 4 , відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – 0)	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — загалом 10 балів (повна відповідність – 10 , несуттєві огріхи стилістичного характеру – 8 , неповне висвітлення результатів дослідження – 6 , часткове висвітлення результатів дослідження – 4 , не відповідає результатам дослідження – 0)	

Усього набрано балів: _____

_____ (ПІБ рецензента)

_____ (підпис рецензента)

” _____ ” _____ 2019 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	1
РОЗДІЛ 1	
ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ	4
1.1 Музична термінологія як мовне явище.....	4
1.2 Проблеми та способи відтворення музичної термінології	12
1.3 Дискурсивні характеристики текстів з теорії музики	17
Висновки до розділу 1	24
РОЗДІЛ 2	
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ	26
2.1 Тематична організація англійськомовної музичної термінології	26
2.2 Особливості семантичних зав'язків між музичними термінами.....	35
2.3 Структурні групи англійськомовної музичної термінології	40
Висновки до розділу 2	48
РОЗДІЛ 3	
ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ.....	50
3.1 Еквіваленти та особливості їх застосування при перекладі музичної термінології.....	50
3.2 Лексичні трансформації як засіб відтворення музичної термінології при перекладі	55
3.3 Лексико-семантичні трансформації при перекладі музичної термінології.....	61
3.4 Застосування граматичних трансформацій при відтворенні англійськомовної музичної термінології українською мовою	64
Висновки до розділу 3	69
ВИСНОВКИ.....	70

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	79
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	79
ДОДАТОК.....	80
SUMMARY	97

ВСТУП

Термінологічна система являє собою досить складний лексичний пласт, тому що термінологія будь-якій галузі знання знаходиться у стані постійної кількісної і якісної зміни. Застарівають, виходять з ужитку одні терміни, виникають і створюються інші, що позначають нові поняття або більш точно передають зміст старих, виникає і варіантність як відображення однієї з фундаментальних властивостей мовної системи

Музична термінологія є одним з найцікавіших об'єктів лінгвістичного дослідження. Постійна зміна складу музичної термінології на всіх етапах її розвитку, а також наявність специфічних властивостей музичного терміну створюють широке поле для досліджень (О. В. Альошинська, О. Л. Бесекірска, С. Булик-Верхола, А. І. Горемичкін, Є. В. Дейснер, Г. К. Жукова, Ю. О. Кліпатская, О. Павлова, Н. Рябова, Б. Сюта, Н. Г. Ткаченко, А. М. Черемсин).

Правильний переклад термінів як ключових одиниць спеціального тексту є необхідною умовою точності перекладу всього спеціального тексту. Тим часом, при роботі з текстами за музичним фахом у неспеціалістів досить часто виникають труднощі, пов'язані з правильним розумінням і перекладом термінів. Тому музична термінологія як об'єкт перекладу досліджується чисельними перекладознавцями (А. Г. Анісімова, Х. Т. Бей, П. А. Грасевич, А. О. Колесник, О. О. Шевчук).

Актуальність вивчення специфіки перекладу музичних термінів зумовлена складністю перекладу термінології будь-якої галузі взагалі та музичної термінології в цілому, а також постійним розвитком термінології цієї галузі, що повинно відобразитися в аналізі найбільш актуальних джерел з теорії музики, що містять такі терміни.

Мета дослідження полягає у виявленні структурно-семантичних характеристик англійськомовної музичної термінології та аналізі способів їх відтворення українською мовою.

Мета роботи обумовлює постановку таких **завдань**:

- вивчити музичну термінологію як мовне явище;
- дослідити проблеми та способи відтворення музичної термінології у перекладі;
- визначити дискурсивні характеристики текстів з теорії музики;
- прослідкувати тематичну організацію англійськомовної музичної термінології та особливості семантичних зав'язків між музичними термінами;
- вивчити структурні групи англійськомовної музичної термінології;
- представити еквіваленти та особливості їх застосування при перекладі музичної термінології;
- показати перекладацькі трансформації як засіб відтворення музичної термінології при перекладі.

Об'єкт дослідження – англійськомовна музична термінологія у текстах з теорії музики в оригіналі та перекладі українською мовою.

Предмет дослідження – структурно-семантичні характеристики англійськомовної музичної термінології та засоби її передачі при перекладі.

Матеріалом дослідження є 100 фрагментів тексту із підручника *Music Theory for Dummies* («Теорія музики для чайників»), що містять відповідну кількість музичних термінів, та їх переклади українською мовою, виконані автором кваліфікаційної роботи.

У ході дослідження використано наступні **методи**: описовий метод, структурний метод та метод компонентного аналізу дозволяють визначити структурні та семантичні характеристики музичних термінів, метод перекладацького аналізу використовується з метою виявлення засобів перекладу термінів українською мовою.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що вперше зроблено спробу ґрунтовного структурно-семантичного аналізу музичної термінології та визначено особливості відтворення музичних термінів українською мовою шляхом застосування еквівалентів та перекладацькі трансформації.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що визначення структурно-семантичних особливостей музичної термінології сприяє розв'язанню проблем теорії дискурсу та термінологічної теорії, а перекладознавчий аналіз музичної термінології є внеском в теорію перекладознавства та комунікативну лінгвістику.

Практичне значення одержаних результатів також визначається можливістю застосування результатів дослідження у курсі перекладознавства та лексикології англійської мови. Отримані дані можуть бути використані перекладачами-практиками для поширення досвіду та покращення якості перекладу.

Структура кваліфікаційної роботи магістра. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, трьох списків використаних джерел, трьох додатків та резюме.

У першому розділі визначено теоретичні засади дослідження: розглянуто поняття та особливості перекладу музичної термінології та визначено дискурсивні особливості текстів з теорії музики. Другий розділ роботи присвячено лінгвістичним характеристикам музичної термінології, зокрема, виявлено тематичні групи, семантичні зв'язки і структурні параметри англійськомовної музичної термінології. Третій розділ роботи присвячено перекладознавчому аналізу музичної термінології та визначенню засобів її відтворення при перекладі.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ У МОВОЗНАВСТВІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

1.1 Музична термінологія як мовне явище

Бурхливий розвиток науки і техніки на межі ХХ–ХХІ ст. зумовив формування різних наукових галузей, кожна з яких має характерну розгалужену терміносистему, що, у свою чергу, зумовило необхідність інвентаризації, впорядкування та нормалізації термінів, насамперед тих, що є складниками синтезованих галузевих площин [33: 1]. Вивчення категоризації знань і досвіду пізнаваного суб'єкта є однією з найважливіших проблем сучасної лінгвістики, оскільки «категорії в їх універсальності виражають всю досліджувану область» [10: 24]. Класифікація знань у спеціальних областях здійснюється за допомогою термінології.

Термінологія є ядром мови науки. Сьогодні вона привертає все більшу увагу українських та зарубіжних дослідників, які дають «одне з пріоритетних місць у системі наукових дисциплін» термінології як науковій дисципліні [31: URL]. Значне місце в цих лінгвістичних дослідженнях відводиться вивченню терміносистем, що виникають в результаті стрімкого розвитку нових наукових напрямків, чи нових виробничих або суспільних реалій [17: 3].

Спочатку термінологія як дисципліна мала суто практичні завдання – стандартизацію науково-технічних термінів. Поняття термінології було вперше запропоноване Е. Вюстером, інженером з великим інтересом до інформаційних технологій, активним есперантистом і прибічником однозначного професійного спілкування, який у 1968 році розробив теорію термінології на основі лексикографічного досвіду складання словника, що мав назву «The Machine Tool» [64: 165]. З часом, в термінології, був виділений напрямок, завдання якого включали теоретичний опис властивостей термінології та термінологічних систем [22: 4].

Така ситуація визначає наявність багатозначності у визначенні самого **поняття термінології**. Зокрема, на думку Дж. С. Сейджера, необхідно розрізняти три значення слова «термінологія»:

- 1) лексичні одиниці спеціального предметного поля;
- 2) діяльність, тобто набір практик і методів, що використовуються для збору, опису і представлення термінів;
- 3) теорія, тобто набір передумов, аргументів і висновків, необхідних для пояснення взаємозв'язків між поняттями і термінами, які є фундаментальними для узгодженої діяльності [69: 3].

Два перших визначення включають використання поняття «термінологія» по відношенню до сукупності термінів, а третє визначає термінологію як науку, пов'язану з теоретичним описом властивостей термінології та термінологічних систем.

Центральним поняттям теорії термінології є поняття **терміну**. Поняття «термін» походить від латинського *terminus* й означає «межа, кордон» (СІС: 570). Дати чітку дефініцію терміна досить складно, оскільки в українському мовознавстві сьогодні відсутнє його загальноприйняте визначення, яке б виражало зміст термінів. Різноманітні дефініції терміна, запропоновані в науковій літературі та словниках, не вичерпні [53: 37]. За словами Х. Т. Бей, існує велика кількість визначень термінології; однак, існує спільна думка, що терміни є «спеціальними мовними одиницями в спеціалізованих областях або галузях людського знання». Термінологія є важливою лексикою на кожній мові та може характеризувати розвиток науки і техніки певного суспільства [63: 22]. Розглянемо визначення поняття терміну більш детально.

Я. Г. Мар'янюк витлумачує термін як мовну одиницю (слово або словосполучення), що співвідноситься зі спеціальним предметом та поняттям про нього, вживається в галузі науки, техніки, виробництва, виконує особливу функцію [33: 5]. За «Словником лінгвістичних термінів» термін – це мовна одиниця або сполучення мовних одиниць, що виражає чітко окреслене поняття

певної галузі науки, техніки, мистецтва, суспільно-політичного життя (СЛТ: 195). За визначенням О. О. Реформатського, терміни – це «спеціальні слова, обмежені своїм призначенням, слова, які намагаються бути однозначними як точне вираження понять і називання речей» [42: 76]. В. П. Даниленко вважає, що термін треба розуміти як мовну одиницю або сполучення мовних одиниць спеціальної сфери вживання, яке є назвою спеціального поняття й вимагає дефініції, тобто наголошено на дефінітивній функції терміна [19: 15].

Логіко-лінгвістичної співвіднесеності спеціального поняття з мовною одиницею дотримується Л. Бесекірска, яка розглядає термін як мовну одиницю чи поєднання мовних одиниць, представлену в змістовому плані науковим, технічним чи іншим спеціальним поняттям [8: 34]. Відповідно, Х. Фельбер пропонує визначення терміну в контексті логіко-лінгвістичного підходу: термін – це «умовний символ (мовна одиниця, група мовних одиниць), який виражає певне поняття в конкретній галузі знання» [66: 54].

Науковці формулюють визначення терміну залежно від того, які критерії розрізнення терміну й загальноповживаної мовної одиниці є головними. Основні з них – це зв'язок із науковим поняттям та зі значеннями інших термінів у межах певної системи, високий рівень абстрагування, зв'язок із певною науковою або професійною діяльністю [44: 57]. Тому в роботі підтримується визначення терміну як мовної одиниці, запропоноване О. Д. Пономарівим: «Термін – це одиниця історично сформованої термінної системи, що визначає поняття та його місце в системі інших понять, виражається словом або словосполученням, служить для спілкування людей, пов'язаних єдністю спеціалізації, належить до словникового складу мови й підпорядковується її законам» [41: 91]. Автор зазначає, що основна сфера застосування термінної лексики – офіційно-діловий та науковий стилі. Поглядів О. Д. Пономаріва дотримується й Н. Стаховська [47: 277].

Як зазначає М. В. Медвідь, є такі **критерії виділення термінів**:

- 1) термін повинен бути абсолютно однозначним, у будь-якому контексті виражати лише одне поняття;
- 2) формальна структура термінів повинна відтворювати зв'язки між поняттями; це допоможе у багатьох випадках знаходити в текстах інформацію про ті класи предметів, які прямо ніде не названі;
- 3) повинна бути можливість формальних перетворень термінів з метою отримання нових термінів для позначення новоутворених понять;
- 4) можливість автоматичного перекладу термінів з природних мов на інформаційну мову і навпаки;
- 5) термін повинен бути коротким [34: URL].

Переважає більшість дослідників вважають термінами лише іменники та словосполучення, побудовані на їхній основі [20: 24]. Таке твердження має підстави, по-перше, категорія іменника настільки розвинена в європейських мовах і володіє настільки широкими семантичними можливостями, що здатна вичерпати основний склад термінологічних найменувань (АСЛТ: 11), по-друге, високий ступінь абстрактності термінології є ще одним аргументом на користь іменника: «термінологія являє собою не суму імен реальних речей і дій, а певну систему назв понять про речі і дії. Тому в широкому сенсі слова єдиним лексико-граматичним засобом, який виражає науково-технічні поняття про предмети, якості, дії в термінології, є іменники» [61: 89]

Формування, розвиток, кодифікація термінології значною мірою залежать не тільки від суто лінгвістичних тенденцій, а й від позамовних чинників. Термінологія має розвиватися на базі державної національної мови, користуватися її лексичними ресурсами, словотворчим потенціалом, залучаючи й доцільні чужомовні запозичення [52: 1].

Терміни різних галузей знань об'єднуються в термінології науки, техніки, виробництва, які пов'язані між собою складними різнорівневими відношеннями [33: 6]. Тож найважливішим аспектом систематизації термінів є **системність**, тобто, взаємозв'язок понять певної галузі знань [2: 13]. Оскільки будь-яка

терміносистема є кодифікованою підсистемою спеціальної лексики, і її елементи (терміни) позначають поняття, які перебувають у певних родових відносинах, то існують певні зв'язки між термінами всередині тієї чи іншої терміносистеми, а також про зв'язки з іншими підсистемами мови [20: 21]. На думку О. С. Герда, термін «цілком зумовлений системою понять певної науки; поза системою понять певної науки термін не існує» [14: 14].

Отже, у термінології досить важливим є поняття терміносистеми. Д. С. Лотте вказує на те, що термінсистема «повинна являти собою не просту сукупність слів, а систему слів або словосполучень, певним чином між собою пов'язаних» [30: 73]. Під терміносистемою В. М. Сергєвніна розуміє упорядковану сукупність кодифікованих найменувань, що включає позначення різним чином взаємопов'язаних наукових понять однієї певної галузі знання [46: 66]. Незважаючи на те, що у сучасному термінознавстві систему термінів нерідко іменують термінологією, термінологія – це не система термінів, а сукупність термінів, що входять у певну термінологічну систему [39: 148]. Тож, за Л. В. Харчук, під поняттям «термінологічна система» варто розуміти систему термінів на позначення наукових понять певної галузі знання [56: 55].

Терміносистема – це «система термінів певної галузі науки, техніки, мистецтва та ін., яка має лексико-семантичні й словотвірні зв'язки між номінаціями-термінами» [12: 183]. Якщо терміносистема невпорядкована, вона затримує розвиток науки, яку обслуговує, призводить до помилок у практичній діяльності [53: 39].

Музика – мистецтво організації музичних звуків, насамперед у часовій (ритмічній), звуковисотній та тембровій шкалі. Музичним може бути практично будь-який звук з певними акустичними характеристиками, які відповідають естетиці тієї чи іншої епохи, та може бути відтвореним.

В сучасному житті, з розширенням технічних можливостей, музика оточує людину всюди – в супермаркеті, в машині, в спортзалі, вдома. Її вплив на настрій підтверджено вченими, а здатність підвищувати розумові ресурси майже не викликає у них сумнівів. Багато людей мають базову музичну освіту,

найпростіші базові знання включено до курсу загальної шкільної освіти. Вища освіта поглиблює ці знання в курсі культурології, а решту забезпечує довічна людська допитливість. Як результат – складно знайти людину, яка б не знала значень слів *гама*, *акорд*, *симфонія* чи *соната* [21: 25].

Музичний термін розуміється в роботі як вузькоспеціальне поняття в музиці, оскільки «термінологія мистецтва, літератури, історії такі, що при їх вивченні зазвичай не можна провести межу між терміном і нетерміном» [50: 70].

Музична термінологічна система є єдністю трьох діалектично взаємопов'язаних підсистем:

1) власне термінології, яка складається із лексико-семантичних варіантів слів загальноживаної мови, які виокремлюють як музичні терміни за допомогою дефінітивного аналізу;

2) номенклатури, яка складається з термінологічних одиниць, які мають інтернаціональний характер в музичній термінології й відображають специфіку музичного мистецтва;

3) власне семіотичної підсистеми музичної термінології, яка містить буквені, цифрові і власне знакові символічні позначення [38: URL].

Основними **сферами застосування** музичних термінів є науковий і публіцистичний стилі. У суто наукових працях, науково-популярній та навчальній літературі музичні терміни вживаються у своєму прямому значенні [45: 244].

Весь склад музичної термінології можна розбити на окремі групи, в кожному з яких входять терміни, об'єднані за однією спільною ознакою. Музика, як один з видів мистецтва, вивчається і теоретично обґрунтовується різними дисциплінами. Кожна з них користується певними термінами, характерними тільки для неї. Але є велика група термінів, спільна для всіх дисциплін. Об'єднавши ці терміни в групи за тематичною ознакою, можна отримати наступну **тематичну класифікацію музичних термінів**:

1) музичні інструменти та їх складові частини: *alto, harp, balalaika, horn, guitar, domra, harpsichord, mandolin, piccolo, trumpet, piano, tambourine, cymbals*;

2) співочі голоси і їх регістри: *baritone, bass, soprano, mezzo-soprano, discant, tenor, falsetto*;

3) музичні колективи і їх групи: *ensemble, band, vocal quartet, second violin, duet, chapel, orchestra*;

4) професії, спеціальності, ампула: *accompanist, accordionist, vocalist, cellist, harpsichord, Kapellmeister, lazuli, violinist, trumpeter, drummer*;

5) дії, процеси праці: *arrange, conduct, improvise, instruct, orchestrate*;

6) жанри, види, галузі музики: *ballet, ballad, romance, anthem, intermezzo, cantata, concert, nocturne, opera, oratorio, song, prelude, requiem, symphony, sonata, overture, fantasy*;

7) окремі музичні твори і їх частини: *Adagio, Aria, Barcarol, Burre, Waltz, Introduction, Gavot, Divertissement, Introduction, Cavatina, Capriccio, Mazurka, Menet, Paraphrase, Song Without Words, Scherzo, Tarantella, Turnat, Karbanera*;

8) музичні форми та їх елементи: *voice, double fugue, code, counterpoint, leitmotif, organ point, development, refrain, rondo* [50: 70–71].

До найбільш відомих серед широких кол населення належать терміни на позначення музичних жанрів (*symphony, sonata, requiem, concerto*), тембрів голосів (*soprano, tenor, baritone*), темпу виконання (*allegro, moderato, andante, adagio*), та інших (*harmony, chord, pizzicato, arpeggio, string, bass, beat*) [21: 25].

За **структурою** терміни діляться на прості (складаються з одного слова) і складені (тобто словосполучення). До простих належать однокореневі терміни, які можуть мати як непохідну основу (*Anthem, Zhig, Code, Fugue*), так і похідну (*vocalist, orchestration, arrangement*). Крім однокореневих простих термінів є і двокореневі (*mezzo-forte, musicology, rondo-sonata*).

Прості терміни входять в наступні розряди значимих слів: іменники (*vocal, gusl, interval, quartet, clarinet, syncope, unison, fermat*), прикметники (*focal, diatonic, dominant, minor, obligate*). Терміни-прикметники зустрічаються тільки як частини складених термінів. Терміни-дієслова і терміни-іменники з

тієї ж семантикою складають пари: *to conduct* – *conducting, orchestrate* – *orchestration, improvise* – *improvisation, transpose* – *transposition*. Прислівники зосереджені в невеликій за обсягом групі термінів зі значенням швидкості, темпу і характеру виконання творів. Всі вони запозичені: *adagio, allegro, vivo, ritenuto, forte*.

Складні терміни представляють собою поєднання різних значимих слів. Кількість членів може бути два і більше. Найбільш поширені двочленних складові терміни. Вони включають:

1) прикметник та іменник (*big septacords, harmonious minor, false reprise, chromatic signs*);

2) два іменники (*vertex of the interval, treatment of the chord, affinity of the tonality*);

3) порядковий числівник і іменник (*second voice, first violin, sixteenth note*).

Багаточленні складні терміни нечисленні: *simple two-part form, dominant reduced septacord* [50: 71–72].

Музична термінологія як невід’ємна частина лексичного складу мови є відкритою системою, що постійно перебуває в динаміці, вона досить рельєфно віддзеркалюється перед нами чи то появою нових слів, чи то виходом окремих лексичних одиниць з ужитку (через втрату своєї комунікативної здатності), чи то зміною значення існуючих слів (у бік його розширення чи звуження). Різні народи світу долучилися до створення музичних термінів упродовж багатьох віків. Тому в музичній терміносистемі наявні нашарування різних історичних епох і значна кількість запозичень [11: 78].

Таким чином, термін у роботі розуміється як одиниця історично сформованої термінної системи, що визначає поняття та його місце в системі інших понять, виражається словом або словосполученням, служить для спілкування людей, пов’язаних єдністю спеціалізації, належить до словникового складу мови й підпорядковується її законам. Основними характеристиками терміну є однозначність, прозорість формальної структури, дериваційний потенціал, кодифікованість та стислість. Термінологія є

системною, і система термінів певної галузі науки, техніки, мистецтва та ін., яка має лексико-семантичні й словотвірні зв'язки між номінаціями-термінами розуміється як терміносистема. Терміносистемою музики є сукупність музичних термінів, що визначаються як вузькоспеціальні поняття в музиці. Відповідно до тематичної класифікації, виділяють такі групи музичних термінів, як музичні інструменти та їх складові частини; співочі голоси і їх регістри; музичні колективи і їх групи; професії, спеціальності, амплуа; дії, процеси праці; жанри, види, галузі музики; окремі музичні твори і їх частини; музичні форми та їх елементи. За структурним критерієм виділяють прості та складні музичні терміни.

1.2 Проблеми та способи відтворення музичної термінології

У в англійській музичній термінології постійно нові терміни, що потребують вивчення та перекладу на українську мову, проте представляється очевидним, що дослідження сучасної лінгвістики не встигають за швидкістю розвитку науки. Словники не встигають за розвитком науки і техніки, тому в них нерідко можуть бути відсутні необхідні перекладачеві терміни [59: 263].

Адекватний переклад термінів є одним з найважливіших аспектів будь-якого перекладу. Перекладач текстів, що належать до вузької спеціальної області, повинен правильно розуміти специфіку термінології як у мові оригіналу, так і в мові перекладу. Тільки тоді перекладач зможе впоратися з труднощами перекладу термінів [16: 1]. Складність перекладу літератури, пов'язаної з областю музики, обумовлена тим, що термінологічна лексика даної області багата термінами області музики (*polyphony* – *поліфонія*, *arpeggiator* – *арпеджуатор*), фізики (*oscillator* – *осцилятор*, *sound wave* – *звукова хвиля*, *amplitude* – *амплітуда*) та інших суміжних дисциплін [59: 263].

Якщо перекладач хоче відтворювати спеціальні тексти, то від повинен задовольняти такі **ВИМОГИ**:

1) бути в курсі концептуальної організації відповідної області в обох мовах;

2) знати термінологію, вживану фахівцями (в обох мовах) і розуміти, як вона використовується в мові перекладу (порядок слів, колокації, конкретні правила граматики, і т.д.);

3) бути в змозі знаходити рішення проблеми термінологічних прогалин у цільовій мові;

4) бути здатним вибрати краще перекладацьке рішення у випадку, коли в мові перекладу наявні декілька варіантів;

5) вміти розпізнавати хороші і надійні термінологічні ресурси і правильно їх використовувати [73: 15].

П. А. Грасевич і Е. В. Тихонова припускають, що одна та багатокомпонентні терміни представляють різні проблеми для перекладу. **Однокомпонентні терміни** (прості, складні та похідні) мають спільну структуру деривації, і їх переклад може здійснюватися безпосередньо шляхом пошуку еквівалентів у спеціалізованих словниках або визначення їх значень відповідно до кореневої морфеми та семантики афіксів [16: 1].

Складні, **багатокомпонентні терміни** представляють більше труднощів при перекладі, оскільки вони характеризуються суворою ієрархією компонентів зі строгими смисловими зв'язками між ними. У цих термінах потрібно простежити специфіку всіх термінологічних елементів, однак вони можуть походити з різних галузей науки і техніки, наприклад, *carrier* має різні значення в лісовому господарстві і в сфері транспорту. Майже кожне слово може мати принаймні два значення, оскільки будь-яке однозначне слово може отримати друге значення як апелятивний іменник, термін, власна назва, метонімічна або еліптична конструкція тощо [16: 1].

Більш того, **полісемія і синонімія** суперечать природі і функціональним особливостям термінів. Проте в описі конкретної тематики чи ситуації конкретні терміни не допускають неправильного тлумачення. Внаслідок проникнення в термінологічну лексику і перетворення в термін, значення

загально визнаного слова є специфічним і обмеженим залежно від термінологічної системи, в яку воно потрапляє, тобто отримує конкретне значення. Прикладом може служити використання слів *monolocal* та *bilocal*, *polylokal* для позначення остеосинтезу (медицина) [57: URL].

Переклад термінів також потребує врахування, поряд з синхронним, **діахронного аспекту**, який безпосередньо впливає на системну термінологію і, отже, здійснює вплив на метод вибору еквівалента. Використання діахронного підходу допомагає розкрити семантику терміну в перекладі з різними процесами, що зазнали термін: термінологізація, детермінологія, ретермінологія [2: 6].

Практика перекладу показує, що адекватний або еквівалентний переклад термінології можливий. Для цього перекладачі повинні діяти за наступним **алгоритмом**:

1) правильно перекладати терміни, що представляють науково-технічний «скелет» тексту. В іншому випадку текст не може бути зрозумілий навіть у найбільш загальних термінах;

2) термін, що перекладається, повинен існувати в термінологічній системі мови перекладу; існує потреба не в механічному «перекладі», а в пошуку термінологічних аналогів іншою мовою. Якщо такого аналогу немає, перекладачі повинні ввести новий термін (неологізм) для описаної наукової або технічної денотати у конкретному контексті, використовуючи всі можливі способи перекладу, включаючи описовий переклад, а потім використовувати прийнятий варіант термінології в усьому тексті або навіть усьому дискурсі;

3) порівняти наукову картину світу мови джерела та мови перекладу: з'ясувати наявність або відсутність мовних понять, виражених термінами. У разі невідповідності між науковими парадигмами терміни вимагають точного і докладного опису, що вимагає дотримуватися попереднього правила;

4) розглянути семантичні відмінності термінів: забезпечити оптимальний варіант з точки зору значень між термінологічними одиницями мови джерела та мови перекладу. Якщо термін використовується в декількох областях науки і

техніки і має, залежно від конкретної області діяльності, деякі характерні відмінності, можна просто підібрати термін з поля людської діяльності, в контексті (дискурсі) якого останній використовується;

5) прагнути уникати синонімії в контексті одного тексту, щоб уникнути неоднозначного розуміння ситуації. Отже, часте повторення одного й того ж слова, яке небажане в літературному перекладі, може мати сприятливий ефект у перекладі спеціальної літератури [24: 3–4].

Найбільш поширеними **способами перекладу термінів** є наступні:

1) оптимальним способом перекладу термінів є знаходження в мові перекладу **еквівалента** терміну мови оригіналу. Застосування цього способу можливе у тих випадках, коли країни мови оригіналу досягла такого ж рівня соціального та технологічного розвитку, або пройшла цей рівень у певний період своєї історії [37: URL], наприклад: *harp* – *арфа*;

2) може бути створений новий термін у мові перекладу шляхом додавання нового значення до існуючого терміну під впливом терміну мови оригіналу [37: URL]. За аналогією перекладених лексичних одиниць в обох мовах це те ж саме, що й семантична калька. При використанні семантичної кальки структура терміну, що створюється у мові оригіналу, відповідає її нормам, а структура терміну, що створюється у мові перекладу, відповідає нормам мови перекладу. Тільки семантика термінів в обох мовах залишається незмінною. Саме тому цей метод називається **семантичним перекладом** [37: URL], наприклад: *diminished seventh chord* – *зменшений септакорд*;

3) якщо структуру лексичних одиниць запозичують у перекладі разом з цією одиницею, то це **структурна калька**, або власне калька. Цей спосіб перекладу складної лексичної одиниці, в якій кожен елемент вихідної мови відповідає елементу в мові перекладу, супроводжується появою нової моделі в мові. Деякі з запозичених моделей (елементів структури) фіксуються в результаті калькування у мові перекладу; інші залишаються чужими і існують тільки в ізольованих структурних кальках або зникають з плином часу. Це є

одночасно і перевагою і недоліком кальки [37: URL], наприклад: *Song Without Words – пісня без слів*;

4) коли семантика, структура та форма (звукова композиція та написання) запозичені в процесі перекладу терміну, такий спосіб має назву **запозичення**. Повинно бути чітке розмежування між запозиченнями, які залежать від прямих контактів між двома мовами, та інтернаціоналізмом, що походить від грецьких та латинських елементів, і визначає традиційні риси європейської культури, засновані на класичній освіті. Що стосується запозичень, то ставлення до них у перекладі неоднозначне. У тих випадках, коли термін «приходить» до мови перекладу разом з новою концепцією або з новим об'єктом, представленим терміном у мові оригіналу, вважається, що запозичення є доцільним [37: URL], наприклад: *гуслі – gusli*;

5) у деяких випадках термін передаються **описовою структурою**. Цей спосіб перекладу використовується в основному для безеквівалентних термінів, що відображають реалії конкретної країни [37: URL], наприклад: *creatives – арт-директори та копірайтери*;

б) терміни також можуть перекладатися з використанням **лексичних перетворень**, а саме генералізації або конкретизації значення. Конкретизація – це заміна одного слова або фрази з ширшим значенням мовою джерела словом або фразою з більш вузьким значенням на мові перекладу. Генералізація, навпаки, це зміна слова або фрази з більш вузьким значенням у мові оригіналу словом або фразою з ширшим значенням мовою перекладу [37: URL], наприклад: *orchestration – інструментівка*.

У практиці перекладу вживаються такі поняття, як «змістові перекручення», «змістові втрати», «стилістична невідповідність», або «стилістична нейтралізація», «використання неправильних еквівалентів» та інші. Кількість можливих **помилوک** особливо зростає в перекладі інноваційних лексичних одиниць. Але похибка буде значно зменшуватися, якщо перекладач дотримуватиметься непохитної умови: осмислення реальної ситуації, що лежить в основі тексту, знання самої дійсності, про яку йдеться у тексті.

Подолання суб'єктивізму та похибки в перекладі може здійснюватися шляхом одночасної та незалежної оцінки перекладу групою перекладачів, порівняння варіантів перекладу. Велике значення мають надійні лексикографічні джерела: словники, підручники та посібники, які розкривали би конотативні та денотативні значення слів, їх походження, можливі засоби перекладу [4: 23].

Таким чином, основними проблемами відтворення при перекладі музичної термінології є те, що вона включає в себе терміни деяких суміжних дисциплін, незафіксованість деяких музичних термінів у словниках, наявність багатозначних термінів із непрозорими зв'язками між їх компонентами, а також наявність полісемії і синонімії. До основних засобів перекладу музичних термінів належать: добір еквівалентів, семантичні та структурні кальки, запозичення (транскрипція, транслітерація), описовий переклад та лексичні перетворення (генералізація та конкретизація). Для уникнення можливих помилок при перекладі перекладач повинен володіти спеціальними знаннями у галузі, до якої належить текст, а також адекватно оцінювати ситуацію, що описується в тексті, та використовувати достовірні лексикографічні джерела.

1.3 Дискурсивні характеристики текстів з теорії музики

Починаючи з останньої третини ХХ ст. зі встановленням комунікативно-дискурсивної парадигми лінгвістичного знання відбувається відхід від вивчення мови як закритої системи до вивчення процесу **комунікації** у певній соціальній ситуації [9: 17].

Основним середовищем, у якому відбувається будь-яке спілкування, є **комунікативна ситуація**. Комунікативна ситуація характеризує обставини спілкування у цілому, його учасників, їх стимули тощо [54: 40]. О. І. Морозова зазначає, що «сприйняття, інтерпретація та оцінка індивідом ситуації визначається цілісною системою його уявлень про світ» [35: 104], а самим терміном «комунікативна ситуація» визначає ситуацію, в якій відбувається

спілкування [35: 103]. На думку О.І. Морозової, на мовне оформлення висловлення впливає не безпосередньо ситуація дійсності, а те, які характеристики ситуації учасники комунікативної взаємодії вважають релевантними [35: 104].

Комунікативна ситуація – це модель взаємодії комунікантів [25: 22], конкретна ситуація спілкування, в яку входять партнери по комунікації і яка спонукає її учасників до міжособистісної інтеракції [6: 337]. Комунікативна ситуація визначає мовленнєву поведінку, тобто використання мови учасниками спілкування в конкретних обставинах, згідно з такими способами реалізації інтенції, як комунікативні стратегії, тактики і ходи, що втілюються в мовленнєвих актах [40: 10].

В. І. Беліков та Л. П. Крисін визначають вісім компонентів комунікативної ситуації: адресант, адресат, відносини між мовцем і слухачем і пов'язана з цим тональність спілкування (офіційна, нейтральна, дружня); мета спілкування, яка диктує стратегію спілкування; засіб спілкування (мова або її підсистема, а також невербальні компоненти комунікації – жести, міміка тощо); спосіб спілкування (усний / письмовий; контактний/дистантний); місце спілкування [7: 40–41].

Поняття комунікативної ситуації І. Є. Фролова трактує як єдність об'єктивного й суб'єктивного, вербального та позавербального планів; складне поєднання ментальної репрезентації фрагменту світу та його мовної об'єктивації [55: 136]. Слід за Н. І. Формановською, в роботі комунікативна ситуація розуміється як складний комплекс зовнішніх умов спілкування та внутрішніх станів комунікантів, що представлені в мовленнєвій поведінці – висловленні, **дискурсі** [54: 42].

Для того, щоб аналізувати тексти з теорії музики, необхідно визначитися із диференціюванням понять «дискурс» і «текст». На сучасному етапі розвитку мовознавства поняття «дискурс» є одним із неоднозначних [3; 5; 68; 70; 71]. Залишаючись дискусійним питанням, у лінгвістиці склалося два основних

підходи до розуміння сутності поняття «дискурс»: структурно-орієнтований та функціонально-орієнтований.

З позиції **структурно-орієнтованого підходу** дискурс розглядають як мову «вище рівня речення або словосполучення» [71: 23–25]. Отже, це поняття ототожнюють із поняттям текст. З позиції функціонально-орієнтованого підходу поняття дискурс і текст диференціюють. Дискурс трактується як «текст + ситуація» [65: 311], як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвальними (прагматичними, соціокультурними, психологічними) факторами (АДЛ: 136–137), а також соціальний процес, в який входить текст, який є конкретним матеріальним об'єктом, що ми отримуємо у дискурсі [43: 88].

Згідно з **функціонально-орієнтованим підходом** науковці протиставляють «спонтанність дискурсу впорядкованому, канонічному за формою викладу тексту; динамічність дискурсу – статичність тексту; орієнтованість дискурсу на живу аудиторію – орієнтованість тексту на абстрактну аудиторію» [67: 74]. Цей підхід передбачає появу опозицій: дискурс-процес і текст-структура; дискурс-діалог і текст-монолог [13: 18]. У той же час, на думку О. Д. Македонової, таке протиставлення не завжди є правомірним, адже будь-який писемний текст можна розглядати з позиції діалогічності (кодування – декодування) [32: 18].

Соціолінгвістичні дослідження дискурсу, увагу яких зосереджено на аналізі учасників спілкування, що репрезентують певну соціальну групу, обставин цього спілкування в широкому соціокультурному контексті, спрямовані на вивчення соціального середовища мовців та умов, за яких відбувається **фахова комунікація** [60: 167]. Існуючі істотні здобутки у моделюванні соціально орієнтованих просторів створюють підґрунтя для вивчення сутності фахового спілкування та його специфічних відносин з іншими сферами людської діяльності в аспекті діяльнісного та комунікативно-когнітивного підходів [12: 1].

Відповідно, за комунікативно-соціальним критерієм, дискурс диференціюють на персональний та інституційний, які відповідно розглядають мовця як особистість та як представника певної соціальної інституції. **Інституційний дискурс** виокремлюють за системоутворюючими ознаками цілей та учасників спілкування. Учасниками спілкування є представники інституції (агенти) та клієнти, які до них звертаються. В інституційному дискурсі клієнти майже не відрізняються від агентів. Для кожного виду інституції характерним є співвідношення статусного та особистісного компонентів [60: 165].

Типологія інституційного дискурсу налічує чимало видів та постійно розширюється: політичний, дипломатичний, адміністративний, юридичний, рекламний, спортивний, сценічний, військовий, педагогічний, релігійний, містичний, медичний, діловий, масово-інформаційний, науковий тощо [60: 165]. До цього ж типу дискурсу відносимо і дискурс теорії музики, що вивчається в роботі.

Система людських знань у своєму історичному розвитку, якщо представити її графічно, нагадує форму ромба, поставленого вертикально. Починаючи із синкретичного, органічно єдиного і неподільного знання, вона росте і шириться у напрямку все більшої уособленості окремих галузей. Потім починається внутрішньогалузеве дроблення, що приводить до подальшої дискретності розділів і підрозділів і пояснюється високою специфічністю кожного з них. Так створюється, розгортаючись у часі, величезний і неймовірно складний світ людської культури в усьому її різноманітті. Але потім настає такий критичний момент, коли подібна роздрібленість досягає меж логічної доцільності, і представники різних спеціалізацій навіть в одній галузі починають погано розуміти один одного; подробиці відчужуються від цілого, і цілісність сприйняття життєвих явищ взагалі іде з поля зору. Тоді починається зворотний процес: свідомий, необхідний рух від деталей і подробиць – до узагальненості, від гіпертрофованої дискретності – до цілеспрямованого синтезу [15: 8].

Саме такою уявляється історична картина розвитку музичного мистецтва, а з ним – і музикознавства, і **теорії музики**. У сфері музичної творчості спочатку відбувалося послідовне становлення окремих видів і жанрів, і лише потім – інтенсивний розвиток найбільш складних, синтетичних форм. У науці про музику процес дискретизації вже виявляє свої негативні риси, і, як протидія йому, активно підвищується інтерес до цілісного аналізу як методу дослідження, до розвитку філософії стилів, до проблем міжнаціональної і міжрегіональної інтеграції музичних культур як у сучасних умовах, так і в історичному аспекті.

Теоретичні дисципліни, що спочатку виникли як абсолютно практичні, перейшли в розряд загальнообов'язкових для музикантів будь-яких спеціальностей; при цьому вони нівелювалися, загубили свої конкретні практичні цілі і перетворилися в якесь абстрактне теоретизування, здебільшого зовсім відірване від реальних задач тієї або іншої професії [15: 9].

Музичний дискурс як комунікативна область, що включає філософські, культурологічні та ін. уявлення, є поняттям широким. Ю. О. Кліпатська дотримується вузького розуміння музичного дискурсу – як цілісної сукупності функціонально організованих, контекстуалізованих одиниць вживання мови [26: 88]. Система музичної комунікації досить складна і неоднорідна, як неоднорідний сам музичний процес в його динамічному розвитку в часі і просторі соціуму. Вона включає в себе відкриті і приховані канали інформації, що функціонують на різних рівнях і зв'язують усіх учасників музичного процесу як з джерелами інформації, її передавачами, так і з тими, хто сприяє перетворенню музичної інформації в інші види творчості і діяльності людини [58: 12].

Саме поняття музичного дискурсу включає в себе наступне:

1) процес створення музичного тексту, а саме: стадію зародження ідеї твору (онтогенетичний аспект), особливості її становлення і реалізації (індивідуальні / колективні, свідомі / несвідомі творчі імпульси), художній результат;

2) сам текст і його дослідження (редакторську роботу, текстологічний аналіз);

3) існуючі (озвучені авторами або виконавцями), а також потенційно можливі інтерпретації музичного тексту (у вигляді аналізу існуючого виконання або інструктивного виконавської аналізу методичного характеру);

4) рефлексію, сприйняття музичного тексту і його інтерпретацій, значення і роль даного тексту в культурі (психологічний, соціальний, статистичний аналіз, історичний аналіз) [23: URL].

Професійна музична діяльність, у свою чергу, спирається на два аспекти:

1) звід правил, про які домовляються учасники музичної діяльності між собою – «ігровий аспект». У різні епохи він різний, як правило, підсумований і викладений у теоретичних трактатах з гармонії, композиції, інструментовки, теорії музики, також може існувати у вигляді певного набору стереотипів, «кодексу поведінки» учасників музичної діяльності того чи іншого роду, що передається від педагога до учня (так званої виконавської традиції);

2) закономірності, які випливають з природи людської свідомості, тобто, нейропсихологічних особливостей конструювання та сприйняття звукового потоку людським мозком, обумовлених законами вищої нервової діяльності – «фізіологічний аспект» [23: URL].

Дискурсивні методи, за допомогою яких продукуються (створюються) і споживаються (сприймаються та інтерпретуються) музичні тексти, є важливою формою **соціальної практики**, яка допомагає конституювати культурний світ. Так, форми відтворення і сприймання музики є соціальними структурами, що впливають на дискурсивні практики. Відносини між виконавцями і слухачами конституюються дискурсивно. Нині вже створені певні форми виконання музики з конкретними практиками, усталеними відносинами й ідентичностями. Спочатку ці практики, відносини та ідентичності конституювалися дискурсивно, але потім осіли в інституціях, традиціях та недискурсивних практиках (публічні концерти, концертні інституції та музичні театри, відкриті

літні естради й майданчики, трансляція музики в електронних мас-медіа й у світовій мережі, виконання і сприймання музики в навчальних закладах під час дидактичного процесу тощо). Але допоміжні засоби комунікації, які завжди виступають у поєднанні з описаними інституціями, традиціями та недискурсивними практиками, як-от парамузичні, а частково й екстрамузичні засоби, – конституюються, як правило, дискурсивно. Отже, дискурсивне формування соціокультурної спільноти викликане не вільним буянням ідей у людських головах. Це наслідок соціокультурної практики людей, яка глибоко вкорінена й зорієнтована на реальні, матеріальні соціальні структури [49: 39]

Сфера діяльності як ознака дискурсу вимагає його ситуативної інтерпретації, тому важливими є соціальні, психологічні та культурні характеристики спілкування і особливості мовної особистості. Характерними особливостями сучасного музичного дискурсу як репрезентації різних форм і видів музичної діяльності є те, що в ролі **соціальних агентів**, крім музикантів, можуть виступати й інші представники музичної сфери (менеджери, продюсери, адміністратори, звукові режисери, музичні техніки і т.д.), а використання мовних форм безпосередньо залежить від приналежності комунікантів до певного музичного стилю [1: 17].

Таким чином, дискурс у сучасній лінгвістиці визначається відповідно до комунікативної ситуації – складного комплексу зовнішніх умов спілкування та внутрішніх станів комунікантів, що представлені в мовленнєвій поведінці – висловленні. Дискурс, у свою чергу, розуміється як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвальними (прагматичними, соціокультурними, психологічними) факторами, а музичний дискурс – це інституційний дискурс, цілісної сукупності функціонально організованих, контекстуалізованих одиниць вживання мови у сфері теорії музики та власне музичного мистецтва. Саме поняття музичного дискурсу включає в себе процес створення музичного тексту, сам текст і його дослідження, інтерпретації музичного тексту та рефлексію, сприйняття музичного тексту. Дискурсивні методи, за допомогою яких продукуються (створюються) і споживаються (сприймаються та

інтерпретуються) музичні тексти, є важливою формою соціальної практики, яка допомагає конституювати культурний світ, а в ролі соціальних агентів, крім музикантів, можуть виступати й інші представники музичної сфери.

Висновки до розділу 1

1. Термін у роботі розуміється як одиниця історично сформованої термінної системи, що визначає поняття та його місце в системі інших понять, виражається словом або словосполученням, служить для спілкування людей, пов'язаних єдністю спеціалізації, належить до словникового складу мови й підпорядковується її законам. Основними характеристиками терміну є однозначність, прозорість формальної структури, дериваційний потенціал, кодифікованість та стислість. Термінологія є системною, і система термінів певної галузі науки, техніки, мистецтва та ін., яка має лексико-семантичні й словотвірні зв'язки між номінаціями-термінами розуміється як терміносистема. Терміносистемою музики є сукупність музичних термінів, що визначаються як вузькоспеціальні поняття в музиці. Відповідно до тематичної класифікації, виділяють такі групи музичних термінів, як музичні інструменти та їх складові частини; співочі голоси і їх регістри; музичні колективи і їх групи; професії, спеціальності, ампула; дії, процеси праці; жанри, види, галузі музики; окремі музичні твори і їх частини; музичні форми та їх елементи. За структурним критерієм виділяють прості та складні музичні терміни.

2. Основними проблемами відтворення при перекладі музичної термінології є те, що вона включає в себе терміни деяких суміжних дисциплін, незафіксованість деяких музичних термінів у словниках, наявність багатозначних термінів із непрозорими зв'язками між їх компонентами, а також наявність полісемії і синонімії. До основних засобів перекладу музичних термінів належать: добір еквівалентів, семантичні та структурні кальки, запозичення (транскрипція, транслітерація), описовий переклад та лексичні перетворення (генералізація та конкретизація). Для уникнення

можливих помилок при перекладі перекладач повинен володіти спеціальними знаннями у галузі, до якої належить текст, а також адекватно оцінювати ситуацію, що описується в тексті, та використовувати достовірні лексикографічні джерела.

3. Дискурс у сучасній лінгвістиці визначається відповідно до комунікативної ситуації – складного комплексу зовнішніх умов спілкування та внутрішніх станів комунікантів, що представлені в мовленнєвій поведінці – висловленні. Дискурс, у свою чергу, розуміється як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвальними (прагматичними, соціокультурними, психологічними) факторами, а музичний дискурс – це інституційний дискурс, цілісної сукупності функціонально організованих, контекстуалізованих одиниць вживання мови у сфері теорії музики та власне музичного мистецтва. Саме поняття музичного дискурсу включає в себе процес створення музичного тексту, сам текст і його дослідження, інтерпретації музичного тексту та рефлексію, сприйняття музичного тексту. Дискурсивні методи, за допомогою яких продукуються (створюються) і споживаються (сприймаються та інтерпретуються) музичні тексти, є важливою формою соціальної практики, яка допомагає конституювати культурний світ, а в ролі соціальних агентів, крім музикантів, можуть виступати й інші представники музичної сфери.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Сучасна музична термінологія – це відносно стабільна й закріплена традицією лексико-семантична система, що перебуває в стані безперервного руху й поступового вдосконалення. Її розвиток зумовлений факторами суспільно-політичного, фахового й мовного характеру. Елементи музичної терміносистеми відповідають усім вимогам, які стосуються термінів будь-якої галузі знань: системності, тенденції до однозначності, точності, дефінітивності, експресивної нейтральності, лаконічності. Ці риси музична термінологія зберігає лише в межах цієї системи чи лексико-семантичного поля. Поза цим полем терміни зазнають усіх тих впливів, що й загальноживана лексика [11: 68].

Аналіз структурно-семантичних особливостей англійськомовної термінології передбачає характеристику її тематичної організації, семантичних зв'язків між музичними термінами та їх структури.

2.1 Тематична організація англійськомовної музичної термінології

Система сучасної англійськомовної термінології характеризується наявністю в ній чітко визначених тематичних груп, які відображають семантичну системність даних одиниць. Тому виділення тематичних груп постає важливим аспектом вивчення музичної термінології.

Музична термінологія, представлена у спеціальних текстах з теорії музики, може бути розподілена на такі тематичні групи (за класифікацією Н. Г. Ткаченко [50]):

1) музичні інструменти та їх складові частини:

– *musical instrument* (1) «інструмент, призначений для виконання музики; будь-який інструмент, що здатний відтворювати звуки за певних умов і в певних музичних традиціях» (OMD: URL);

– *bone flute* (2) «артефакт первісної епохи, кістка тварини з просвердленими в ній отворами» (OMD: URL);

– *double-reed clarinet* (3) «музичний інструмент сімейства дерев'яних духових, широко використовується як сольний інструмент, а також в симфонічному оркестрі, і вважається одним із найвіртуозніших музичних інструментів» (OMD: URL);

– *two-stringed guitar* (4) «двострунний струнний музичний інструмент з дерев'яним корпусом» (OMD: URL);

– *percussion instruments* (12) «група музичних інструментів, звук з яких витягується ударом або тряскою (погойдуванням) молоточків, калатал, паличок і тому подібного по тілу (мембрані, металу, дереву та іншому)» (OMD: URL);

– *keyboard* (13) «сукупність клавіш музичного інструменту, яким відповідають звуки певної висоти» (OMD: URL);

– *keyboard instrument* (15) «інструменти, управління звукодобуванням в яких здійснюється за допомогою клавіатури» (OMD: URL);

– *rhythm stick* (28) «одна з пари звичайних або зубчастих паличок з дерева, які вдаряються або натираються, щоб видавати різні перкусивні звуки і особливо використовуються маленькими дітьми в ритмічних стрічках» (OMD: URL);

– *drum stick* (29) «палички, що використовуються для гри на ударних інструментах» (OMD: URL);

– *bongo* (30) «кубинський ударний інструмент: невеликий здвоєний барабан африканського походження, грають на якому зазвичай сидячи, утримуючи бонго затиснутим між литками ніг» (OMD: URL);

– *bassoon* (56) «язичковий дерев'яний духовий музичний інструмент басового, тенорового і частково альтового регістра» (OMD: URL);

– *soft pedal* (57), *una corda* (59) «одна із стандартних педалей на фортепіано, як правило, розміщена в лівій частині серед педалей» (OMD: URL);

– *grand piano* (58) «музичний інструмент, основний вид фортепіано, в якому струни, дека і механічна частина розташовані горизонтально, корпус має крилоподібну форму, а звуки видаються ударами повстяних молоточків по струнах за допомогою клавіш» (OMD: URL);

– *sostenuto pedal* (62) «середня педаль фортепіано, підтримує лише ті ноти, які утримуються при натисканні педалі, що дозволяє не впливати на наступні ноти» (OMD: URL);

– *harpsichord* (63) «клавішний струнний музичний інструмент із щипковим способом отримання звуку» (OMD: URL);

– *violin* (69) «струнний смичковий музичний інструмент високого регістру» (OMD: URL);

– *double bass* (70) «другий найбільший за розмірами (близько двох метрів у висоту) і другий найнижчий за звучанням із широко використовуваних смичкових струнних музичних інструментів, який об'єднує в собі риси скрипкового сімейства і сімейства віола» (OMD: URL);

– *electric guitar* (88) «різновид гітари з електромагнітними звукознімачами, що перетворюють коливання металевих струн в коливання електричного струму» (OMD: URL);

2) музичні колективи і їх групи:

– *full orchestra* (14) «колектив музикантів, що грають на різних інструментах, на чолі з диригентом, складається як мінімум з однієї оркестрової групи, що представляє собою стійке об'єднання інструментів, схожих по влаштуванню і різних по висоті звучання» (OMD: URL);

– *small ensemble* (68) «групи музикантів, що налічують від двох до восьми осіб: конкретні композиції, пов'язані з невеликими ансамблями,

диктують набір музичних інструментів, які слід використовувати» (OMD: URL);

3) професії, спеціальності, амплуа:

– *musician* (9) «фахівець в області музики або той, хто займається грою на музичному інструменті; займається музикою професійно або як знавець і любитель» (OMD: URL);

– *rock guitarist* (22) «музикант, який грає на гітарі у рок-гурті» (OMD: URL);

– *performer* (44) «той, хто займається грою на музичному інструменті» (OMD: URL);

– *composer* (48) «автор музичних творів» (OMD: URL); *soloist* (78) «виконавець сольної партії» (OMD: URL);

– *bassist* (90) «музикант, який грає на інструменті басового діапазону, наприклад, бас-гітарі, контрабасі або духовому інструменті, такому як туба або сузафон» (OMD: URL);

– *conductor* (95) «керівник розучування і виконання ансамблевої (оркестрової, хорової, оперної і т.д.) музики» (OMD: URL);

4) жанри, види, галузі музики:

– *classical music* (21, 77) «вільне від термінологічної строгості поняття, яке вживається, в залежності від контексту, в різних значеннях, що має цілком певний історичний сенс і менш певний оціночний; у розмовній мові поняття «класична музика» часто використовується як синонім музики «академічної» або «симфонічної»» (OMD: URL);

– *jam* (20) «послідовна індивідуальна і спільна імпровізація на задану тему» (OMD: URL);

– *free jazz* (80) «стиль сучасної джазової музики, для якого характерний відхід від принципів тональної організації музичного матеріалу, блюзової послідовності акордів, традиційної свінгової ритміки» (OMD: URL);

– *folk music* (81) «музично-поетична творчість народу, невід'ємна частина народної творчості, що існує, як правило, в усній формі, що передається з покоління в покоління» (OMD: URL);

– *field holler* (82) «в основному історичний тип вокальної музики, яку співають поневолені африканські (а пізніше афро-американські) працівники, щоб супроводжувати роботу, спілкуватися або висловлювати почуття» (OMD: URL);

– *rock music* (85) «узагальнююча назва ряду напрямків популярної музики; ознаки рок-музики: використання електромузичних інструментів, творча самодостатність (для рок-музикантів характерне виконання композицій власного твору)» (OMD: URL);

– *improvisation* (91) «витвір мистецтва, який створюється під час процесу виконання, або власне процесу його створення» (OMD: URL);

5) окремі музичні твори і їх частини:

– *sonata* (18) «жанр інструментальної музики, а також музична форма, яка називається сонатної формою; створюється для камерного складу інструментів і фортепіано» (OMD: URL);

– *etude* (79) «інструментальна п'єса, як правило, невеликого обсягу, заснована на частому застосуванні будь-якого важкого прийому виконання і призначена для вдосконалення техніки виконавця» (OMD: URL);

– *pop song* (87) «основна форма поп-музики» (OMD: URL);

– *countermelody* (92) «послідовність нот, сприйнята як мелодія, написана для відтворення одночасно з більш помітною ведучою мелодією, вторинна мелодія, яка грається в контрапункт з первинною мелодією» (OMD: URL);

б) музичні форми та їх елементи:

– *tonal qualities* (5) «характер ефекту, що виробляється гармонійним поєднанням музичних тонів» (OMD: URL);

– *octave* (7) «музичний інтервал, в якому співвідношення частот між звуками становить один до двох (тобто частота високого звуку в два рази більше низького)» (OMD: URL);

– *chord* (8) «одночасне поєднання трьох і більше музичних звуків різної висоти (точніше, різних висотних класів), що сприймається слухом як цілісний елемент звуковисотної вертикалі» (OMD: URL);

– *form* (17) «тип композиції (сонатная форма, варіації, рондо, бар і ін.). Форма-тип визначається розглядом музичної конструкції в статиці (схема послідовності розділів, яку описують послідовністю латинських букв, наприклад, АВА, АВАСА і т.п.) і динаміці (реалізація схеми в музиці, «розгортання» схеми в часі)» (OMD: URL);

– *tempo* (19) «міра часу в музиці, спрощено – «швидкість виконання музики»» (OMD: URL);

– *beat* (23) «елементарна одиниця музичного метра; за цю одиницю найчастіше приймається 1 четвертна нота» (OMD: URL);

– *pitch* (24) «властивість звуку, яка визначається людиною на слух і залежне в основному від частоти звуку, тобто від числа коливань середовища (зазвичай повітря) в секунду, які впливають на барабанну перетинку людини» (OMD: URL);

– *chord progression* (32) «послідовність музичних акордів, які складаються з трьох або більше нот, зазвичай звучать одночасно» (OMD: URL);

– *note value* (27) «музичний термін, що позначає тривалість музичного звуку або паузи» (OMD: URL);

– *minim* (47) «нота, відтворювана вдвічі менше цілої ноти і вдвічі більше тривалості четвертної ноти» (OMD: URL);

– *quarter note* (49) «нота, що відтворюється протягом однієї чверті тривалості цілої ноти» (OMD: URL);

– *asymmetrical time signature* (36) «розмір, що, як правило, містять п'ять або сім доль, порівняно з традиційними групами з двох, трьох та чотирьох доль (як частина простого та складного розміру)» (OMD: URL);

– *time signature* (37) «знак нотації, що характеризує число ритмічних одиниць в такті» (OMD);

– *measure* (38) «одиниця музичного метра, що починається з найбільш сильної частки і закінчується перед наступною рівною їй по силі» (OMD: URL);

– *diminished second* (39) «інтервал, що утворюється звуженням другорядної секунди одним хроматичним півтоном» (OMD: URL);

– *plagal cadences* (40) «типовий гармонійний оборот, завершуючий музичний побудований рівень будь-якого рівня (фраза, період, форму розділу, вся композиція), каденція I-IV» (OMD: URL);

– *deceptive cadence* (41) «типовий гармонійний оборот, завершуючий музичний побудований рівень будь-якого рівня (фраза, період, форму розділу, вся композиція), каденція, що починається з V» (OMD: URL);

– *musical phrase* (42) «завершений мелодійний оборот і закінчена музична думка» (OMD: URL);

– *musical sentence* (43) «музичні проміжки до нижнього кінця тривалої шкали; тобто мелодійні або тематичні утворення значно нижче рівня «руху» або «розділу», але вище рівня «мотива» або «міри»» (OMD: URL);

– *prestissimo* (45) «оригінально італійський музичний термін, який позначає темп, який потрібно відтворювати, означає «надзвичайно швидко»» (OMD: URL);

– *Ritardando* (50) «опис музичного виконання, яке вимагає поступового уповільнення темпу» (OMD: URL);

– *Accelerando* (51) «поступове прискорення темпу музичного твору, особливо в його кінці» (OMD: URL);

– *Stringendo* (52) «ефект, як правило, досягається поєднанням невеликого прискорення, невеликого збільшення динаміки та, можливо, незначного

збільшення інтенсивності (швидкості та / або амплітуди) вібрато на музичних інструментах, де це можливо» (OMD: URL);

– *pianissimo* (54) «термін для динамічної нотації, який вказує на те, що уривок повинен грати дуже м'яко» (OMD: URL);

– *fortissimo* (55) «термін для динамічної нотації, який вказує на те, що уривок повинен грати дуже голосно» (OMD: URL);

– *distortion* (89) «звуковий ефект, який досягається спотворенням сигналу шляхом його «жорсткого» обмеження по амплітуді, або пристрій, що забезпечує такий ефект» (OMD: URL);

– *entrance cue* (94) «сигнал для дій, які будуть проводитися в певний час» (OMD: URL);

7) наука про музику:

– *music theory* (6) «набір абстрактних правил, незалежна від практики, утворюючи особливу музичну систему» (OMD: URL);

– *key signature* (10) «знаки альтерації, виписані на початку кожного нотоносця праворуч від ключа і чинні на всі ноти по своїй лінійці, аж до кінця твору або до зміни ключових знаків» (OMD: URL); *Circle of Fifths* (11) «геометричне уявлення хроматичної звукової системи у вигляді послідовності кварт і / або квінт» (OMD: URL);

– *musical stave* (19) «набір паралельних горизонтальних ліній (нотних лінійок), на яких і між якими записуються ноти» (OMD: URL);

– *note* (26) «графічне позначення звуку музичного твору, один з основних символів сучасної музичної нотації» (OMD: URL);

– *metronome* (31) «прилад, що відзначає короткі проміжки часу рівномірними ударами» (OMD: URL);

– *cronomètre* (46) «годинник з особливо точним ходом» (OMD: URL);

– *flag* (33), *stem* (34) «частини нотного значення в музичній нотації» (OMD: URL);

- *beam* (35) «жирні рисочки, що зв'язують нотні штилі при групуванні нот всередині тактів» (OMD: URL);
- *dynamic markings* (53) «сукупність понять і нотних позначень, пов'язаних з відтінками гучності звучання» (OMD: URL);
- *instrument tone* (67) «чутні характеристики звуку інструменту» (OMD: URL);
- *timbre* (71) «(обертонове) забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю і тривалістю)» (OMD: URL);
- *harmonics* (72) «додатковий тон, який по частоті завжди вище основного тону, причому строго кратно числах натурального ряду (тобто, вище по частоті в 2, 3, 4, 5 і більше разів)» (OMD: URL);
- *frequency of the vibration* (73) «кількість циклів, які вібруючий об'єкт завершує за одну секунду» (OMD: URL);
- *pure tone* (74) «звук із синусоїдальною формою хвилі; тобто синусоїда будь-якої частоти, фази та амплітуди» (OMD: URL);
- *clef* (100) «знак на початку нотного рядку, що вказує розташування нот на нотному стані» (OMD: URL).

Співвідношення музичних термінів, що належать до окремих тематичних груп, представлено на рисунку 2.1.



Рисунок 2.1. – Тематичні групи музичних термінів у текстах з теорії музики

Отже, основними тематичними групами музичних термінів у текстах з теорії музики є «музичні форми та їх елементи» (37%), «музичні інструменти та їх складові частини» (23%), «наука про музику» (20%), «професії, спеціальності, амплуа» (7%), «жанри, види, галузі музики» (7%), «окремі музичні твори і їх частини» (4%) та «музичні колективи і їх групи» (2%). Така ситуація пов'язана з тим, що тексти з теорії музики для початківців мають на меті ознайомити читача із основами самої науки, тобто, теорією, що передбачає вивчення засобів та технік створення і виконання музики.

2.2 Особливості семантичних зав'язків між музичними термінами

Музична термінологія є відкритою системою, яка з розвитком музичної науки постійно поповнюється новими термінологічними одиницями, терміни знаходяться у синтагматичних та парадигматичних відносинах. Терміни музичної сфери є моносемантичними; їм майже не властиві синонімічні та антонімічні відношення.

У науковій літературі неодноразово підкреслювалося, що термінологічні системи відрізняються від лексичної системи загальнолітературної мови за характером і специфікою реалізації **семантичних процесів** [29: 122]. Як зауважує Е. Н. Толікіна [51: 55], в системі загальномовної лексики спостерігаються добре відомі типи системних відносин: омонімія, синонімія, антонімія.

Синонімія визначається як співвідношення кількості знаків з одним змістом, а полісемія – як співвіднесення одного знаку з безліччю позначуваних. Причиною відмінності загальномовної лексики від спеціальної вважається різна системна організація цих двох систем. Якщо для загальномовної лексики характерні одно-, багатозначні відносини між знаком і змістом (системні відносини полісемії, синонімії), то для термінологічної лексики характерні однозначні відносини: один знак – одне поняття (симетрія означуючого і означуваного) [18: 54].

Однак, незважаючи на теоретизування щодо однозначності та інших параметрів термінів, в реальній термінології для музичних термінів характерна наявність синтагматичних і парадигматичних зв'язків.

Синтагматику, яка вивчає правила і закономірності поєднання мовних одиниць, іноді ототожнюють з синтаксисом (УМЕ: 545), а синтагму, яка може мати двочленну структуру з відношеннями означуваного / означального, – зі словосполученням [48: 434], що, є підміною понять, бо у синтаксисі наявні і парадигматичні відношення, а словосполучення як граматична мовна одиниця утворюється за іншими принципами порівняно з синтагмою. До того ж «синтагматичне членування є виразником суб'єктивно-сміслової сторони внутрішньо-синтаксичної сфери структури речення, тимчасом як організація речення за допомогою морфологічних і службово-лексичних засобів репрезентує об'єктивно-сміслову сторону тієї самої сфери» [48: 431].

Той факт, що терміни функціонують не ізольовано, а в контексті, тобто в лінійному ряду з іншими мовними одиницями, дозволяє говорити про **синтагматичні відносини** між термінами, що виявляються в особливостях їх сполучуваності. Синтагматичні відносини передбачають відносини між послідовно розташованими одиницями мови в реальному потоці мовлення або в тексті [46: 72].

Зокрема, синтагматичні відносини у межах поняття «нота» представлено на рис. 2.2 як співвідношення загального і окремого:

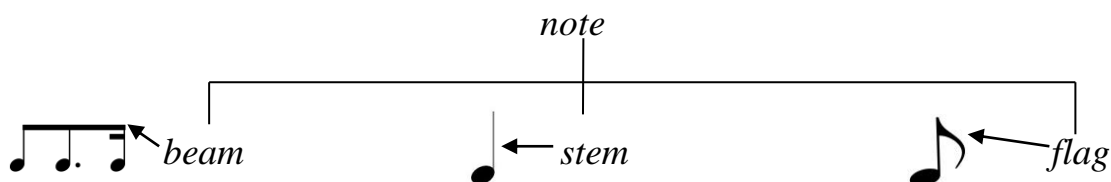


Рисунок 2.2. – Наочна демонстрація синтагматичних зв'язків категорії *note* у музичній термінології (графічні компоненти ноти)

Приклади функціонування наведених термінів у контексті представлено нижче:

– (26) *In other words, the notes tell you how long and how often to play a certain musical pitch – the low or high sound a specific note makes – within the beat* (MTD: 35);

– (35) *Instead of each note getting a flag, notes with flags can also be connected to each other with a beam, which is just a cleaner-looking incarnation of the flag* (MTD: 37);

– (34) *The whole note has a head; the quarter note has a head and stem; and the eighth (quaver) note has a head, stem, and flag* (MTD: 37);

– (33) *The flag is the little line that comes off the top or bottom of the note stem* (MTD: 37).

Окрім того, синтагматичні зв'язки в англійськомовній музичній термінології проявляються через здатність однієї лексеми до творення різноманітних термінів. Наприклад, від терміну *guitar* творяться терміни *electric guitar* і *two-string guitar*:

– (88) *The real break between blues and rock came when the first electric guitars hit the market in the late 1940s* (MTD: 293);

– (4) *By 1500 B.C., the Hittites of northern Syria had modified the traditional Egyptian lute/harp design and invented the first two-stringed guitar, with tuning pegs at the top of the neck, and a hollow soundboard to amplify the sound of the strings being plucked* (MTD: 29).

Термін *pedal* як компонент музичного інструменту утворює терміни *bass sustain pedal* та *sostenuto pedal*:

– (61) *Some other pianos have a bass sustain pedal as their middle pedal* (MTD: 255);

– (62) *Still other pianos – specifically many concert pianos – have a sostenuto pedal for their middle pedal, which works to sustain one or more notes indefinitely, while allowing successive notes to be played without sustain* (MTD: 255).

Від терміну *music* походять терміни *classical music*, *folk music* та *rock music*:

– (77) *The concerto often creates superstars of classical music, such as pianist Lang Lang and violinist Itzhak Perlman* (MTD: 286)

– (81) *The blues is the first truly American folk music (aside from the unique music that the Native Americans had before the European invasion)* (MTD: 288);

– (85) *Plenty of people complain that rock music uses only three chords: the I, IV, and V chords* (MTD: 289).

Термін *piano* постає основою творення термінів *American piano* та *grand piano*:

– (60) *On some American pianos, this pedal gives the notes a tinny, honky-tonk piano sound when depressed* (MTD: 255);

– (58) *Most modern grand pianos have three strings per note, so when you press a key, the hammer strikes all three simultaneously* (MTD: 255).

Термін *cadence*, у свою чергу, постає основою творення термінів *plagal cadence* та *deceptive cadence*:

– (40) *Plagal cadences are usually used within a song to end a phrase, instead of at the very end of a song, because they're not as decisive-sounding as perfect cadences are* (MTD: 240);

– (41) *A deceptive cadence leads from the V/v chord to any chord other than the I/I chord* (MTD: 241).

Парадигматичні відношення пов'язують мовні одиниці на основі спільності/відмінності за формою чи значенням або за тим і тим одночасно. На цьому ґрунті одиниці мови об'єднуються у групи, розряди, класи, категорії. Парадигматичними відношеннями пов'язані мовні одиниці в межах того угруповання, з якого мовна одиниця відбирається для її використання в мовленні [36: 68].

Зокрема, відносини синонімії не властиві музичній термінології, однак вони можуть спостерігатися в окремих виняткових випадках, наприклад у

випадку паралельного функціонування терміну, утвореного на основі англійської мови, та терміну-запозичення.

Так, *soft pedal* та *una corda* позначають одну і ту саму педаль фортепіано, однак перший термін утворено на основі англійської мови, другий – на основі італійської мови:

– (57) *On most modern upright pianos, the soft pedal moves the resting hammers inside the piano closer to their corresponding strings* (MTD: 254);

– (59) *The soft pedal is called una corda because it moves all the hammers to the right so that they only strike one of the strings* (MTD: 255).

Для музичної термінології, однак, досить характерною є наявність явища антонімії. Так, повна антонімія спостерігається у межах термінів, що використовуються для іменування протилежних понять, наприклад, *regular rhythm – irregular rhythm*: (97) *An irregular rhythm is any rhythm that involves dividing the beat differently from what's allowed by the time signature* (MTD: 84).

Явища повної антонімії спостерігаються також у наступних випадках:

1) *professional musician – self-taught musician*:

– (93) *And, similarly, many intuitive, self-taught musicians have never learned to read or write music* (MTD: 302);

2) *lead melody – countermelody*:

– (92) *In Dixieland jazz, for example, musicians take turns playing the lead melody on their instruments while the others improvise countermelodies, or contrasting secondary melodies, that follow along in the background* (MTD: 295);

3) *pianissimo – fortissimo*:

– (54) *For example, in the music shown in Figure 12-2, pianissimo (pp) means that the piece is to be played very softly until you reach the next dynamic marking* (MTD: 251);

– (55) *Fortissimo (ff) means that the rest of the selection is to be played very loudly* (MTD: 251).

Явища часткової антонімії наявні між взаємовиключними термінологічними одиницями, такими, як, наприклад, *triplet – duplet*:

– (98) *The most common of these divisions is called a triplet, which is three notes joined together that equal the beat of a single note* (MTD: 84);

– (99) *Duplets work like triplets, except in reverse* (MTD: 85).

Отже, музичні терміни, що використовуються у текстах із теорії музики, перебувають як у синтагматичних, так і у парадигматичних зв'язках. Найчастіше такі зв'язки є синтагматичними та являють собою об'єднання декількох термінів навколо одного, ключового, або за тематикою, або за засобами творення. Серед парадигматичних зв'язків головним видом є антонімія, оскільки у музиці наявна значна кількість протилежних або взаємовиключних понять. Недостатня упорядкованість сучасної музичної термінології та наявність значної кількості запозичень зумовлюють наявність у музичній термінології також і синонімічних зв'язків.

2.3 Структурні групи англійськомовної музичної термінології

З точки зору морфологічної структури терміни англійськомовної музичної термінології, що використовуються у текстах із теорії музики, поділяються на такі групи:

1. Терміни-лексеми, тобто, однокомпонентні терміни:

1) прості слова, утворені за такими схемами:

а) повне запозичення простого слова із загальноживаної лексики:

– *chord* (8): *In the following sections, we go over the basic information you need to start learning how to read music, build chords, and compose with forms* (MTD: 30);

– *form* (17): *Most popular and classical music is composed using specific forms. A form is a structural blueprint used to create a certain type of music* (MTD: 31);

– *jam* (20): *The only people who can pull off a spontaneous jam well are those who know music thoroughly enough to stack chords and notes next to one another so they make sense to listeners* (MTD: 32);

- *beat* (23): *Without a discernible beat, you have nothing to dance or nod your head to* (MTD: 34);
- *pitch* (24): *Although all the other parts of music (pitch, melody, harmony, and so on) are pretty darned important, without the beat, you don't really have a song* (MTD: 34);
- *note* (26): *In other words, the notes tell you how long and how often to play a certain musical pitch – the low or high sound a specific note makes – within the beat* (MTD: 35);
- *flag* (33): *The flag is the little line that comes off the top or bottom of the note stem* (MTD: 37);
- *stem* (34): *The whole note has a head; the quarter note has a head and stem; and the eighth (quaver) note has a head, stem, and flag* (MTD: 37);
- *beam* (35): *Instead of each note getting a flag, notes with flags can also be connected to each other with a beam, which is just a cleaner-looking incarnation of the flag* (MTD: 37);
- *measure* (38): *The stress pattern doesn't have to repeat itself from measure to measure; the only constant is that each measure still contains five beats* (MTD: 71);
- *bridge* (84): *The B section is the bridge, a contrasting section that prepares the listener or performer for the return of the original A section* (MTD: 289);

б) суфіксація:

- *musician* (9): *Learning how to read music is essential to a musician, especially one who wants to share his music with other musicians or discover what other musicians are playing* (MTD: 30);
- *performer* (44): *These markings help a performer tell the composer's story to the audience* (MTD: 246);
- *composer* (48): *From then on, when composers wrote a piece of music, they could give musicians an exact number of beats per minute to be played* (MTD: 248);

– soloist (78): *The soloists often carry as much weight as the long-dead composers themselves do (MTD: 286);*

– distortion (89): *The electric guitar provided the opportunity to use such musical devices as distortion, which were previously unavailable to your average bluesman with an acoustic guitar (MTD: 293);*

– bassist (90): *Sometimes, I'll find the need to bring in an extra bassist, and I'll get these guys whose technique is great, and they know all these tunes, but they have no theory training (MTD: 294);*

– improvisation (91): *The true spirit of jazz has always been improvisation, which makes identifying the actual construction of jazz most difficult (MTD: 295);*

– conductor (95): *Another motion that might look like cueing is when you see a conductor beckoning toward a particular section of the orchestra (MTD: 78);*

в) **префіксація:** countermelody (92): *In Dixieland jazz, for example, musicians take turns playing the lead melody on their instruments while the others improvise countermelodies, or contrasting secondary melodies, that follow along in the background (MTD: 295);*

г) **запозичення із інших мов:**

– octave (7): *Even Pythagoras got into the act by creating octave scale similar to the one that musicians and composers still use today (MTD: 29);*

– sonata (18): *You can choose from many different classical and popular forms, including sonatas, concertos, 16-bar blues (MTD: 32);*

– tempo (19): *You can create varied sound in whatever form you choose by playing with tempo, dynamics, and instrument tone color (MTD: 32);*

– bongo (30): *If you don't, clapping or smacking your hand against bongos or your desktop works just as well (MTD: 35);*

– prestissimo (45): *Music that's played very, very slowly, or grave, can impart a feeling of extreme somberness, whereas music played very, very quickly, or prestissimo, can seem maniacally happy and bright (MTD: 247);*

- *cronomètre* (46): *His first prototype consisted of a simple weighted pendulum and was called a cronomètre (MTD: 248);*
- *Ritardando* (50): *Ritardando (rit., ritard., rallentando, or rall.): Gradually play slower and slower (MTD: 250);*
- *Accelerando* (51): *Accelerando (accel.): Gradually play faster and faster (MTD: 250);*
- *Stringendo* (52): *Stringendo: Quickly play faster (MTD: 250);*
- *pianissimo* (54): *For example, in the music shown in Figure 12-2, pianissimo (pp) means that the piece is to be played very softly until you reach the next dynamic marking (MTD: 251);*
- *fortissimo* (55): *Fortissimo (ff) means that the rest of the selection is to be played very loudly (MTD: 251);*
- *bassoon* (56): *You want to compose music for a bassoon? (MTD: 254);*
- *una corda* (59): *The soft pedal is called una corda because it moves all the hammers to the right so that they only strike one of the strings (MTD: 255);*
- *violin* (69): *When you hear the first microsecond of a violin being played, you instantly know it's a violin because of that quick, raw sound of a bow being drawn across the familiar-sounding string (MTD: 259);*
- *etude* (79): *An etude is a brief musical composition based on a particular technical aspect of music designed to help instruct the performer through musical exercise (MTD: 287);*

2) складені слова:

- *keyboard* (13): *With the invention of the keyboard came the beginning of modern musical notation – written music (MTD: 31);*
- *metronome* (31): *Perhaps the easiest way to practice working with a steady beat is to buy a metronome (MTD: 36);*
- *harpsichord* (63): *Before the invention of the piano by Bartolomeo Cristofori in 1709, most composers were confined to writing most of their pieces for the*

harpsichord, an instrument without the capability to play both soft and loud sounds easily (MTD: 256);

– *turnaround* (86): *If the song continues on to a new verse, the V chord at the end of the song is called the turnaround* (MTD: 289).

2. **Терміни-словосполучення**, або багатокomпонентні терміни, представлені такими групами:

1) **двокомпонентні терміни:**

а) **прикметник + іменник:**

– *musical instruments* (1): *From what historians can tell, by the time the ancient world was beginning to establish itself – approximately 7000 B.C. – musical instruments had already achieved a complexity in design that would be carried all the way into the present* (MTD: 29);

– *tonal qualities* (5): *A lot of unanswered questions remain about ancient music, such as why so many different cultures came up with so many of the same tonal qualities in their music completely independent of one another* (MTD: 29);

– *full orchestra* (14): *The keyboard-notation link was fostered because of the ease of composing for full orchestras on the keyboard* (MTD: 31);

– *musical staves* (16): *Fifteenth-century French composers began adding as many lines as they needed to their musical staves* (MTD: 31);

– *classical music* (21): *Or when you can look at a piece of classical music and find yourself looking forward to playing through it for the first time* (MTD: 32);

– *plagal cadences* (40): *Plagal cadences are usually used within a song to end a phrase, instead of at the very end of a song, because they're not as decisive-sounding as perfect cadences are* (MTD: 240);

– *deceptive cadence* (41): *A deceptive cadence leads from the V/v chord to any chord other than the I/I chord* (MTD: 241);

– *musical phrase* (42): *With a half-cadence, the musical phrase ends at the point of tension, the V/v chord itself* (MTD: 241);

– *musical sentence* (43): *Tempo and dynamics are the markings in a musical sentence that tell you whether you're supposed to feel angry or happy or sad when you play a piece of music* (MTD: 246);

– *soft pedal* (57): *On most modern upright pianos, the soft pedal moves the resting hammers inside the piano closer to their corresponding strings* (MTD: 254);

– *grand piano* (58): *Most modern grand pianos have three strings per note, so when you press a key, the hammer strikes all three simultaneously* (MTD: 255);

– *American piano* (60): *On some American pianos, this pedal gives the notes a tinny, honky-tonk piano sound when depressed* (MTD: 255);

– *small ensemble* (68): *We also discuss basic acoustics and instrument harmonics, and explain why small ensembles and orchestras are put together the way they are* (MTD: 258);

– *double bass* (70): *The plucking of a string on a harpsichord is quick and sharp, which is much different from the languorous drawing of a bow across the strings of a double bass* (MTD: 260);

– *pure tone* (74): *The musical note produced by a tuning fork is called a pure tone because it consists of one tone sounding at just one frequency* (MTD: 261);

– *impulsive decay* (75): *An impulsive decay belongs to instruments that need to be played continuously, or in pulses, in order to continue sounding* (MTD: 262);

б) іменник + іменник:

– *bone flute* (2): *For example, some of the bone flutes found from that time period are still playable, and short performances have been recorded on them for modern listeners to hear* (MTD: 29);

– *double-reed clarinet* (3): *Similarly, pictographs and funerary ornaments have shown that by 3500 B.C., Egyptians were using harps as well as double-reed clarinets, lyres, and their own version of the flute* (MTD: 29);

– *music theory* (6): *In other words, the purpose of music theory is to explain why something sounded the way it did and how that sound can be made again* (MTD: 29);

- *key signature (10): When you can read notes on the staves, you can determine a musical piece's key signature, which is a group of symbols that tells you what key that song is written in (MTD: 31);*
- *percussion instrument (12): Stringed instruments, woodwinds, horns, and percussion instruments had been around for thousands of years, and although they had experienced many improvements in design and playing technique, they were essentially the same instruments used by the people of ancient cultures (MTD: 31);*
- *keyboard instrument (15): Also, most newly commissioned work was created for keyboard instruments because of the public's perception of the keyboard as a superior instrument (MTD: 31);*
- *rock guitarist (22): If you plan to become a rock guitarist, knowing what notes you need to play in a given key is especially important (MTD: 33);*
- *note value (27): The note value, indicated by the size and shape of the note, determines this length (MTD: 35);*
- *rhythm stick (28): When figuring out how to follow the beat, rhythm sticks (fat, cylindrical, hardwood instruments) come in real handy (MTD: 35);*
- *drum stick (29): So do drum sticks. If you've got a pair, grab 'em (MTD: 35);*
- *chord progression (32): In fact, when musicians talk about performing a piece of music "in the style of" Bach, Beethoven, or Philip Glass, they're talking as much about using the rhythm structure and pace characteristics of that particular composer's music as much as any particular chord progressions (MTD: 36);*
- *time signature (37): Music with 5/4, 5/8, and 5/16 time signatures is usually divided into two pulses – either two beats plus three beats, or vice versa (MTD: 71);*
- *instrument tone (67): In this chapter, we examine what constitutes instrument tone and what makes each instrument sound just the way it does (MTD: 258);*

в) дієприкметник + іменник:

– *two-stringed guitar* (4): *By 1500 B.C., the Hittites of northern Syria had modified the traditional Egyptian lute/harp design and invented the first two-stringed guitar, with tuning pegs at the top of the neck, and a hollow soundboard to amplify the sound of the strings being plucked* (MTD: 29);

– *diminished second* (39): *A diminished second is one half step smaller than a minor second – meaning no steps occur between each note* (MTD: 165);

– *plucking mechanism* (64): *However, instead of having one's fingers in direct contact with the string (as with a guitar or fiddle), harpsichords are fitted with a plucking mechanism inside the instrument itself* (MTD: 257);

– *talking instruments* (66): *This is why lead instruments are sometimes called talking instruments* (MTD: 258);

г) іменник + числівник: *the Circle of Fifths* (11): *You can use the Circle of Fifths to help train yourself to read key signatures on sight by counting the sharps or flats in a time signature* (MTD: 31);

2) трикомпонентні терміни:

а) прикметник + іменник + іменник: *asymmetrical time signature* (36): *When you play or hear a piece of music with an asymmetrical time signature, you notice that the pulse of the song feels and sounds quite a bit different from music written under simple or compound time signatures* (MTD: 71);

б) іменник + іменник + іменник: *bass sustain pedal* (61): *Some other pianos have a bass sustain pedal as their middle pedal* (MTD: 255).

Співвідношення музичних термінів, що належать до окремих структурних груп, представлено у таблиці 2.1.

Таблиця 2.1

Структурні групи музичних термінів у текстах з теорії музики

Структурна група	Кількість	Частка
1. Терміни-лексеми	54	54%
прості слова	50	50%

Структурна група	Кількість	Частка
складені слова	4	4%
2. Терміни-словосполучення	46	46%
двокомпонентні терміни	44	44%
трикомпонентні терміни	2	2%
Загалом:	100	100%

Отже, терміни-лексеми та терміни-словосполучення представлені у музичній термінології текстів з теорії музики практично в рівній мірі – 54% та 46% відповідно. Серед однокомпонентних термінів домінують прості слова (50%). Складні слова представлені у 4% випадків. Серед багатокомпонентних термінів найчастіше використовуються двокомпонентні (44%). Трикомпонентні терміни використовуються лише у 2% випадків.

Висновки до розділу 2

1. Основними тематичними групами музичних термінів у текстах з теорії музики є «музичні форми та їх елементи» (37%), «музичні інструменти та їх складові частини» (23%), «наука про музику» (20%), «професії, спеціальності, амплуа» (7%), «жанри, види, галузі музики» (7%), «окремі музичні твори і їх частини» (4%) та «музичні колективи і їх групи» (2%). Така ситуація пов'язана з тим, що тексти з теорії музики для початківців мають на меті ознайомити читача із основами самої науки, тобто, теорією, що передбачає вивчення засобів та технік створення і виконання музики.

2. Найчастіше семантичні зв'язки в музичній термінології зв'язки є синтагматичними та являють собою об'єднання декількох термінів навколо одного, ключового, або за тематикою, або за засобами творення. Серед парадигматичних зв'язків головним видом є антонімія, оскільки у музиці наявна значна кількість протилежних або взаємовиключних понять. Недостатня упорядкованість сучасної музичної термінології та наявність значної кількості

запозичень зумовлюють наявність у музичній термінології також і синонімічних зв'язків.

3. Структурно, терміни-лексеми та терміни-словосполучення представлені у музичній термінології текстів з теорії музики практично в рівній мірі – 54% та 46% відповідно. Серед однокомпонентних термінів домінують прості слова (50%), утворені на основі переосмислення лексичних одиниць загальної мови, суфіксації, префіксації та запозичення. Складні слова представлені у 4% випадків. Серед багатоконпонентних термінів найчастіше використовуються двокомпонентні (44%), утворені за схемами «прикметник + іменник», «іменник + іменник», «дієприкметник + іменник» та «іменник + числівник». Трикомпонентні терміни (2%) творяться за схемами «прикметник + іменник + іменник» та «іменник + іменник + іменник».

РОЗДІЛ 3

ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКОМОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Правильний переклад термінів як ключових одиниць спеціального тексту є необхідною умовою точності перекладу всього спеціального тексту. Відтворення термінів кожної галузі передбачає своєрідний набір засобів перекладу. Для музичної термінології такими засобами є використання еквівалентів (повних та часткових), лексичні трансформації (практична транскрипція, транслітерація та калькування), лексико-семантичні трансформації (конкретизація, диференціація та модуляція) та граматичні трансформації (граматичні заміни, додавання та вилучення).

3.1 Еквіваленти та особливості їх застосування при перекладі музичної термінології

Музика як мистецтво існувала з давніх давен, і люди, що належали до усіх культур, розвивали термінологічний апарат на позначення її основних понять. Тому першим та найбільш ефективним засобом відтворення музичної термінології при перекладі є застосування еквівалентів.

Повні еквіваленти – це українські відповідники, що в більшості своїй є моноеквівалентами англійських термінологічних одиниць, що збігаються з ними за значенням та лексичним складом. До повних еквівалентів належать наступні:

– *musician* ‘музикант’: (9) *Learning how to read music is essential to a musician, especially one who wants to share his music with other musicians or discover what other musicians are playing* (MTD: 30) – Навчання тому, як читати музику має важливе значення для музиканта, особливо того, хто хоче поділитися своєю музикою з іншими музикантами або дізнатися, що грають інші музиканти;

– *form* ‘форма’: (17) *Most popular and classical music is composed using specific forms. A form is a structural blueprint used to create a certain type of music* (MTD: 31) – Найпопулярніша і класична музика складається з використанням конкретних форм. Форма – це структурований відбиток, який використовується для створення певного типу музики;

– *pitch* ‘висота’: (24) *Although all the other parts of music (pitch, melody, harmony, and so on) are pretty darned important, without the beat, you don’t really have a song* (MTD: 34) – Хоча всі інші параметри музичного твору (висота, мелодія, гармонія тощо) є досить важливими, без ритму пісня не існує;

– *note* ‘нота’: (26) *In other words, the notes tell you how long and how often to play a certain musical pitch – the low or high sound a specific note makes – within the beat* (MTD: 35) – Іншими словами, ноти говорять про те, як довго і як часто грати певну висоту – низький або високий звук, який задає певна нота – протягом долі;

– *flag* ‘прапор’: (33) *The flag is the little line that comes off the top or bottom of the note stem* (MTD: 37) – Прапор – це маленька лінія, яка відходить від верхньої або нижньої частини стебла ноти;

– *stem* ‘стебло’: (34) *The whole note has a head; the quarter note has a head and stem; and the eighth (quaver) note has a head, stem, and flag* (MTD: 37) – Ціла нота має голову; чвертна нота має голову і стебло; а восьма нота має голову, стебло та прапор;

– *composer* ‘композитор’: (48) *From then on, when composers wrote a piece of music, they could give musicians an exact number of beats per minute to be played* (MTD: 248) – Відтоді, коли композитори писали музичний твір, вони могли давати музикантам вказівку на точну кількість ударів в хвилину, яку потрібно відтворити;

– *bassoon* ‘фагот’: (56) *You want to compose music for a bassoon?* (MTD: 254) – Ви хочете скласти музику для фагота?;

– *harpsichord* ‘клавесин’: (63) *Before the invention of the piano by Bartolomeo Cristofori in 1709, most composers were confined to writing most of their pieces for the harpsichord, an instrument without the capability to play both soft and loud sounds easily* (MTD: 256) – До винаходу фортепіано Бартоломео Крістофорі в 1709 р. більшість композиторів обмежилися написанням більшості своїх творів на клавесині, інструменті нездатному однаково легко грати як тихі, так і гучні звуки;

– *violin* ‘скрипка’: (69) *When you hear the first microsecond of a violin being played, you instantly know it’s a violin because of that quick, raw sound of a bow being drawn across the familiar-sounding string* (MTD: 259) – Коли ви чуєте першу мікросекунду гри скрипки, ви миттєво впізнаєте, що це скрипка, через той швидкий, звук лука, що промальовується по всій знайомій струні;

– *timbre* ‘тембр’: (71) *The timbre, or harmonic content, of an instrument is what determines the middle part, or body, of each played note* (MTD: 260) – Тембр або гармонічний вміст інструменту – це те, що визначає середню частину або тіло кожної ноти;

– *soloist* ‘соліст’: (78) *The soloists often carry as much weight as the long-dead composers themselves do* (MTD: 286) – Солісти часто мають стільки ж значення для концерту, скільки мають самі давно померлі композитори;

– *bridge* ‘міст’: (84) *The B section is the bridge, a contrasting section that prepares the listener or performer for the return of the original A section* (MTD: 289) – Секція В – міст, контрастний розділ, який готує слухача або виконавця до повернення до початкового розділу А;

– *conductor* ‘диригент’: (95) *Another motion that might look like cueing is when you see a conductor beckoning toward a particular section of the orchestra* (MTD: 78) – Інший рух, який може бути схожим на сингал, – це коли ви бачите, як диригент підходить до певної частини оркестру;

– *clef* ‘ключ’: (100) *The particular musical notes that are meant by each line and space depend on which clef is written at the beginning of the staff* (MTD: 90) –

Конкретні музичні ноти, які відображені у кожному рядку і пробілі, залежать від того, який ключ написаний на початку нотного стану;

– *key signature* ‘ключові знаки’: (10) *When you can read notes on the staves, you can determine a musical piece’s key signature, which is a group of symbols that tells you what key that song is written in* (MTD: 31) – Коли ви можете читати ноти на нотах, ви можете визначити ключові знаки музичного твору, який являє собою групу символів, що повідомляє вам, у якому ключі написана ця пісня;

– *full orchestra* ‘повний оркестр’: (14) *The keyboard-notation link was fostered because of the ease of composing for full orchestras on the keyboard* (MTD: 31) – Посилання на музичну клавіатуру при нотуванні поширилося через простоту складання творів на клавіатурі для повних оркестрів;

– *keyboard instrument* ‘клавійний інструмент’: (15) *Also, most newly commissioned work was created for keyboard instruments because of the public’s perception of the keyboard as a superior instrument* (MTD: 31) – Крім того, більшість нових робіт створювалося для клавійних інструментів через сприйняття публікою клавійних як більш престижного інструменту;

– *grand piano* ‘рояль’: (58) *Most modern grand pianos have three strings per note, so when you press a key, the hammer strikes all three simultaneously* (MTD: 255) – Більшість сучасних роялів мають три струни на ноту, тож при натисканні клавійші молоток б’є по всіх трьох одночасно;

– *double bass* ‘контрабас’: (70) *The plucking of a string on a harpsichord is quick and sharp, which is much different from the languorous drawing of a bow across the strings of a double bass* (MTD: 260) – Гра на струнах клавесини швидка і різка, що сильно відрізняється від тужного звучання струн контрабасу.

Часткові еквіваленти складають українські еквіваленти англійських термінологічних одиниць, що збігаються за значенням, але дещо розходяться по лексичним складом. При цьому можливо, що еквівалент допустимий лише в конкретному контексті:

– *the Circle of Fifths* ‘Квінтове коло’: (11) *You can use the Circle of Fifths to help train yourself to read key signatures on sight by counting the sharps or flats in a*

time signature (MTD: 31) – Щоб навчитись читати підписи ключа, підраховуючи підйоми та падіння підписів у часі, ви можете використовувати «Квінтове коло»;

– *tempo* ‘темп’: (19) *You can create varied sound in whatever form you choose by playing with tempo, dynamics, and instrument tone color* (MTD: 32) – Ви можете створювати різноманітні звучання у будь-якій обраній формі, граючи з темпом, динамікою та тоном інструменту;

– *beat* ‘доля’: (25) *A beat is a pulsation that divides time into equal lengths* (MTD: 35) – Доля – це пульсація, яка ділить час на рівні довжини;

– *measure* ‘міра’: (38) *The stress pattern doesn't have to repeat itself from measure to measure; the only constant is that each measure still contains five beats* (MTD: 71) – Ударна схема не повинна повторюватися від міри до міри; єдина константа – це те, що кожна міра досі містить п'ять ударів;

– *performer* ‘виконавець’: (44) *These markings help a performer tell the composer's story to the audience* (MTD: 246) – Ці позначення допомагають виконавцю розповісти слухачам історію композитора;

– *harmonics* ‘гармоніка’: (72) *However, the harmonics – or sound waves – between some instruments are radically different, simply because of their construction* (MTD: 260) – Однак гармоніка – або звукові хвилі – деяких інструментів докорінно відрізняються, просто через їх конструкцію;

– *field holler* ‘трудова пісня’: (82) *Around the turn of the 20th century, field holler, church music, and African percussion had all melded into what is now known as the blues* (MTD: 289) – На рубежі ХХ століття трудова пісня, церковна музика та гра на африканських ударних інструментах об'єдналися в те, що зараз відоме як блюз;

– *turnaround* ‘поворот’: (86) *If the song continues on to a new verse, the V chord at the end of the song is called the turnaround* (MTD: 289) – Якщо пісня продовжується новим віршем, V акорд у кінці пісні називається поворотом.

Таким чином, значна кількість музичних термінів може бути відтворена в перекладі шляхом використання повних та часткових еквівалентів. Повні словникові еквіваленти, які дозволяють найбільш повно відтворити семантику терміну, а при використанні контекстуальних еквівалентів необхідно враховувати контекст та семантику кожного окремого терміну.

3.2 Лексичні трансформації як засіб відтворення музичної термінології при перекладі

До лексичних трансформацій при перекладі музичної термінології належать практична транскрипція, транслітерація та калькування.

Практична транскрипція як засіб відтворення звукової форми слова мови оригіналу засобами мови перекладу, використовується при перекладі новітніх термінів, оскільки зараз наявна тенденція до запозичення термінів саме у такий спосіб:

– *jam* ‘джем’: (20) *The only people who can pull off a spontaneous jam well are those who know music thoroughly enough to stack chords and notes next to one another so they make sense to listeners* (MTD: 32) – Спонтанний джем зіграти можуть лише люди, хто знає теорію музики достатньо ґрунтовно для того, щоб поєднувати акорди та ноти такими чином, щоб вони мали сенс для слухачів;

– *beat* ‘біт’: (23) *Without a discernible beat, you have nothing to dance or nod your head to* (MTD: 34) – Без відчутного біту вам ні під що танцювати або навіть хитати головою;

– *distortion* ‘дісторшн’: (89) *The electric guitar provided the opportunity to use such musical devices as distortion, which were previously unavailable to your average bluesman with an acoustic guitar* (MTD: 293) – Електрогітара надала можливість використовувати такі музичні пристрої, як дісторшн, які раніше були недоступними для середнього блюзмена з акустичною гітарою.

Практична транскрипція також застосовується у випадку відтворення окремих термінів неанглійськомовного походження:

– *metronome* ‘метроном’: (31) *Perhaps the easiest way to practice working with a steady beat is to buy a metronome* (MTD: 36) – Мабуть, найпростіший спосіб попрактикуватися з постійним ритмом – це придбати метроном;

– *cronomètre* ‘хронометр’: (46) *His first prototype consisted of a simple weighted pendulum and was called a cronomètre* (MTD: 248) – Його перший прототип складався з простого зваженого маятника і називався «хронометр»;

– *etude* ‘етюд’: (79) *An etude is a brief musical composition based on a particular technical aspect of music designed to help instruct the performer through musical exercise* (MTD: 287) – Етюд – це коротка музична композиція, заснована на певному технічному аспекті музики, покликана допомогти натренувати виконавця через музичну вправу.

Транслітерація як засіб відтворення графічної форми слова мови оригіналу засобами мови перекладу, використовується при перекладі іншомовних запозичень:

– *octave* ‘октава’: (7) *Even Pythagoras got into the act by creating octave scale similar to the one that musicians and composers still use today* (MTD: 29) – Долучився навіть Піфагор, створивши шкалу октав, подібну до тієї, яку зараз використовують музиканти та композитори;

– *sonata* ‘соната’: (18) *You can choose from many different classical and popular forms, including sonatas, concertos, 16-bar blues* (MTD: 32) – Ви можете обирати різні класичні та популярні форми, зокрема сонати, концерти, 16-тактний блюз;

– *bongo* ‘бонго’: (30) *If you don't, clapping or smacking your hand against bongos or your desktop works just as well* (MTD: 35) – Якщо ні, плескаючи або стукати руками по бонго, або просто по поверхні стола – також непогано;

– *prestissimo* ‘претіссімо’: (45) *Music that's played very, very slowly, or grave, can impart a feeling of extreme somberness, whereas music played very, very quickly, or prestissimo, can seem maniacally happy and bright* (MTD: 247) – Музика, яка грає дуже, дуже повільно або «грейв», може викликати відчуття

надзвичайного суму, тоді як музика, яка грає дуже, дуже швидко, або «престіссімо», може здатися надзвичайно щасливою і яскравою;

– *minim* ‘мінім’: (47) *Like the concept of the minim (refer to the previous section), both musicians and composers warmly received the metronome (MTD: 248) – Як і у випадку з мінімом (див. попередній розділ), і музиканти, і композитори тепло прийняли метроном;*

– *Ritardando* ‘Рітардандо’: (50) *Ritardando (rit., ritard., rallentando, or rall.): Gradually play slower and slower (MTD: 250) – «Рітардандо» (rit., ritard., rallentando, або rall.): Поступово грати повільніше і повільніше;*

– *Accelerando* ‘Акселерандо’: (51) *Accelerando (accel.): Gradually play faster and faster (MTD: 250) – «Акселерандо» (accel.): Поступово грати все швидше і швидше;*

– *Stringendo* ‘Стрінгендо’: (52) *Stringendo: Quickly play faster (MTD: 250) – «Стрінгендо»: грати все швидше і швидше;*

– *pianissimo* ‘піаніссімо’: (54) *For example, in the music shown in Figure 12-2, pianissimo (pp) means that the piece is to be played very softly until you reach the next dynamic marking (MTD: 251) – Наприклад, у музиці, зображеній на малюнку 12-2, піаніссімо (pp) означає, що твір потрібно грати дуже м'яко, поки не досягнете наступного динамічного позначення;*

– *fortissimo* ‘фортіссімо’: (55) *Fortissimo (ff) means that the rest of the selection is to be played very loudly (MTD: 251) – Фортіссімо (ff) означає, що решту твору потрібно грати дуже голосно;*

– *una corda* ‘уна корда’: (59) *The soft pedal is called una corda because it moves all the hammers to the right so that they only strike one of the strings (MTD: 255) – М'яку педаль називають «уна корда», оскільки вона переміщує всі молотки вправо, щоб вони вдарили лише по одній із струн;*

– *triplet* ‘тріплет’: (98) *The most common of these divisions is called a triplet, which is three notes joined together that equal the beat of a single note*

(MTD: 84) – Найпоширеніший з цих поділів називається триплетом, який представляє собою три ноти, з'єднані разом, що дорівнює ритму однієї ноти;

– *duplet* ‘дуплет’: (99) *Duplets work like triplets, except in reverse*

(MTD: 85) – Дуплети працюють як тріплети, лише навпаки.

Лише незначна кількість музичних термінів англійськомовного походження при перекладі підлягає транслітерації:

– *rock guitarist* ‘рок-гітарист’: (22) *If you plan to become a rock guitarist, knowing what notes you need to play in a given key is especially important*

(MTD: 33) – Якщо ви плануєте стати рок-гітаристом, особливо важливим є розуміти, які ноти потрібно грати в заданому ключі;

– *bassist* ‘басист’: (90) *Sometimes, I'll find the need to bring in an extra bassist, and I'll get these guys whose technique is great, and they know all these tunes, but they have no theory training* (MTD: 294) – Іноді я маю необхідність залучити додаткового басиста, і я знаходжу хлопців, техніка яких чудова, і вони знають усі ці мелодії, але вони мають теоретичної підготовки.

Поелементне відтворення музичної термінології в текстах з теорії музики знаходить своє відображення у використанні трансформації **калькування**:

– *musical instrument* ‘музичний інструмент’: (1) *From what historians can tell, by the time the ancient world was beginning to establish itself – approximately 7000 B.C. – musical instruments had already achieved a complexity in design that would be carried all the way into the present* (MTD: 29) – Як можуть розповісти історики, з того часу, як стародавній світ почав утверджуватися – приблизно 7000 років до н.е. – музичні інструменти вже досягли високої складності дизайну, яка перенеслася і в сучасність;

– *music theory* ‘теорія музики’: (6) *In other words, the purpose of music theory is to explain why something sounded the way it did and how that sound can be made again* (MTD: 29) – Іншими словами, мета теорії музики – пояснити, чому щось звучало так, як воно звучало, і як цей звук відтворити;

– *deceptive cadence* ‘оманлива каденція’: (41) *A deceptive cadence leads from the V/v chord to any chord other than the I/I chord* (MTD: 241) – Оманлива каденція веде від акорда V / v до будь-якого акорда, крім акорда I / i;

– *musical phrase* ‘музична фраза’: (42) *With a half-cadence, the musical phrase ends at the point of tension, the V/v chord itself* (MTD: 241) – З напівкаденцією музична фраза закінчується в точці напруги, самим акордом V / v;

– *musical sentence* ‘музичне речення’: (43) *Tempo and dynamics are the markings in a musical sentence that tell you whether you’re supposed to feel angry or happy or sad when you play a piece of music* (MTD: 246) – Темп і динаміка – це позначки у музичному реченні, які вказують на те, чи слід почуватися сердитим, щасливим чи сумним, коли граєш музичний твір;

– *soft pedal* ‘м’яка педаль’: (57) *On most modern upright pianos, the soft pedal moves the resting hammers inside the piano closer to their corresponding strings* (MTD: 254) – На більшості сучасних вертикальних фортепіано м’яка педаль переміщує молотки, розташовані всередині фортепіано, ближче до відповідних струн;

– *American piano* ‘американське піаніно’: (60) *On some American pianos, this pedal gives the notes a tinny, honky-tonk piano sound when depressed* (MTD: 255) – На деяких американських фортепіано ця педаль надає нотам тонкий гонкий звук;

– *instrument tone* ‘тон інструменту’: (67) *In this chapter, we examine what constitutes instrument tone and what makes each instrument sound just the way it does* (MTD: 258) – У цій главі ми розглянемо, що таке тон інструменту та що робить кожен звучання кожного інструменту саме таким, яким воно є;

– *small ensemble* ‘малий ансамбль’: (68) *We also discuss basic acoustics and instrument harmonics, and explain why small ensembles and orchestras are put together the way they are* (MTD: 258) – Ми також обговоримо основні акустику

та гармоніку інструментів та пояснюємо, чому малі ансамблі та оркестри мають саме такий склад, як вони мають;

– *frequency of the vibration* ‘частота вібрації’: (73) *The number of cycles completed in one second is called the frequency of the vibration* (MTD: 261) – Кількість циклів, виконаних за одну секунду, називається частотою вібрації;

– *pure tone* ‘чистий тон’: (74) *The musical note produced by a tuning fork is called a pure tone because it consists of one tone sounding at just one frequency* (MTD: 261) – Музичну ноту, яку випускає камертон, називають чистим тоном, оскільки він складається з одного тону, який звучить лише на одній частоті;

– *classical music* ‘класична музика’: (77) *The concerto often creates superstars of classical music, such as pianist Lang Lang and violinist Itzhak Perlman* (MTD: 286) – Концерт часто створюється суперзірок класичної музики, таких як піаніст Ланг Ланг та скрипаль Іцхак Перлман;

– *folk music* ‘народна музика’: (81) *The blues is the first truly American folk music (aside from the unique music that the Native Americans had before the European invasion)* (MTD: 288) – Блюз – перша по-справжньому американська народна музика (окрім унікальної музики, яку мали корінні американці до європейської навали);

– *countermelody* ‘контрмелодія’: (92) *In Dixieland jazz, for example, musicians take turns playing the lead melody on their instruments while the others improvise countermelodies, or contrasting secondary melodies, that follow along in the background* (MTD: 295) – Наприклад, у джазі Діксіленда музиканти по черзі грають на своїх інструментах основну мелодію, а інші імпровізують контрмелодії або контрастні вторинні мелодії, що звучать на задньому плані;

– *artificial division* ‘штучний поділ’: (96) *Another way you can add rhythmic interest and variety to music is through the use of irregular rhythms (also called irrational rhythm or artificial division)* (MTD: 84) – Ще один спосіб додати музиці ритмічності та різноманітності – це використання нерегулярних ритмів (також званих ірраціональними ритмами чи штучним поділом);

– *irregular rhythm* ‘нерегулярний ритм’: (97) *An irregular rhythm is any rhythm that involves dividing the beat differently from what’s allowed by the time signature* (MTD: 84) – Нерегулярний ритм – це будь-який ритм, який передбачає ділення ритму у спосіб, що відрізняється від того, що вказано у підписі ключа.

Таким чином, лексичні перекладацькі трансформації включають транскрипцію, транслітерацію та калькування. Транскрипція та транслітерація використовуються здебільшого при відтворенні запозичених або нових термінів. Калькування є доцільним у випадку, коли можливий поелементний переклад термінів через добір еквівалентів до кожного із елементів.

3.3 Лексико-семантичні трансформації при перекладі музичної термінології

До лексико-семантичних трансформацій при перекладі музичної термінології у текстах з теорії музики належать конкретизація, диференціація та модуляція.

Трансформація **конкретизації** полягає у заміні слова із більш вузьким значенням словом із більш широким, отже називаючи родове поняття через видове, наприклад, заміна *musical* на ‘нотний’ при перекладі терміну *musical stave* ‘нотний стан’: (16) *Fifteenth-century French composers began adding as many lines as they needed to their musical staves* (MTD: 31) – Французькі композитори п'ятнадцятого століття почали додавати до своїх нотних станів стільки ліній, скільки їм було потрібно.

Диференціація значення передбачає таку ситуацію, коли багатозначне слово має декілька відповідників в українській мові, що лише частково покривають діапазон його значень в англійській, таким чином, перекладач стикається із необхідністю обрати один із таких варіантів відповідно до контексту. Це – такі термінологічні одиниці:

– *chord* ‘акорд’: (8) *In the following sections, we go over the basic information you need to start learning how to read music, build chords, and compose*

with forms (MTD: 30) – У наступних розділах ми переходимо до основної інформації, яка вам потрібна, щоб навчитися читати музику, створювати акорди та складати форми;

– *percussion instrument* ‘ударний інструмент’: (12) *Stringed instruments, woodwinds, horns, and percussion instruments had been around for thousands of years, and although they had experienced many improvements in design and playing technique, they were essentially the same instruments used by the people of ancient cultures* (MTD: 31) – Струнні інструменти, духові, роги та ударні інструменти існували протягом тисячі років, і хоча вони зазнали багатьох вдосконалень у дизайні та техніці гри, вони є, по суті, тими ж інструментами, якими користувалися люди давніх культур;

– *chord progression* ‘послідовність акордів’: (32) *In fact, when musicians talk about performing a piece of music “in the style of” Bach, Beethoven, or Philip Glass, they’re talking as much about using the rhythm structure and pace characteristics of that particular composer’s music as much as any particular chord progressions* (MTD: 36) – Насправді, коли музиканти говорять про виконання музичного твору «у стилі» Баха, Бетховена чи Філіпа Гласса, вони говорять про те, як використовувати ритм-структуру та темпові характеристики музики цього конкретного композитора, а також про конкретну послідовність акордів;

– *dynamic marking* ‘динамічне позначення’: (53) *Dynamic markings tell you how loudly or softly to play a piece of music* (MTD: 251) – Динамічні позначення говорять про те, як голосно чи м’яко відтворювати музичний твір;

– *lead line* ‘початкова лінія’: (65) *The simple explanation for why some instruments are used for lead lines in music and others aren’t is that the human ear reacts more favorably to higherpitched sounds than to lower-pitched ones* (MTD: 258) – Просте пояснення того, чому деякі музичні інструменти використовуються для початкових ліній, а інші – ні, у тому, що людське вухо сприятливіше реагує на більш високі звуки, ніж на низькі;

– *impulsive decay* ‘імпульсне затухання’: (75) *An impulsive decay belongs to instruments that need to be played continuously, or in pulses, in order to continue*

sounding (MTD: 262) – Імпульсне затухання властиве інструментам, гра на яких характеризується постійністю, або в з ритмами постійного звучання.

Трансформація **модуляції** розуміється як заміна лексичної одиниці іншою лексичною одиницею, що пов'язана з нею причинно-наслідковим або іншим видом зв'язку. Наприклад, *double-reed* характеризує інструмент як такий, що має два отвори для вдування повітря. На основі асоціативних зв'язків в українському перекладі назву цих отворів відтворено як 'двокрилий': (3) *Similarly, pictographs and funerary ornaments have shown that by 3500 B.C., Egyptians were using harps as well as double-reed clarinets, lyres, and their own version of the flute* (MTD: 29) – Аналогічно, піктограми та похоронні прикраси демонструють, що до 3500 р. до н.е. єгиптяни використовували арфи, а також двокрилі кларнети, ліри та власну версію флейти.

Іменник *value* у наступному терміні передано як 'тривалість', що є найбільш доцільним, зважаючи на те, що мова йде про характеристику звучання: (27) *The note value, indicated by the size and shape of the note, determines this length* (MTD: 35) – Тривалість ноти, позначене її розміром і формою, визначає цю довжину.

Beam як назва риски, яка об'єднує ноти між собою, в українськомовному перекладі передано як 'ребро', оскільки така риска може нагадувати як промінь, так і ребро: (35) *Instead of each note getting a flag, notes with flags can also be connected to each other with a beam, which is just a cleaner-looking incarnation of the flag* (MTD: 37) – Замість того, щоб ставити прапор на кожній ноті, ноти з прапорами також можна з'єднати одним ребром, що є лише більш простим втіленням прапора.

Поняття *time signature* використовується на позначення проміжків часу у музиці, тому при перекладі обрано варіант 'розмір': (37) *Music with 5/4, 5/8, and 5/16 time signatures is usually divided into two pulses – either two beats plus three beats, or vice versa* (MTD: 71) – Музика з розміром 5/4, 5/8 та 5/16 зазвичай поділяється на два ритми – два удари плюс три, або навпаки; (36) *When you play or hear a piece of music with an asymmetrical time signature, you notice that the*

pulse of the song feels and sounds quite a bit different from music written under simple or compound time signatures (MTD: 71) – Коли ви граєте чи чуєте музичний твір з асиметричним розміром, ви помічаєте, що ритм пісні відчувається і звучить зовсім не так, як музика, написана за простими або складними підписами часу.

У терміні *entrance cue* іменник *cue* означає ‘підказка’, однак при перекладі обрано варіант ‘сигнал’ як засіб покликати людей до дії: (94) *When a conductor suddenly points to a player or instrument section – generally, a section or performer that’s been silent while the rest of the orchestra’s been performing – that’s called an entrance cue, and that player or section is to being playing immediately* (MTD: 78) – Коли диригент раптом вказує на секцію виконавця чи інструменту – як правило, на секцію чи виконавця, які до того мовчали, а решта оркестру виступала – це називається вхідним сигналом, і цей виконавець чи секція повинні негайно почати грати.

Таким чином, лексико-семантичні перекладацькі трансформації включають конкретизацію, диференціацію та модуляцію. Конкретизація дозволяє перекладачеві уточнювати поняття, що виражаються термінами, таким чином, підвищувати інформативність тексту. Використання диференціації дозволяє відтворювати терміни, уточнюючи значення тих чи інших одиниць для того, щоб передати саме те значення, яке закладене в терміні як основне. Модуляція дозволяє перекладачеві відтворити асоціативні зв’язки, що закладено в образних термінах, через використання логічних зв’язків між мовними одиницями та явищами, які вони позначають.

3.4 Застосування граматичних трансформацій при відтворенні англійськомовної музичної термінології українською мовою

До граматичних трансформацій при перекладі музичної термінології належать граматичні заміни, додавання та вилучення.

Граматичні заміни передбачають заміну частини мови або синтаксичної конструкції.

При перекладі музичних термінів заміни передбачають заміни у площині частини мови, зокрема:

– *bone flute* ‘кістяна флейта’, де іменник замінено прикметником: (2) *For example, some of the bone flutes found from that time period are still playable, and short performances have been recorded on them for modern listeners to hear* (MTD: 29) – Наприклад, деякі кістяні флейти, знахідки того періоду, все ще грають, і на них записані короткі виступи, які можуть почути сучасні слухачі;

– *rhythm sticks* ‘ритмічні палички’, де іменник замінено прикметником: (28) *When figuring out how to follow the beat, rhythm sticks (fat, cylindrical, hardwood instruments) come in real handy* (MTD: 35) – Якщо подумати, як слідкувати за ритмом, ритмічні палички (товсті, циліндричні, дерев’яні інструменти) стають справді корисними;

– *drum sticks* ‘барабанні палички’, де іменник замінено прикметником: (29) *So do drum sticks. If you’ve got a pair, grab ’em* (MTD: 35) – Так само барабанні палички. Якщо у вас є пара, хапайте;

– *quarter note* ‘чвертна нота’, де іменник замінено прикметником: (49) *For example, quarter note = 96, or MM = 96, means that 96 quarter notes should be played per minute in a given song* (MTD: 248) – Наприклад, «чвертна нота = 96», або «MM = 96», означає, що в певній пісні потрібно відтворювати 96 чвертних нот на хвилину;

– *solo instrument* ‘сольний інструмент’: (76) *A concerto is a composition written for a solo instrument backed by an orchestra* (MTD: 286) – Концерт – це композиція, написана для сольного інструменту з підтримкою оркестру;

– *two-stringed guitar* ‘двострунна гітара’, де дієприкметник замінено прикметником: (4) *By 1500 B.C., the Hittites of northern Syria had modified the traditional Egyptian lute/harp design and invented the first two-stringed guitar, with tuning pegs at the top of the neck, and a hollow soundboard to amplify the sound of the strings being plucked* (MTD: 29) – До 1500 р. до н.е., хетти північної Сирії

модифікували традиційний єгипетський дизайн лютні / арфи і винайшли першу двострунну гітару з кілочками для налагодження у верхній частині та порожнистою дошкою для посилення звуку від струн;

– *diminished second* ‘зменшена секунда’, де дієприкметник замінено прикметником: (39) *A diminished second is one half step smaller than a minor second – meaning no steps occur between each note* (MTD: 165) – Зменшена секунда на половину кроку менша за малу секунду – це означає, що між кожною нотою не відбувається кроків;

– *plucking mechanism* ‘щипковий механізм’, де дієприкметник замінено прикметником: (64) *However, instead of having one’s fingers in direct contact with the string (as with a guitar or fiddle), harpsichords are fitted with a plucking mechanism inside the instrument itself* (MTD: 257) – Однак, замість того, щоб пальці були у прямому контакті зі струною (як у гітарі чи скрипці), клавесини оснащені щипковим механізмом всередині самого інструменту.

Особливим випадком застосування граматичних замін є часткова детермінологізація терміну, як у випадку із перекладом терміну *classical music* в наступному реченні: (21) *Or when you can look at a piece of classical music and find yourself looking forward to playing through it for the first time* (MTD: 32) – Або коли ви можете подивитись на фрагмент класичного музичного твору і з нетерпінням чекаєте на те, щоб зіграти його вперше. У цьому випадку термін «прикметник + іменник» злито із елементом ‘твір’ та утворено нове словосполучення ‘класичний музичний твір’.

Трансформація **додавання** полягає у введенні до тексту перекладу додаткових елементів з метою правильної передачі значення, закладеного в оригінальному тексті.

Зокрема, додавання використовується у випадку, коли термін потенційно можна сплутати із терміном іншої науки, наприклад, *keyboard* ‘музична клавіатура’: (13) *With the invention of the keyboard came the beginning of modern musical notation – written music* (MTD: 31) – З винаходом музичної клавіатури пов’язаний початок сучасного нотного письма – написаної музики.

Додавання також використовується при необхідності зв'язати інформацію між собою, наприклад, *bass sustain pedal* ‘сустейн-педаль, яка підтримує басы’: (61) *Some other pianos have a bass sustain pedal as their middle pedal* (MTD: 255) – Деякі інші фортепіано мають сустейн-педаль, яка підтримує басы.

При перекладі термінології також можуть додаватися прийменники для зв'язку елементів термінології, наприклад, *talking instrument* ‘інструмент, що говорить’: (66) *This is why lead instruments are sometimes called talking instruments* (MTD: 258) – Ось чому інструменти, що виконують головні лінії, іноді називають інструментами, що говорять.

Трансформація **вилучення** є протилежною додаванню та полягає в опущенні семантично надмірних елементів, що спрощує текст перекладу та дозволяє уникнути відволікання уваги від основного, наприклад, *tonal qualities* ‘тональності’: (5) *A lot of unanswered questions remain about ancient music, such as why so many different cultures came up with so many of the same tonal qualities in their music completely independent of one another* (MTD: 29) – Про давню музику залишилося багато питань без відповіді, наприклад, чому так багато різних культур, будучи повністю незалежними один від одного, винайшли стільки однакових тональностей у своїй музиці.

Таким чином, граматичні трансформації, що використовуються при відтворенні англійськомовної музичної термінології українською мовою, включають граматичні заміни, додавання та вилучення. Граматичні заміни передбачають здебільшого перетворення іменниково-іменникових та дієприкметниково-іменникових словосполучень на прикметниково-іменникові відповідно до норм української мови. Додавання є ефективним засобом пояснення значення терміну. При цьому, і додавання, і вилучення використовуються як засоби адаптації терміну до граматичної системи української мови.

Співвідношення засобів перекладу музичних термінів представлене у таблиці 3.1.

Засоби перекладу музичних термінів у текстах з теорії музики

Засіб перекладу	Кількість	Частка
1. Еквівалент	33	33%
повний еквівалент	24	24%
частковий еквівалент	9	9%
2. Лексичні трансформації	41	41%
практична транскрипція	6	6%
транслітерація	17	17%
калькування	18	18%
3. Лексико-семантичні трансформації	13	13%
конкретизація	1	1%
диференціація	7	7%
модуляція	5	5%
4. Граматичні трансформації	13	13%
граматичні заміни	10	10%
додавання	2	2%
вилучення	1	1%
Загалом:	100	100%

Отже, проведений аналіз демонструє, що у більшості випадків термінологія музичного дискурсу передається при перекладі шляхом застосування лексичних трансформацій (41%) – калькування (18%), транслітерації (17%) та практичної транскрипції (6%). З огляду на ознайомлювальний характер текстів з теорії музики, значна кількість термінів у таких текстах відтворюється з використанням еквівалентів (33%) – повних (24%) або часткових (9%). У рівній мірі використовуються лексико-семантичні та граматичні трансформації (13% на кожну групу). Серед цих трансформацій найчастіше використовуються граматичні заміни (10%), диференціація (7%) та модуляція (5%).

Висновки до розділу 3

1. Значна кількість музичних термінів може бути відтворена в перекладі шляхом використання еквівалентів (33%). Повні словникові еквіваленти (24%) дозволяють найбільш повно відтворити семантику терміну, а при використанні часткових еквівалентів (9%) необхідно враховувати контекст та семантику кожного окремого терміну.

2. Лексичні перекладацькі трансформації (41%) включають транскрипцію, транслітерацію та калькування. Калькування (18%) є доцільним у випадку, коли можливий поелементний переклад термінів через добір еквівалентів до кожного із елементів. Транслітерація (17%) та практична транскрипція (6%) використовуються здебільшого при відтворенні запозичених або нових термінів.

3. Лексико-семантичні перекладацькі трансформації (13%) включають конкретизацію, диференціацію та модуляцію. Використання диференціації (7%) дозволяє відтворювати терміни, уточнюючи значення тих чи інших одиниць для того, щоб передати саме те значення, яке закладене в терміні як основне. Модуляція (5%) дозволяє перекладачеві відтворити асоціативні зв'язки, що закладено в образних термінах, через використання логічних зв'язків між мовними одиницями та явищами, які вони позначають. Конкретизація (1%) дозволяє перекладачеві уточнювати поняття, що виражаються термінами, таким чином, підвищувати інформативність тексту.

4. Граматичні трансформації (13%), що використовуються при відтворенні англійськомовної музичної термінології українською мовою, включають граматичні заміни, додавання та вилучення. Граматичні заміни (10%) передбачають здебільшого перетворення іменниково-іменникових та дієприкметниково-іменникових словосполучень на прикметниково-іменникові відповідно до норм української мови. Додавання (2%) є ефективним засобом пояснення значення терміну. І додавання, і вилучення (1%) використовуються як засоби адаптації терміну до граматичної системи української мови.

ВИСНОВКИ

Термін – це одиниця історично сформованої термінної системи, що визначає поняття та його місце в системі інших понять, виражається словом або словосполученням, служить для спілкування людей, пов'язаних єдністю спеціалізації, належить до словникового складу мови й підпорядковується її законам. Терміносистема музики – це сукупність музичних термінів, що визначаються як вузькоспеціальні поняття в музиці. Відповідно до тематичної класифікації, виділяють такі групи музичних термінів, як музичні інструменти та їх складові частини; співочі голоси і їх регістри; музичні колективи і їх групи; професії, спеціальності, амплуа; дії, процеси праці; жанри, види, галузі музики; окремі музичні твори і їх частини; музичні форми та їх елементи. За структурним критерієм виділяють прості та складні музичні терміни.

Основними проблемами відтворення при перекладі музичної термінології є те, що вона включає в себе терміни деяких суміжних дисциплін, незафіксованість деяких музичних термінів у словниках, наявність багатозначних термінів із непрозорими зв'язками між їх компонентами, а також наявність полісемії і синонімії. Для уникнення можливих помилок при перекладі перекладач повинен володіти спеціальними знаннями у галузі, до якої належить текст, а також адекватно оцінювати ситуацію, що описується в тексті, та використовувати достовірні лексикографічні джерела.

Музичні терміни функціонують як елемент музичного дискурсу. Саме поняття музичного дискурсу включає в себе процес створення музичного тексту, сам текст і його дослідження, інтерпретації музичного тексту та рефлексію, сприйняття музичного тексту. Дискурсивні методи, за допомогою яких продукуються і споживаються музичні тексти, є важливою формою соціальної практики, яка допомагає конституювати культурний світ, а в ролі соціальних агентів, крім музикантів, можуть виступати й інші представники музичної сфери.

Сучасна музична термінологія – це відносно стабільна й закріплена традицією лексико-семантична система, що перебуває в стані безперервного руху й поступового вдосконалення та характеризується наявністю в ній чітко визначених тематичних груп, які відображають семантичну системність даних одиниць. Основними тематичними групами музичних термінів у текстах з теорії музики є «музичні форми та їх елементи» (37%), «музичні інструменти та їх складові частини» (23%), «наука про музику» (20%), «професії, спеціальності, амплуа» (7%), «жанри, види, галузі музики» (7%), «окремі музичні твори і їх частини» (4%) та «музичні колективи і їх групи» (2%).

Музична термінологія є відкритою системою, яка з розвитком музичної науки постійно поповнюється новими термінологічними одиницями, терміни знаходяться у синтагматичних та парадигматичних відносинах. Найчастіше такі зв'язки є синтагматичними та являють собою об'єднання декількох термінів навколо одного, ключового, або за тематикою, або за засобами творення. Серед парадигматичних зв'язків головним видом є антонімія, оскільки у музиці наявна значна кількість протилежних або взаємовиключних понять. Недостатня упорядкованість сучасної музичної термінології та наявність значної кількості запозичень зумовлюють наявність у музичній термінології також і синонімічних зв'язків.

Структурно, терміни-лексеми та терміни-словосполучення представлені у музичній термінології текстів з теорії музики практично в рівній мірі – 54% та 46% відповідно. Серед однокомпонентних термінів домінують прості слова (50%), утворені на основі переосмислення лексичних одиниць загальної мови, суфіксації, префіксації та запозичення. Складні слова представлені у 4% випадків. Серед багатоконпонентних термінів найчастіше використовуються двокомпонентні (44%), утворені за схемами «прикметник + іменник», «іменник + іменник», «дієприкметник + іменник» та «іменник + числівник». Трикомпонентні терміни (2%) творяться за схемами «прикметник + іменник + іменник» та «іменник + іменник + іменник».

У більшості випадків термінологія музичного дискурсу передається при перекладі шляхом застосування лексичних трансформацій (41%) – калькування (18%), транслітерації (17%) та практичної транскрипції (6%). З огляду на ознайомлювальний характер текстів з теорії музики, значна кількість термінів у таких текстах відтворюється з використанням еквівалентів (33%) – повних (24%) або часткових (9%). У рівній мірі використовуються лексико-семантичні та граматичні трансформації (13% на кожну групу). Серед цих трансформацій найчастіше використовуються граматичні заміни (10%), диференціація (7%) та модуляція (5%).

Основні засоби відтворення при перекладі музичної термінології – це: 1) повні еквіваленти (24%), які дозволяють найбільш повно відтворити семантику терміну; 2) калькування (18%), є доцільним у випадку, коли можливий поелементний переклад термінів через добір еквівалентів до кожного із елементів; 3) транслітерація (17%) використовуються здебільшого при відтворенні запозичених термінів; 4) граматичні заміни (10%), що передбачають здебільшого перетворення іменниково-іменникових та дієприкметниково-іменникових словосполучень на прикметниково-іменникові відповідно до норм української мови.

Перспективним є подальше вивчення музичної термінології, зокрема, специфіки її застосування у текстах, що належать до різних сфер людської діяльності, а також специфіки перекладу такої термінології та подолання проблеми неперекладності англійськомовного музичного терміну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешинская Е.В. Современный американский музыкальный термин. Дисс. Нижний Новгород, 2008. Автореферат. 26 с.
2. Анисимова А. Г. Методология перевода англоязычных терминов гуманитарных и общественно-политических наук. Дисс. Москва, 2010. Автореферат. 51 с.
3. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд. Москва: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва: Международные отношения, 1975. 240 с.
5. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної генології. Київ: Видавничий центр «Академія», 2006. 248 с.
6. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
7. Беликов В. И., Крысин Л. П. Социолінгвістика. Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 439 с.
8. Бесекирска Л. К вопросу об определении термина // Терминоведение. 1996. № 13. С. 34—37.
9. Белова С. Є. Структурно-семантичні та лінгвопрагматичні особливості непрямих відповідей адресата в різних типах англомовного дискурсу. Дис. Харків, 2017. 219 с.
10. Буженинов А. Э. Феномен поликатегоризации в терминологии (на материале подязыка гомеопатии) // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2018. № 3. С. 24—26.
11. Булик-Верхола С. Лексико-семантичні процеси в українській музичній термінології // Проблеми української термінології. 2013. № 765. С. 78—81.
12. Волкова И. Н. Стандартизация научно-технической терминологии. Москва: Наука, 1988. 200 с.

13. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / отв. ред. Г. В. Степанов. 6-е изд. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 144 с.
14. Герд А. С. Формирование терминологической структуры русского биологического текста. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1981. 112 с.
15. Горемичкін А. І. Основи музичної теорії. Мелітополь: Мелітопольський державний педагогічний університет, 2005. 161 с.
16. Грасевич П. А., Тихонова Е. В. Трудности перевода технических терминов. URL: http://www.elib.sfu-kras.ru/bitstream/2311/6252/1/s22_104.pdf.
17. Гутиряк О. І. Англійська термінологія маркетингу: структура та семантичні характеристики. Дис. Київ, 1999. Автореферат. 12 с.
18. Даниленко В. П. Русская терминология: опыт лингвистического описания. Москва: Наука, 1977. 246 с.
19. Даниленко В. П. Терминологизация разных частей речи. Термины-глаголы. Москва: Наука, 1970. 178 с.
20. Данилов К. В. Концепты crime и punishment в британской и американской юридической терминологии. Дисс. Саратов, 2004. 234 с.
21. Дейснер Є. В. Музична термінологія у художніх творах сучасних англomовних письменників // Science and Education a New Dimension. Philology. 2014. Vol. II (4), Issue: 24. С. 25—27.
22. Жуков О. Р. Системные аспекты дефинирования в терминологии выразительных средств языка (на материале русского языка). Дисс. Саратов, 2017. 262 с.
23. Жукова Г. К. Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс. URL: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/120/zhukova_120_96_102.pdf.
24. К вопросу об адекватном восприятии и переводе терминологических единиц нефтегазовой тематики: теоретический и практический аспект (на материале современного английского языка). URL: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2012/thesis/s027/s027-009.pdf>.

25. Кашкин В. Б. Введение в теорию коммуникации. Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. 175 с.

26. Клипатская Ю. А. Характеристика музыкального дискурса как сферы коммуникации (на примере рок-культуры) // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. 2014. № 1-2 (51). С. 86—90.

27. Козелко І. Лінгвістична термінологія як об'єкт наукових досліджень у дисертаціях кінця ХХ — початку ХХІ сторіччя. URL: http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/34547/1/27_131-134.pdf.

28. Колесник А. О., Белікова О. Ф. Перекладацькі прийоми під час перекладу термінології наукових текстів // Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг. 2010. № 1. С. 719—727.

29. Котелова Н. З. К вопросу о специфике термина // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. Москва: Наука, 1970. С. 122—126.

30. Лотте Д. С. Основы построения научно-технической терминологии. Москва: Изд-во АН СССР, 1961. 158 с.

31. Маджаева С. И. Перспективы развития терминологии // Аргументивная риторика в практике политического, делового и административно-правового общения: материалы Междунар. интернет-конф., 4 мая 2010 г. URL: <http://iconf.vgi.volsu.ru>.

32. Макєдонова О. Д. Лінгвостилістична організація та прагматичне функціонування англійськомовного рекламного дискурсу. Дис. Запоріжжя, 2017. 229 с.

33. Мар'янюк Я. Г. Українська термінологія дизайну: процеси становлення, формування, розвитку. Дис. Одеса, 2011. Автореферат. 24 с.

34. Медвідь М. В., Дембровська О. Б. Термін як елемент сучасної термінологічної системи. URL: http://elibrary.nubip.edu.ua/10199/1/Термін_як_елемент_сучасної_термінологічної_системи.pdf.

35. Морозова Е. И. Мироззренческие параллели в трактовке содержания терминов «дискурс», «контекст», «ситуация» // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2010. № 897. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. Вип. 62. С. 99—105.

36. Новоставська О. Парадигматичні відношення (синонімія та антонімія) у філософській термінології творів Івана Франка // Українська мова. 2013. № 2. С. 68—75.

37. Особенности научного перевода. URL: <http://www.sciencefiles.ru/section/35/>.

38. Павлова О. Музична термінологія англійської, французької, російської та української мов у сфері функціонування. URL: <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/2662/1/27.pdf>.

39. Панько Т. І., Кочан І. М., Мацюк Г. П. Українське термінознавство. Львів: Світ, 1994. 215 с.

40. Полюжин М. М. Когнітивно-прагматичні механізми іллокутивних моделей мовлення // Проблеми романо-германської філології. Ужгород: Патент, 2002. С. 9—15.

41. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української літературної мови. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2000. 276 с.

42. Реформатский А. А. Введение в языкознание. Москва: Просвещение, 1967. 544 с.

43. Ришкова О. П. Особливості функціонування комунікативних стратегій у англomовному медіа-дискурсі формату он-лайн. Луцьк: Науковий вісник Волинського нац. ун. ім. Л. Українки, 2011. С. 87—90.

44. Романова О. О. Спеціальна лексика української мови як об'єкт лінгвістичного дослідження: термін і номен // Термінологічний вісник. 2011. №1. С. 55—62.

45. Рябова Н. Функції музичних термінів у художньому творі // Південний архів (філологічні науки). Збірник наукових праць. 1999. № 5-6. С. 244—246.

46. Сергевнина В. М. Принципы системного анализа терминов // Термин и слово. Гомель: Изд-во ГГУ. 1978. С. 65—74.

47. Стаховська Н. Термін як елемент системи мовного вираження спеціальних понять // Українська термінологія і сучасність: зб. наук. праць. Київ: КНЕУ, 2001. Вип. IV. С. 277—280.

48. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / за заг. ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1972. Т. 3. 644 с.

49. Сюта Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці // Студії мистецтвознавчі. 2010. № 1 (29). С. 35—42.

50. Ткаченко Н. Г. К истории музыкальной терминологии // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. Москва: «Филология», 1998. № 5. С. 69—80.

51. Толикина Е. Н. Некоторые лингвистические проблемы изучения термина // Лингвистические проблемы научнотехнической терминологии. Москва: Наука, 1970. С. 53—67.

52. Трач Н. С. Українська правнича термінологія у ХХ ст. Дис. Чернівці, 2009. Автореферат. 21 с.

53. Фецько І. М. Термінологія музейництва: формування, системно-структурна організація, термінотворення: Дис. Львів, 2015. 611 с.

54. Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход. Москва: Русский язык, 2002. 216 с.

55. Фролова І. Є. Принципи комунікативно-дискурсивного аналізу // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація: Тези доповідей XVI наукової конференції з міжнародною участю. Харків: Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2017. С. 136—137.

56. Харчук Л. В. Формування та системна організація української електроенергетичної терміносистеми. Дис. Львів, 2017. 393 с.

57. Челнокова Ю. А., Шабунько Л. Г. Научно-технические и медицинские термины: проблемы перевода. URL: <http://rbis.su/article.php?article=392>.

58. Черемсин А. М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса. Дисс. Тамбов, 2004. Автореферат. 24 с.

59. Шевчук А. А. Особенности перевода терминов в сфере электронной музыки // Язык и культура: Сборник статей XXVIII Международной научной конференции (25—27 сентября 2017 г.) / отв. ред. С. К. Гураль. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2018. С. 262—269.

60. Шепітько С. Компоненти наукового дискурсу // Наукові записки. 2010. № 89 (5). С. 164—167.

61. Щеглова Н. А. К вопросу о грамматических средствах терминологизации русских глаголов в профессиональной речи XVII-XVIII вв. // Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. 1968. Т. 35. № 8. С. 74—93.

62. Akhmanova O. S. Linguistic Terminology. Moscow: Moscow University Press, 1977. 188 с

63. Bay H. T. A study on the translation of economic terminology: A case study on the economic textbooks. Ha Noi: Vietnam national university, 2005. 65 p.

64. Cabré Castellví M. T. Theories of terminology: Their description, prescription and explanation // Terminology. 2003. Vol. 9:2. P. 163—199.

65. Fairclough N. Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research. London: Routledge, 2003. 288 p.

66. Felber H. Terminology Manual. Paris: UNESCO; Infoterm, 2002. 426 p.

67. Georgakopoulou A. Discourse analysis: an introduction. Edingburgh: Edinburgh Univ. Press, 1997. 208 p.

68. Nunan D. Introducing Discourse Analysis. Penguin English, 1993. 134 p.

69. Sager J. C. Practical Course in Terminology Processing. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1990. 252 p.

70. Schiffrin D. Approaches to Discourse. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1994. 459 p.

71. Schiffrin D. Handbook of Discourse Analysis. Oxford: Wiley, 2003. 872 p.
72. Temmerman R. Towards New Ways of Terminology Description: The Sociocognitive Approach. Amsterdam: John Benjamins, 2000. 264 p.
73. Zanon N. T. A University Handbook on Terminology and Specialized Translation. Oleiros: Netbiblo, 2011. 115 p.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(АДЛ) — Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь; гл. ред. В. Н. Ярцева. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 136—137.

(АСЛТ) — Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. Москва: Сов. энциклопедия, 1969. 608 с.

(СІС) — Словник іншомовних слів / укл. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ: Наукова думка, 2000. 680 с.

(СЛТ) — Кротевич Є., Родзевич Н. Словник лінгвістичних термінів. Київ: Вид-во АН УРСР, 1957. 236 с.

(УМЕ) — Українська мова. Енциклопедія / ред. кол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. Київ: Укр. енциклопедія імені М. П. Бажана, 2000. 844 с.

(OMD) — OnMusic Dictionary. URL: <https://dictionary.onmusic.org/>.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(MTD) — Pilhofer M., MM, Holly Day. Music Theory for Dummies. 4th edition. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 2019. 430 p.

ДОДАТОК

Музична термінологія у текстах з теорії музики та її переклад
українською мовою

	Текст англійською мовою	Переклад українською мовою
1.	<i>From what historians can tell, by the time the ancient world was beginning to establish itself – approximately 7000 B.C. – <u>musical instruments</u> had already achieved a complexity in design that would be carried all the way into the present (MTD: 29).</i>	Як можуть розповісти історики, з того часу, як стародавній світ почав утверджуватися – приблизно 7000 років до н.е. – <u>музичні інструменти</u> вже досягли високої складності дизайну, яка перенеслася і в сучасність (переклад наш — А. Н.).
2.	<i>For example, some of the <u>bone flutes</u> found from that time period are still playable, and short performances have been recorded on them for modern listeners to hear (MTD: 29).</i>	Наприклад, деякі <u>кістяні флейти</u> , знахідки того періоду, все ще грають, і на них записані короткі виступи, які можуть почути сучасні слухачі.
3.	<i>Similarly, pictographs and funerary ornaments have shown that by 3500 B.C., Egyptians were using harps as well as <u>double-reed clarinets</u>, lyres, and their own version of the flute (MTD: 29).</i>	Аналогічно, піктограми та похоронні прикраси демонструють, що до 3500 р. до н.е. єгиптяни використовували арфи, а також <u>двокрилі кларнети</u> , ліри та власну версію флейти
4.	<i>By 1500 B.C., the Hittites of northern Syria had modified the traditional Egyptian lute/harp design and invented the first <u>two-stringed guitar</u>, with tuning pegs at the top of the neck, and a hollow soundboard to</i>	До 1500 р. до н.е., хетти північної Сирії модифікували традиційний єгипетський дизайн лютні / арфи і винайшли першу <u>двострунну гітару</u> з кілочками для налагодження у верхній частині та порожнистою

	<i>amplify the sound of the strings being plucked (MTD: 29).</i>	дошкою для посилення звуку від струн.
5.	<i>A lot of unanswered questions remain about ancient music, such as why so many different cultures came up with so many of the same <u>tonal qualities</u> in their music completely independent of one another (MTD: 29).</i>	Про давню музику залишилося багато питань без відповіді, наприклад, чому так багато різних культур, будучи повністю незалежними один від одного, винайшли стільки однакових <u>тональностей</u> у своїй музиці.
6.	<i>In other words, the purpose of <u>music theory</u> is to explain why something sounded the way it did and how that sound can be made again (MTD: 29).</i>	Іншими словами, мета <u>теорії музики</u> – пояснити, чому щось звучало так, як воно звучало, і як цей звук відтворити.
7.	<i>Even Pythagoras got into the act by creating <u>octave</u> scale similar to the one that musicians and composers still use today (MTD: 29).</i>	Долучився навіть Піфагор, створивши шкалу <u>октав</u> , подібну до тієї, яку зараз використовують музиканти та композитори.
8.	<i>In the following sections, we go over the basic information you need to start learning how to read music, build <u>chords</u>, and compose with forms (MTD: 30).</i>	У наступних розділах ми переходимо до основної інформації, яка вам потрібна, щоб навчитися читати музику, створювати <u>акорди</u> та складати форми.
9.	<i>Learning how to read music is essential to a <u>musician</u>, especially one who wants to share his music with other musicians or discover what other musicians are playing (MTD: 30).</i>	Навчання тому, як читати музику має важливе значення для <u>музиканта</u> , особливо того, хто хоче поділитися своєю музикою з іншими музикантами або дізнатися, що грають інші музиканти.

10.	<i>When you can read notes on the staves, you can determine a musical piece's <u>key signature</u>, which is a group of symbols that tells you what key that song is written in (MTD: 31).</i>	Коли ви можете читати ноти на нотах, ви можете визначити <u>ключові знаки</u> музичного твору, який являє собою групу символів, що повідомляє вам, у якому ключі написана ця пісня.
11.	<i>You can use <u>the Circle of Fifths</u> to help train yourself to read key signatures on sight by counting the sharps or flats in a time signature (MTD: 31).</i>	Щоб навчитись читати підписи ключа, підраховуючи підйоми та падіння підписів у часі, ви можете використовувати « <u>Квінтове коло</u> ».
12.	<i>Stringed instruments, woodwinds, horns, and <u>percussion instruments</u> had been around for thousands of years, and although they had experienced many improvements in design and playing technique, they were essentially the same instruments used by the people of ancient cultures (MTD: 31).</i>	Струнні інструменти, духові, роги та <u>ударні інструменти</u> існували протягом тисячі років, і хоча вони зазнали багатьох вдосконалень у дизайні та техніці гри, вони є, по суті, тими ж інструментами, якими користувалися люди давніх культур.
13.	<i>With the invention of the <u>keyboard</u> came the beginning of modern musical notation – written music (MTD: 31).</i>	З винаходом <u>музичної клавіатури</u> пов'язаний початок сучасного нотного письма – написаної музики.
14.	<i>The keyboard-notation link was fostered because of the ease of composing for <u>full orchestras</u> on the keyboard (MTD: 31).</i>	Посилання на музичну клавіатуру при нотуванні поширилося через простоту складання творів на клавіатурі для <u>повних оркестрів</u> .
15.	<i>Also, most newly commissioned work</i>	Крім того, більшість нових робіт

	<i>was created for <u>keyboard instruments</u> because of the public's perception of the keyboard as a superior instrument (MTD: 31).</i>	створювалося для <u>клавiшних iнструментiв</u> через сприйняття публікою клавiшних як бiльш престижного iнструменту.
16.	<i>Fifteenth-century French composers began adding as many lines as they needed to their <u>musical staves</u> (MTD: 31).</i>	Французькi композитори п'ятнадцятого столiття почали додавати до своїх <u>нотних станiв</u> стiльки лiнiй, скiльки їм було потрiбно.
17.	<i>Most popular and classical music is composed using specific forms. A <u>form</u> is a structural blueprint used to create a certain type of music (MTD: 31).</i>	Найпопулярнiша i класична музика складається з використанням конкретних форм. <u>Форма</u> – це структурований вiдбиток, який використовується для створення певного типу музики.
18.	<i>You can choose from many different classical and popular forms, including <u>sonatas</u>, concertos, 16-bar blues (MTD: 32).</i>	Ви можете обирати рiзні класичнi та популярнi форми, зокрема <u>сонати</u> , концерти, 16-тактний блюз.
19.	<i>You can create varied sound in whatever form you choose by playing with <u>tempo</u>, dynamics, and instrument tone color (MTD: 32).</i>	Ви можете створювати рiзноманiтнi звучання у будь-якiй обранiй формi, граючи з <u>темпом</u> , динамiкою та тоном iнструменту.
20.	<i>The only people who can pull off a spontaneous <u>jam</u> well are those who know music thoroughly enough to stack chords and notes next to one another so they make sense to listeners (MTD: 32).</i>	Спонтанний <u>джем</u> зiграти можуть лише люди, хто знає теорiю музики достатньо ґрунтовно для того, щоб поєднувати акорди та ноти такими чином, щоб вони мали сенс для слухачiв.

21.	<i>Or when you can look at a piece of <u>classical music</u> and find yourself looking forward to playing through it for the first time (MTD: 32).</i>	Або коли ви можете подивитись на фрагмент <u>класичного музичного твору</u> і з нетерпінням чекаєте на те, щоб зіграти його вперше.
22.	<i>If you plan to become a <u>rock guitarist</u>, knowing what notes you need to play in a given key is especially important (MTD: 33).</i>	Якщо ви плануєте стати <u>рок-гітаристом</u> , особливо важливим є розуміти, які ноти потрібно грати в заданому ключі.
23.	<i>Without a discernible <u>beat</u>, you have nothing to dance or nod your head to (MTD: 34).</i>	Без відчутного <u>біту</u> вам ні під що танцювати або навіть хитати головою.
24.	<i>Although all the other parts of music (<u>pitch</u>, melody, harmony, and so on) are pretty darned important, without the beat, you don't really have a song (MTD: 34).</i>	Хоча всі інші параметри музичного твору (<u>висота</u> , мелодія, гармонія тощо) є досить важливими, без ритму пісня не існує.
25.	<i>A <u>beat</u> is a pulsation that divides time into equal lengths (MTD: 35).</i>	<u>Доля</u> – це пульсація, яка ділить час на рівні довжини.
26.	<i>In other words, the <u>notes</u> tell you how long and how often to play a certain musical pitch – the low or high sound a specific note makes – within the beat (MTD: 35).</i>	Іншими словами, <u>ноти</u> говорять про те, як довго і як часто грати певну висоту – низький або високий звук, який задає певна нота – протягом долі.
27.	<i>The note value, indicated by the size and shape of the note, determines this length (MTD: 35).</i>	<u>Тривалість ноти</u> , позначене її розміром і формою, визначає цю довжину.
28.	<i>When figuring out how to follow the beat, <u>rhythm sticks</u> (fat, cylindrical, hardwood instruments) come in real</i>	Якщо подумати, як слідкувати за ритмом, <u>ритмічні палички</u> (товсті, циліндричні, дерев'яні

	<i>handy</i> (MTD: 35).	інструменти) стають справді корисними.
29.	<i>So do <u>drum sticks</u>. If you've got a pair, grab 'em</i> (MTD: 35).	Так само <u>барабанні палички</u> . Якщо у вас є пара, хапайте.
30.	<i>If you don't, clapping or smacking your hand against <u>bongos</u> or your desktop works just as well</i> (MTD: 35).	Якщо ні, плескаючи або стукати руками по <u>бонго</u> , або просто по поверхні стола – також непогано.
31.	<i>Perhaps the easiest way to practice working with a steady beat is to buy a <u>metronome</u></i> (MTD: 36).	Мабуть, найпростіший спосіб попрактикуватися з постійним ритмом – це придбати <u>метроном</u> .
32.	<i>In fact, when musicians talk about performing a piece of music “in the style of” Bach, Beethoven, or Philip Glass, they're talking as much about using the rhythm structure and pace characteristics of that particular composer's music as much as any particular <u>chord progressions</u></i> (MTD: 36).	Насправді, коли музиканти говорять про виконання музичного твору «у стилі» Баха, Бетховена чи Філіпа Гласса, вони говорять про те, як використовувати ритм-структуру та темпові характеристики музики цього конкретного композитора, а також про конкретну <u>послідовність акордів</u> .
33.	<i>The <u>flag</u> is the little line that comes off the top or bottom of the note stem</i> (MTD: 37).	<u>Прапор</u> – це маленька лінія, яка відходить від верхньої або нижньої частини стебла ноти.
34.	<i>The whole note has a head; the quarter note has a head and stem; and the eighth (quaver) note has a head, <u>stem</u>, and flag</i> (MTD: 37).	Ціла нота має голову; чвертна нота має голову і стебло; а восьма нота має голову, <u>стебло</u> та прапор.
35.	<i>Instead of each note getting a flag, notes with flags can also be</i>	Замість того, щоб ставити прапор на кожній ноті, ноти з прапорами

	<i>connected to each other with a <u>beam</u>, which is just a cleaner-looking incarnation of the flag (MTD: 37).</i>	також можна з'єднати одним <u>ребром</u> , що є лише більш простим втіленням прапора.
36.	<i>When you play or hear a piece of music with an <u>asymmetrical time signature</u>, you notice that the pulse of the song feels and sounds quite a bit different from music written under simple or compound time signatures (MTD: 71).</i>	Коли ви граєте чи чуєте музичний твір з <u>асиметричним розміром</u> , ви помічаєте, що ритм пісні відчувається і звучить зовсім не так, як музика, написана за простими або складними підписами часу.
37.	<i>Music with 5/4, 5/8, and 5/16 <u>time signatures</u> is usually divided into two pulses – either two beats plus three beats, or vice versa (MTD: 71).</i>	Музика з <u>розміром</u> 5/4, 5/8 та 5/16 зазвичай поділяється на два ритми – два удари плюс три, або навпаки.
38.	<i>The stress pattern doesn't have to repeat itself from <u>measure</u> to measure; the only constant is that each measure still contains five beats (MTD: 71).</i>	Ударна схема не повинна повторюватися від <u>міри</u> до міри; єдина константа – це те, що кожна міра досі містить п'ять ударів
39.	<i>A <u>diminished second</u> is one half step smaller than a minor second – meaning no steps occur between each note (MTD: 165).</i>	<u>Зменшена секунда</u> на половину кроку менша за малу секунду – це означає, що між кожною нотою не відбувається кроків.
40.	<i><u>Plagal cadences</u> are usually used within a song to end a phrase, instead of at the very end of a song, because they're not as decisive-sounding as perfect cadences are (MTD: 240).</i>	<u>Плагальні каденції</u> зазвичай використовуються в пісні для закінчення фрази, а не в самому кінці пісні, оскільки вони не настільки рішучі, як ідеальні каденції.

41.	<i>A <u>deceptive cadence</u> leads from the V/v chord to any chord other than the I/I chord (MTD: 241).</i>	<u>Оманлива каденція</u> веде від акорда V / v до будь-якого акорда, крім акорда I / i.
42.	<i>With a half-cadence, the <u>musical phrase</u> ends at the point of tension, the V/v chord itself (MTD: 241).</i>	З напівкаденцією <u>музична фраза</u> закінчується в точці напруги, самим акордом V / v.
43.	<i>Tempo and dynamics are the markings in a <u>musical sentence</u> that tell you whether you're supposed to feel angry or happy or sad when you play a piece of music (MTD: 246).</i>	Темп і динаміка – це позначки у <u>музичному реченні</u> , які вказують на те, чи слід почуватися сердитим, щасливим чи сумним, коли граєш музичний твір.
44.	<i>These markings help a <u>performer</u> tell the composer's story to the audience (MTD: 246).</i>	Ці позначення допомагають <u>виконавцю</u> розповісти слухачам історію композитора.
45.	<i>Music that's played very, very slowly, or grave, can impart a feeling of extreme somberness, whereas music played very, very quickly, or <u>prestissimo</u>, can seem maniacally happy and bright (MTD: 247).</i>	Музика, яка грає дуже, дуже повільно або «грейв», може викликати відчуття надзвичайного суму, тоді як музика, яка грає дуже, дуже швидко, або « <u>престіссімо</u> », може здатися надзвичайно щасливою і яскравою.
46.	<i>His first prototype consisted of a simple weighted pendulum and was called a <u>cronomètre</u> (MTD: 248).</i>	Його перший прототип складався з простого зваженого маятника і називався « <u>хронометр</u> ».
47.	<i>Like the concept of the <u>minim</u> (refer to the previous section), both musicians and composers warmly received the metronome (MTD: 248).</i>	Як і у випадку з <u>мінімом</u> (див. попередній розділ), і музиканти, і композитори тепло прийняли метроном.
48.	<i>From then on, when <u>composers</u> wrote</i>	Відтоді, коли <u>композитори</u> писали

	<i>a piece of music, they could give musicians an exact number of beats per minute to be played (MTD: 248).</i>	музичний твір, вони могли давати музикантам вказівку на точну кількість ударів в хвилину, яку потрібно відтворити.
49.	<i>For example, quarter note = 96, or MM = 96, means that 96 <u>quarter notes</u> should be played per minute in a given song (MTD: 248).</i>	Наприклад, «чвертна нота = 96», або «ММ = 96», означає, що в певній пісні потрібно відтворювати 96 <u>чвертних нот</u> на хвилину.
50.	<i><u>Ritardando</u> (rit., ritard., rallentando, or rall.): Gradually play slower and slower (MTD: 250).</i>	« <u>Ритардандо</u> » (rit., ritard., rallentando, або rall.): Поступово грати повільніше і повільніше.
51.	<i><u>Accelerando</u> (accel.): Gradually play faster and faster (MTD: 250).</i>	« <u>Акселерандо</u> » (accel.): Поступово грати все швидше і швидше.
52.	<i><u>Stringendo</u>: Quickly play faster (MTD: 250).</i>	« <u>Стрінгендо</u> »: грати все швидше і швидше.
53.	<i><u>Dynamic markings</u> tell you how loudly or softly to play a piece of music (MTD: 251).</i>	<u>Динамічні позначення</u> говорять про те, як голосно чи м'яко відтворювати музичний твір.
54.	<i>For example, in the music shown in Figure 12-2, <u>pianissimo</u> (pp) means that the piece is to be played very softly until you reach the next dynamic marking (MTD: 251).</i>	Наприклад, у музиці, зображеній на малюнку 12-2, <u>піаніссімо</u> (pp) означає, що твір потрібно грати дуже м'яко, поки не досягнете наступного динамічного позначення.
55.	<i><u>Fortissimo</u> (ff) means that the rest of the selection is to be played very loudly (MTD: 251).</i>	<u>Фортіссімо</u> (ff) означає, що решту твору потрібно грати дуже голосно.
56.	<i>You want to compose music for a <u>bassoon</u>? (MTD: 254)</i>	Ви хочете скласти музику для <u>фагота</u> ?

57.	<i>On most modern upright pianos, the <u>soft pedal</u> moves the resting hammers inside the piano closer to their corresponding strings (MTD: 254).</i>	На більшості сучасних вертикальних фортепіано <u>м'яка педаль</u> переміщує молотки, розташовані всередині фортепіано, ближче до відповідних струн.
58.	<i>Most modern <u>grand pianos</u> have three strings per note, so when you press a key, the hammer strikes all three simultaneously (MTD: 255).</i>	Більшість сучасних <u>роялів</u> мають три струни на ноту, тож при натисканні клавіші молоток б'є по всіх трьох одночасно.
59.	<i>The soft pedal is called <u>una corda</u> because it moves all the hammers to the right so that they only strike one of the strings (MTD: 255).</i>	М'яку педаль називають « <u>уна корда</u> », оскільки вона переміщує всі молотки вправо, щоб вони вдарили лише по одній із струн.
60.	<i>On some <u>American pianos</u>, this pedal gives the notes a tinny, honky-tonk piano sound when depressed (MTD: 255).</i>	На деяких <u>американських фортепіано</u> ця педаль надає нотам тонкий гонкий звук.
61.	<i>Some other pianos have a <u>bass sustain pedal</u> as their middle pedal (MTD: 255).</i>	Деякі інші фортепіано мають <u>сустейн-педаль</u> , яка підтримує <u>баси</u> .
62.	<i>Still other pianos – specifically many concert pianos – have a <u>sostenuto pedal</u> for their middle pedal, which works to sustain one or more notes indefinitely, while allowing successive notes to be played without sustain (MTD: 255).</i>	Інші фортепіано, зокрема багато концертних фортепіано, мають <u>состенуто-педаль</u> замість середньої педалі, яка працює на підтримку однієї або декількох нот протягом нескінченного часу, дозволяючи відтворювати послідовні ноти без підтримання.
63.	<i>Before the invention of the piano by</i>	До винаходу фортепіано

	<i>Bartolomeo Cristofori in 1709, most composers were confined to writing most of their pieces for the <u>harpsichord</u>, an instrument without the capability to play both soft and loud sounds easily (MTD: 256).</i>	Бартоломео Крістофорі в 1709 р. більшість композиторів обмежилися написанням більшості своїх творів на <u>клавесині</u> , інструменті нездатному однаково легко грати як тихі, так і гучні звуки.
64.	<i>However, instead of having one's fingers in direct contact with the string (as with a guitar or fiddle), harpsichords are fitted with a <u>plucking mechanism</u> inside the instrument itself (MTD: 257).</i>	Однак, замість того, щоб пальці були у прямому контакті зі струною (як у гітарі чи скрипці), клавесини оснащені <u>щипковим механізмом</u> всередині самого інструменту.
65.	<i>The simple explanation for why some instruments are used for <u>lead lines</u> in music and others aren't is that the human ear reacts more favorably to higherpitched sounds than to lower-pitched ones (MTD: 258).</i>	Просте пояснення того, чому деякі музичні інструменти використовуються для <u>початкових ліній</u> , а інші – ні, у тому, що людське вухо сприятливіше реагує на більш високі звуки, ніж на низькі.
66.	<i>This is why lead instruments are sometimes called <u>talking instruments</u> (MTD: 258).</i>	Ось чому інструменти, що виконують головні лінії, іноді називають <u>інструментами, що говорять</u> .
67.	<i>In this chapter, we examine what constitutes <u>instrument tone</u> and what makes each instrument sound just the way it does (MTD: 258).</i>	У цій главі ми розглянемо, що таке <u>тон інструменту</u> та що робить кожен звучання кожного інструменту саме таким, яким воно є.

68.	<i>We also discuss basic acoustics and instrument harmonics, and explain why <u>small ensembles</u> and orchestras are put together the way they are (MTD: 258).</i>	Ми також обговоримо основні акустику та гармоніку інструментів та пояснюємо, чому <u>малі ансамблі</u> та оркестри мають саме такий склад, як вони мають.
69.	<i>When you hear the first microsecond of a <u>violin</u> being played, you instantly know it's a violin because of that quick, raw sound of a bow being drawn across the familiar-sounding string (MTD: 259).</i>	Коли ви чуєте першу мікросекунду гри <u>скрипки</u> , ви миттєво впізнаєте, що це скрипка, через той швидкий, звук лука, що промальовується по всій знайомій струні.
70.	<i>The plucking of a string on a harpsichord is quick and sharp, which is much different from the languorous drawing of a bow across the strings of a <u>double bass</u> (MTD: 260).</i>	Гра на струнах клавесини швидка і різкі, що сильно відрізняється від тужного звучання струн <u>контрабасу</u> .
71.	<i><u>The timbre</u>, or harmonic content, of an instrument is what determines the middle part, or body, of each played note (MTD: 260).</i>	<u>Тембр</u> або гармонічний вміст інструменту – це те, що визначає середню частину або тіло кожної ноти.
72.	<i>However, the <u>harmonics</u> – or sound waves – between some instruments are radically different, simply because of their construction (MTD: 260).</i>	Однак <u>гармоніка</u> – або звукові хвилі – деяких інструментів докорінно відрізняються, просто через їх конструкцію.
73.	<i>The number of cycles completed in one second is called <u>the frequency of the vibration</u> (MTD: 261).</i>	Кількість циклів, виконаних за одну секунду, називається <u>частотою вібрації</u> .

74.	<i>The musical note produced by a tuning fork is called a <u>pure tone</u> because it consists of one tone sounding at just one frequency (MTD: 261).</i>	Музичну ноту, яку випускає камертон, називають <u>ЧИСТИМ ТОНОМ</u> , оскільки він складається з одного тону, який звучить лише на одній частоті.
75.	<i>An <u>impulsive decay</u> belongs to instruments that need to be played continuously, or in pulses, in order to continue sounding (MTD: 262).</i>	<u>Імпульсне затухання</u> властиве інструментам, гра на яких характеризується постійністю, або в з ритмами постійного звучання.
76.	<i>A concerto is a composition written for a <u>solo instrument</u> backed by an orchestra (MTD: 286).</i>	Концерт – це композиція, написана для <u>сольного інструменту</u> з підтримкою оркестру.
77.	<i>The concerto often creates superstars of <u>classical music</u>, such as pianist Lang Lang and violinist Itzhak Perlman (MTD: 286).</i>	Концерт часто створюється суперзірок <u>класичної музики</u> , таких як піаніст Ланг Ланг та скрипаль Іцхак Перлман.
78.	<i>The <u>soloists</u> often carry as much weight as the long-dead composers themselves do (MTD: 286)</i>	<u>Солісти</u> часто мають стільки ж значення для концерту, скільки мають самі давно померлі композитори.
79.	<i>An <u>etude</u> is a brief musical composition based on a particular technical aspect of music designed to help instruct the performer through musical exercise (MTD: 287).</i>	<u>Етюд</u> – це коротка музична композиція, заснована на певному технічному аспекті музики, покликана допомогти натренувати виконавця через музичну вправу.
80.	<i>The modern equivalent of the fantasia is <u>free jazz</u> (MTD: 287).</i>	Сучасний еквівалент фантазії – це <u>вільний джаз</u> .
81.	<i>The blues is the first truly American <u>folk music</u> (aside from the unique</i>	Блюз – перша по-справжньому американська <u>народна музика</u>

	<i>music that the Native Americans had before the European invasion</i> (MTD: 288).	(окрім унікальної музики, яку мали корінні американці до європейської навали).
82.	<i>Around the turn of the 20th century, <u>field holler</u>, church music, and African percussion had all melded into what is now known as the blues</i> (MTD: 289).	На рубежі ХХ століття <u>трудові пісні</u> , церковна музика та гра на африканських ударних інструментах об'єдналися в те, що зараз відоме як блюз.
83.	<i>Blues music uses song, or <u>ternary</u>, form in three parts that follows an AABA pattern of I, IV, and V chords in a given scale</i> (MTD: 289).	Музика блюзу використовує пісню або <u>трійковий текст</u> , форму у трьох частинах, що відповідає шаблону ААВА I, IV та V акордів у заданому масштабі.
84.	<i>The B section is <u>the bridge</u>, a contrasting section that prepares the listener or performer for the return of the original A section</i> (MTD: 289).	Секція В – <u>міст</u> , контрастний розділ, який готує слухача або виконавця до повернення до початкового розділу А.
85.	<i>Plenty of people complain that <u>rock music</u> uses only three chords: the I, IV, and V chords</i> (MTD: 289).	Багато людей скаржаться, що в <u>рок-музиці</u> використовуються лише три акорди: акорди I, IV та V.
86.	<i>If the song continues on to a new verse, the V chord at the end of the song is called the <u>turnaround</u></i> (MTD: 289).	Якщо пісня продовжується новим віршем, V акорд у кінці пісні називається <u>поворотом</u> .
87.	<i>Most early rock and <u>pop songs</u> follow the structure of either the 12-bar blues or the 32-bar blues</i> (MTD: 292).	Більшість раних рок- та <u>поп-пісень</u> дотримуються структури або 12-тактного блюзу, або 32-тактного блюзу.
88.	<i>The real break between blues and</i>	Справжній розрив між блюзом та

	<i>rock came when the first <u>electric guitars</u> hit the market in the late 1940s (MTD: 293).</i>	роком з'явився, коли наприкінці 40-х років на ринок потрапили перші <u>електрогітари</u> .
89.	<i>The electric guitar provided the opportunity to use such musical devices as <u>distortion</u>, which were previously unavailable to your average bluesman with an acoustic guitar (MTD: 293).</i>	Електрогітара надала можливість використовувати такі музичні пристрої, як <u>дісторшн</u> , які раніше були недоступними для середнього блюзмена з акустичною гітарою.
90.	<i>Sometimes, I'll find the need to bring in an extra <u>bassist</u>, and I'll get these guys whose technique is great, and they know all these tunes, but they have no theory training (MTD: 294).</i>	Іноді я маю необхідність залучити додаткового <u>басиста</u> , і я знаходжу хлопців, техніка яких чудова, і вони знають усі ці мелодії, але вони мають теоретичної підготовки.
91.	<i>The true spirit of jazz has always been <u>improvisation</u>, which makes identifying the actual construction of jazz most difficult (MTD: 295).</i>	Справжнім духом джазу завжди була <u>імпровізація</u> , яка ускладнює визначення фактичної побудови джазу.
92.	<i>In Dixieland jazz, for example, musicians take turns playing the lead melody on their instruments while the others improvise <u>countermelodies</u>, or contrasting secondary melodies, that follow along in the background (MTD: 295).</i>	Наприклад, у джазі Діксіленда музиканти по черзі грають на своїх інструментах основну мелодію, а інші імпровізують <u>контрмелодії</u> або контрастні вторинні мелодії, що звучать на задньому плані.
93.	<i>And, similarly, many intuitive, <u>self-taught musicians</u> have never learned to read or write music (MTD: 302).</i>	І так само багато інтуїтивних <u>музикантів-самоучок</u> ніколи не навчилися читати чи писати

		музику.
94.	<i>When a conductor suddenly points to a player or instrument section – generally, a section or performer that’s been silent while the rest of the orchestra’s been performing – that’s called an <u>entrance cue</u>, and that player or section is to begin playing immediately (MTD: 78).</i>	Коли диригент раптом вказує на секцію виконавця чи інструменту – як правило, на секцію чи виконавця, які до того мовчали, а решта оркестру виступала – це називається <u>вхідним сигналом</u> , і цей виконавець чи секція повинні негайно почати грати.
95.	<i>Another motion that might look like cueing is when you see a <u>conductor</u> beckoning toward a particular section of the orchestra (MTD: 78).</i>	Інший рух, який може бути схожим на сигнал, – це коли ви бачите, як <u>диригент</u> підходить до певної частини оркестру.
96.	<i>Another way you can add rhythmic interest and variety to music is through the use of irregular rhythms (also called <u>irrational rhythm</u> or <u>artificial division</u>) (MTD: 84).</i>	Ще один спосіб додати музиці ритмічності та різноманітності – це використання нерегулярних ритмів (також званих ірраціональними ритмами чи <u>штучним поділом</u>).
97.	<i><u>An irregular rhythm</u> is any rhythm that involves dividing the beat differently from what’s allowed by the time signature (MTD: 84).</i>	<u>Нерегулярний ритм</u> – це будь-який ритм, який передбачає ділення ритму у спосіб, що відрізняється від того, що вказано у підписі ключа.
98.	<i>The most common of these divisions is called a <u>triplet</u>, which is three notes joined together that equal the beat of a single note (MTD: 84).</i>	Найпоширеніший з цих поділів називається <u>триплетом</u> , який представляє собою три ноти, з’єднані разом, що дорівнює ритму однієї ноти.
99.	<i><u>Duplets</u> work like triplets, except in</i>	<u>Дуплети</u> працюють як тріплети,

	<i>reverse</i> (MTD: 85).	лише навпаки.
100.	<i>The particular musical notes that are meant by each line and space depend on which <u>clef</u> is written at the beginning of the staff</i> (MTD: 90).	Конкретні музичні ноти, які відображені у кожному рядку і пробілі, залежать від того, який <u>ключ</u> написаний на початку нотного стану.

SUMMARY

Musical terminology is one of the most interesting objects of the linguistic research. The constant change in the composition of musical terminology at all stages of its development, as well as the presence of specific properties of the musical term, create a wide field for research. When working with texts, non-specialist translators often encounter difficulties in understanding and translating terms.

The relevance of studying the specifics of rendering musical terms is in the complexity of translation of the terminology of any industry in general and musical terminology in particular, as well as in the constant development of terminology in this field which should be reflected in the analysis of the most recent sources in the theory of music containing such terms.

The aim of the study is to identify the structural and semantic characteristics of English musical terminology and to analyze the means of their rendering into Ukrainian.

The aim of the paper determines the following **objectives**:

- to study musical terminology as a linguistic phenomenon;
- to explore the problems and ways of rendering musical terminology in translation;
- to determine the discursive characteristics of the texts in music theory;
- to trace the thematic organization of English musical terminology and the peculiarities of the semantic links between musical terms;
- to study the structural groups of English musical terminology;
- to present equivalents and features of their use in the translation of musical terminology;
- to show translation transformations as a means of rendering musical terminology in translation.

The object of the research is English musical terminology in texts in music theory in the source language and translations into Ukrainian.

The subject of the study is the structural and semantic characteristics of English musical terminology and the means of its translation.

The research material is 100 text fragment from the book *Music Theory for Dummies* containing an appropriate number of musical terms and their translations into Ukrainian by the author of the master's qualification paper.

The following **methods** were used in the study: descriptive method, structural method and method of component analysis allow to determine the structural and semantic characteristics of musical terms, method of translation analysis is used to identify means of representing these terms in Ukrainian.

The scientific novelty of the obtained results is that for the first time an attempt was made to make a thorough structural and semantic analysis of musical terminology and to determine the peculiarities of rendering musical terms in Ukrainian through the use of equivalents and translation transformations.

The practical value of the results is that defining the structural and semantic features of musical terminology contributes to the solution of problems of discourse theory and terminological theory, and the translation analysis of musical terminology is a contribution to translation theory and communicative linguistics.

The practical value of the results obtained is also determined by the possibility of applying the research findings in the courses of translation and English lexicology. The data obtained can be used by practitioners to spread the experience and improve the quality of translation.

The research demonstrates that **musical term system** is a collection of musical terms defined as highly specialized concepts in music. According to the thematic classification, the following groups of musical terms are distinguished: musical instruments and their components; singing voices and their registers; music groups; profession, specialty, role; actions, processes of work; genres, types, branches of music; individual pieces of music and parts of them; music forms and their elements. Structural criteria distinguish simple and complex musical terms.

The main problems with rendering musical terminology in the translation is that it includes the terms of some related disciplines, non-fixation of some musical

terms in dictionaries, presence of ambiguous terms with opaque links between their components, and the presence of polysemy and synonymy. In order to avoid possible translation errors, the translator must have specialized knowledge in the field to which the text belongs, as well as adequately evaluate the situation described in the text and use reliable lexicographic sources.

Musical terms function as an element of **musical discourse**. The very concept of musical discourse includes the process of creating a musical text, the text itself and its research, interpretation of the musical text and reflection, perception of the musical text. Discursive methods by which musical texts are produced and consumed are an important form of social practice that helps to constitute the cultural world, and other members of the music sphere can act as social agents besides musicians.

The main **thematic groups** of musical terms in the texts on music theory are ‘musical forms and their elements’ (37%), ‘musical instruments and their components’ (23%), ‘musical science’ (20%), ‘professions, specialties, roles’ (7%), ‘genres, types, branches of music’ (7%), ‘musical works and their parts’ (4%) and ‘music groups’ (2%).

Musical terminology is an open system constantly updated with new terminological units where the terms are in syntagmatic and paradigmatic relations. In most cases, such links are **syntagmatic** and are presented by a combination of multiple terms around the key one based either on topic or by means of forming. Among the **paradigmatic relations**, antonymy is the main type since music has a large number of anticipating or mutually exclusive concepts. The lack of orderliness in modern musical terminology and the large number of borrowings also justifies the presence of synonyms in musical terminology.

Structurally, terms-words and terms-word combinations are represented in musical terminology almost equally – 54% and 46% respectively. One-word terms are presented by simple words (50%) formed on the basis of a rethinking of lexical units of the common language, suffixes, prefixes, and borrowings. Difficult words are represented in 4% of cases. Among the multicomponent terms, the most commonly used are two-component (44%) formed by the schemes “adjective + noun”, “noun +

noun”, “participle + noun” and “noun + numeral”. Three-component terms (2%) are formed according to the schemes “adjective + noun + noun” and “noun + noun + noun”.

In most cases, the terminology of musical discourse is conveyed in **translation** through the use of lexical transformations (41%) – loan translation (18%), transliteration (17%) and practical transcription (6%). Given the generalizing nature of music theory texts, a significant number of terms in such texts are reproduced using equivalents (33%) – full (24%) or partial (9%). Lexical and semantic and grammatical transformations (13% for each group) are equally used. Among these transformations, grammatical replacements (10%), differentiation (7%) and modulation (5%) are most commonly used.

The main means of rendering musical terminology are: 1) full equivalents (24%) that allow the most complete reproduction of the semantics of the term; 2) loan translation (18%) is appropriate when the translation of terms is possible through the selection of equivalents to each of the elements; 3) transliteration (17%) is mostly used in the reproduction of borrowed terms; 4) grammatical replacements (10%), which mostly involve the transformation of noun-noun and participle-noun combinations into adjective-noun ones, are used to adapt the text according to the norms of the Ukrainian language.

Promising is further study musical terminology, in particular, the specifics of its use in texts belonging to different spheres of human activity, as well as the specifics of translating such terminology and overcoming the problem of the non-translatability of the English musical term.