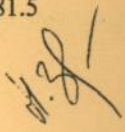


Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського

**ЗЕЛЕНІНА Надія Вікторівна**

УДК 781.5



**ПІДТЕКСТ МУЗИЧНОГО ТВОРУ:  
ФОРМУВАННЯ І ФУНКЦІОНУВАННЯ**

Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво

Автореферат

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

КИЇВ-2004



Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Когляревський Іван Арсенійович**  
Національна музична академія України  
ім. П.І. Чайковського,  
професор, завідуючий кафедрою теорії музики (м. Київ)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Самойленко Олександра Іванівна**  
Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової,  
професор кафедри історії музики та музичної етнографії,  
проректор з наукової роботи

кандидат мистецтвознавства  
**Сюта Богдан Омелянович**  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М.Т. Рильського НАН України,  
відділ музикознавства,  
старший науковий співробітник (м. Київ)

**Провідна установа:** Харківський державний університет мистецтв  
ім. І.П. Когляревського, кафедра інтерпретації та аналізу  
музики

Захист відбудеться "29" грудня 2004 р. о 15.30 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д26.005.01 у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий "25" листопада 2004 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

*Кож*

**І.М.Коханик**

**Актуальність теми дослідження.** Проблема розуміння є ключовою не тільки для філософії ХХ століття. Саме сьогодні це питання усвідомлюється як головне, стає домінантним і для окремих наук, і для культури в цілому. Безліч різноманітних інтерпретацій картини світу співіснують, не тільки не конфліктуєчи одна з одною, але створюючи все більш повну систему людських уявлень про устрій універсуму.

В мистецтві та мистецтвознавстві означені процеси виражені особливо яскраво. Сучасне мистецтво нібито прагне знову дістатися свого споконвічного синкретизму, вільно переходячи з одного виду в інший. Мистецтвознавство ставить найзагальніші питання, спрямовані на розкриття смислу твору мистецтва. Саме цим можна пояснити вибух уваги до явища та поняття “текст”, що широко вивчається різними галузями науки.

Поняття підтексту, вивченню якого присвячене дисертаційне дослідження, також належить до числа тих, саме існування яких обумовлене спрямованістю науки на досягнення основ творчого процесу.

Безпосереднім поштовхом до дослідження явища підтексту стало його осмислення в особистому досвіді автора як режисера музичного театру. Спостерігаючи за побутуванням поняття “підтекст” у режисерській і акторській практиці, було досліджено його використання стосовно різних видів музики – не тільки музично-сценічних творів, але й так званої „чистої” музики та вокальної музики зі словесним текстом. Відправною точкою (і своєрідним обґрунтуванням коректності такої паралелі) стала тріада Є. Назайкінського “контекст — текст — підтекст”, що являє, на думку вченого, сукупність трьох найбільш загальних груп принципів, які діють у музиці. Характеризуючи поняття “підтекст”, вчений доводить його необхідність для музикознавчої науки. Розуміння Є. Назайкінським кожної з трьох груп принципів музичної композиції — контексту, тексту та підтексту — в цілому співпадає з нашим і є базисом дослідження. Однак поза увагою вченого залишається дія та взаємодія зазначених трьох груп принципів.

Цим практично вичерпується теоретичне обґрунтування явища підтексту в музикознавстві. Однак можна констатувати звернення до цього терміну в тих випадках, коли дослідника цікавить ситуація осмислення, що, в свою чергу, розглядається в різних гуманітарних галузях. Така ситуація й обумовила актуальність даної роботи. Наукові праці, що так чи інакше торкаються проблематики “прихованого змісту”, складають досить широкий спектр. Але праці, які цілеспрямовано досліджують формування та функціонування підтексту художнього твору, відсутні. Нечисленні винятки містяться в монографіях діячів театру, психологів і філологів, пов’язаних з безпосереднім аналізом практичної діяльності та пошуком шляхів проникнення в зміст художнього твору. Так, явище підтексту аналізують практики сцени К. Станіславський та Г. Товстоногов. Звертають на нього увагу психологи

А. Лурія й А. Брудний. Зупиняється на ньому й приналежна до зовсім іншої галузі наука, що не заглиблюється у подробиці творчого процесу — лінгвістика (зокрема, В. Кухаренко). Таке розмаїття міркувань про підтекст не тільки має право на існування, але відображає як ємність цього поняття, так і його практичну необхідність.

**Об'єктом дослідження** є музичний твір як активний учасник процесу комунікації.

**Предмет дослідження** складає підтекст музичного твору як явище багатоаспектне, що поєднує текст та контекст, виконавця й слухача, вплив та сприйняття.

**Мета дисертації** полягає у створенні методики аналізу шляхів формування підтексту музичного твору.

Означена **мета** зумовлює необхідність вирішення таких **завдань**:

1. Визначити поняття “підтекст”.
2. Дослідити явище тексту музичного твору як умови формування підтексту.
3. Проаналізувати специфіку формування підтексту в музиці різних видів (“чиста” музика, музика зі словесним текстом, музично-сценічний твір).
4. Виявити роль різних контекстуальних факторів у формуванні підтексту музичного твору.
5. Розглянути ситуації функціонування підтексту.
6. Розробити методику аналізу шляхів формування підтексту музичного твору.
7. Апробувати отримані результати теоретичного дослідження на різних видах музичних творів.

**Методи дослідження.** В дисертації використовуються методи системного, комплексного, функціонального, культурологічного аналізу музичного твору, метод текстового аналізу Р. Барта, а також інтонаційний, тематичний, композиційно-драматургічний, подієвий (запозичений з теорії режисури) та інші методи.

**Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає у тому, що:**

- інтегровані традиції функціонування поняття “підтекст” у різних науках та практичних галузях мистецтва;
- визначено, розроблено та включено до понятійного апарату музикознавства поняття “підтекст музичного твору”;
- вироблені характеристики умов формування та способів функціонування підтексту музичного твору;
- створено оригінальну типологію контексту, що може стати основою для теорії контексту в музикознавстві;

- розроблено методику аналізу шляхів формування підтексту музичного твору.

**Практичне значення дисертації** полягає у можливості використання її матеріалів у вузівських курсах аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, музичної критики, історії оперної драматургії, режисури музичного театру, культурології, а також в практичній роботі виконавця над музичним твором.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно планів науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Вона відповідає темі №14 — “Аналіз музичного тексту” — перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського на 2000-2006 р.р.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Основні ідеї та положення роботи були викладені у доповідях на конференціях: I Всеукраїнська науково-теоретична конференція “Молоді музикознавці України” (Київ, 1999); Всеукраїнська науково-теоретична студентська конференція “Молоді музикознавці України” (Київ, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція “Музичний твір як творчий процес” (Київ, 2001); Всеукраїнська наукова конференція на честь 60-річчя І.А. Котляревського (Київ, 2001); Всеукраїнська науково-практична конференція “Аура слова в музичному творі” (Київ, 2002); Всеукраїнська науково-практична конференція “Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості” (Київ, 2003); а також в процесі роботи автора над виставами: “Давайте робити оперу!” (Б.Бріттен) — режисер-постановник, Одеський державний академічний театр опери і балету, 2001; “Терем-теремок” (І.Польський) — режисер-постановник, Дніпропетровський державний академічний театр опери і балету, 2002; “Травіата” (Дж.Верді), “Дон-Жуан” (В.Мопарт) — учбові роботи, кафедра оперної підготовки НМАУ, 1998-2000 н/р; “Лісова пісня” (В.Кирейко), “Любовний напій” (Г.Доніцетті) — режисер, оперна студія НМАУ, 2000-2002 н/р; “Паяци” (Р.Леонкавалло), “Кармен” (Ж.Бізе), “Царева наречена” (М.Римський-Корсаков) — режисер, оперна студія НМАУ, 2002-2003, 2003-2004 н/р.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано п'ять статей у збірках, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків і списку використаних джерел. Обсяг роботи складає 158 сторінок. Список використаної літератури — 192 найменування, 13 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі обгрунтовано вибір, актуальність, наукову новизну, теоретичне та практичне значення теми, сформульовано мету, завдання дослідження, здійснено огляд використаних джерел.

**Розділ I.** *“Текст музичного твору як передумова для формування підтексту”* — постулює вихідну точку дисертаційного дослідження: визначення підтексту як інтерпретації взаємозв'язку тексту і контексту. Цей розділ присвячений явищу й поняттю “текст” як одному з чинників формування підтексту; містить у собі чотири підрозділи.

Перший підрозділ — *“Текст як загальнонаукова проблема”* — присвячений поняттю “текст”, що розглядається як універсалія культури та центральний філософський концепт доби постструктуралізму.

Відповідно до концепції семаналізу, головним об'єктом уваги при дослідженні тексту стає в першу чергу його прихована глибинна структура. Це означає обов'язкову присутність у тексті як об'єкті музикознавчого аналізу такого роду зв'язків, що не проявляються як особливості структури та можуть бути визначені лише при зануренні об'єкта в певний контекст.

У дослідженні не заперечується структурність тексту, паки саме вона дозволяє і допомагає реципієнту свідомо проникнути у підтекст твору мистецтва. Аналогічно, не заперечується і роль автора як творця тексту. Усвідомлення цієї ролі — важлива ланка в аналізі функції тексту в породженні смислів й аналізі підтексту. Однак, в дисертації визнається положення постмодерністської текстології про “смерть автора” як обмежника змістів тексту. Виконання й сприйняття музичного твору як комунікативний процес, спрямований на виявлення смислів — таким є обраний підхід.

Текст музичного твору є найбільш доступним для музикознавчого аналізу фактором формування підтексту й тому може дати найточніші показники відносно процесу формування підтексту. Його роль водночас первинна та, однак, не обов'язково визначальна: аксіоматично, що при розумінні музичного твору контекстуальні фактори іноді можуть виявитися сильнішими за текст.

Герменевтичний підхід до тексту дозволяє акцентувати проблему розуміння: текст у герменевтиці — це механізм, що керує процесом розуміння. У свою чергу, психологічна наука, яка розглядає текст як компонент спілкування, відзначає, що зміст тексту, який звучить — у тому впливі, що він здійснює, у слухацькій реакції; й він (зміст) стає доступним тільки в результаті розташування повідомлення в контексті.

Категорія тексту в музикознавстві (як і в даному дослідженні) ні в якому разі не підміняє поняття “твір”, а має самостійне значення. Твір є цілним висловлюванням, а текст — це алгоритм, що поділяється на ряд послідовних операцій, які відбуваються у свідомості при спілкуванні з твором. Текст, навіть той, що звучить, — це потенція, а твір — активний учасник комунікативного процесу. При цьому підкреслюється, що мається на увазі не лише фіксований

нотний текст: тим самим акцентується, що без взаємодії з реципієнтом, з адресатом, поза комунікацією текст не проявляє себе, не реалізується.

Серед музикознавчих визначень тексту музичного твору в напрямку розуміння підтексту найкращим чином можуть бути використані дефініції В. Москаленка та О. Котляревської. Визначення В. Москаленка найбільше відповідає положенню, що підтекст завжди супроводжує текст: його “здатність до відтворення” передбачає постійне привнесення та вираження через текст нових, інших смислів. В дисертації не використовуються окремо три визначені вченим різновиди тексту: метою є сукупний прояв тексту. В дослідженні ці різновиди беруться до уваги як ціле, що поєднується дефініцією “текст музичного твору” та, головне, вступає у взаємодію зі сприйняттям людини. Важливо, що при такому розумінні текст виступає в першу чергу як засіб передачі інформації (лишаючись одним з головних її джерел). Розуміння О. Котляревської дозволяє розглядати текст як знакову систему, а його “позначене” — графічний код — розшифровувати по-різному (навіть при точних вказівках).

Вивчення того, що може розумітися під словом “текст”, дає можливість зробити такі висновки:

- текст розглядається як складне багаторівневе явище;
- дослідження структурних властивостей тексту є одним зі шляхів його розуміння;
- зміст тексту не обмежений його (тексту) іманентними характеристиками;
- кількість інтерпретацій тексту орієнтована в безкінечність;

У другому підрозділі — *“Музичний текст і текст музичного твору. Підтекст у “чистій” музиці”* — розглядається виконання музичного твору як процес мовлення та окреслюються головні етапи цього процесу.

Текст музичного твору — це багаторівнева система, що включає в себе не тільки власне музичний текст, але й інші аспекти твору як живого учасника комунікативного процесу, яким він є в активній фазі свого життя — фазі його виконавської інтерпретації.

Феномен інтерпретації є основою будь-якого процесу комунікації. Наслідуючи В. Москаленка, ми вважаємо, що цю універсалью характеризує ціла система понять. Відповідно до герменевтичної традиції, інтерпретація — це збагнення змісту тексту. Однак, на відміну від герменевтики й виходячи з постмодерністської філософії, зміст тексту не закладений у ньому об’єктивно у зв’язку з феноменом автора, і наповнення тексту змістом не пов’язане з постановкою питання про “правильність” чи так звану “адекватність” його тлумачення. Саме тому текст із усіма його характеристиками — лише передумова для формування підтексту.

Музичний твір як реалізований музичний текст у такому ракурсі для виконавця виступає як засіб впливу на слухача, а для слухача — як спосіб отримання нової інформації.

У підрозділі простежується, як за допомогою тексту інструментального музичного твору в активній фазі його життя — фазі виконавської інтерпретації — може здійснюватись комунікація між виконавцем та реципієнтом. Обов'язковими елементами такої комунікації є:

- намір адресанта виконати твір;
- установка, з якою слухач підходить до акту виконання (його “вихідна подія”) — готовність до зустрічі з твором;
- вихід виконавця (виконавців) на сцену як початок безпосереднього впливу;
- “заразливність” (рос. – „заразительность”, термін К. Станіславського) або її відсутність;
- інтонаційна реалізація “програми провокацій”, що побудована виконавцем, в якій текст є приводом, відправною точкою та засобом спілкування.

Твір завжди репрезентує певний образ. Але формується цей образ у результаті послідовного впливу конкретних елементів тексту на сприйняття “споживача” твору мистецтва. Кожен з текстів має свої “атоми” і визначену структуру їхньої організації. Сутність цих “атомів” – у точності мікровпливу. Однак вплив цей не безумовний, а визначається цілою низкою закономірностей. Отже, усвідомлення шляху формування художнього образу припускає пошук «того, що “за”» – аналіз шляхів формування підтексту в першу чергу через аналіз структури тексту. Проектування образу в систему певної мови породжує текст, тобто текст – це матеріальна подоба образу; він знову трансформується у свій ідеальний стан у свідомості сприймаючої людини, але це, як відомо, вже інший текст.

У третьому підрозділі — “Програмна музика і музика з текстом” — аналізується феномен програмності як об’єктивно заданої логіки розвитку певної емоції (чи емоцій — у складних формах) в інструментальному творі, що може бути виказана через жанрове позначення, використання музичних засобів-комплексів, які стало репрезентують в музиці певні поняття, явища та ідеї (наприклад, мотив “Dies irae”), театральність як одну з форм позамузичного в музиці (за В. Конен, Т. Куришевою, О. Таракановою) та, нарешті, через ставлення до виконання музичного твору як до певного обряду.

При такому максимально широкому розумінні програмності можна вважати програмною практично всю музику. Прихована “програма” музичного твору дозволяє виявити його музичне “коріння” (жанрове, стильове тощо) і є важливим чинником формування підтексту.

В ситуації ж, коли слово безпосередньо супроводжує музичний ряд – як у випадку наявності літературної програми, так і у вокальній музиці зі словесним текстом – розглядається роль слова як складової тексту музичного твору. Слово та музика, поєднані в одному тексті, утворюють паралельні смислові ряди, які не обов'язково “працюють” в одному напрямку. Їхня взаємодія може або

конкретизувати, звужувати виникаючі асоціації, або викликати протиріччя. У першому випадку слово і музика окремо дають набагато ширший асоціативний спектр, ніж ділянка, на якій вони збігаються, що відповідає їм одночасно. В другому випадку відбувається “збивання” сприйняття, як правило, *запрограмоване* композитором з метою досягнення певного ефекту. Уважний аналіз обох пластів, музичного та вербального, та їх взаємозв'язку — ось стратегія розуміння шляхів формування підтексту в такому творі. А оскільки взаємодія вербального і музичного рядів відбувається по-різному в творах різних жанрів і стилів, тому що різним є арсенал виражальних засобів, отже, ряд реальних варіантів їхніх взаємовідносин принципово безмежний.

У четвертому підрозділі — “Музично-сценічний твір і його текст. Підтекст як явище театру” — явище підтексту досліджується в його “природньому середовищі”. Генетично явище підтексту, яке ми можемо спостерігати в різних галузях людського життя й мистецтва, безумовно належить театру як виду діяльності та особливому феномену дійсності. У театральній практиці явище підтексту використовується для вираження іншого, ніж закладений у прямому значенні слів, змісту. А оскільки цікавий спектакль, як правило, уникає дублювання змісту словесного тексту і підтексту, то підтекст практично завжди супроводжує текст.

Текст музично-сценічного твору являє собою досить складний “агрегат”, тому що не є сумою паралельно співіснуючих текстових рядів. Тексти музичний, поетичний і всі компоненти постановочної партитури не функціонують окремо один від одного, а вибудовують композицію спектаклю лише в нероздільному зв'язку, утворюючи єдиний текст.

Значенневою і структурною одиницею такого тексту пропонується вважати подію — за Станіславським, це факт, що змінює поведінку дійових осіб. Ці зміни відбуваються постійно, тому можемо вважати подію саме мікроелементом; до того ж, такі факти чітко й відчутно членують текст. Реалізується подія через весь комплекс численних засобів виразності театру, вільно використовуючи та варіюючи їх і не залишаючи ніяких сумнівів у єдності їхнього впливу.

Коли композитор пише твір для сцени, він переробляє — інтерпретує — його літературну першооснову. Підтекст, актуалізований композитором у лібрето чи першоджерелі, стає новим текстом — текстом музично-сценічного твору. З іншого боку, синтез слова і музики — це закладена в авторській партитурі програма впливу на майбутніх глядачів-слухачів. І ця програма є основою для творчості тих, хто реалізує твір на сцені. Тому робота диригента і режисера музичної вистави в першу чергу полягає в розшифровці внутрішньої логіки твору, в пошуку мотивації поведінки його героїв.

Безумовно, функціонування, тобто процес *реалізації* тексту музичної вистави, набагато складніше, ніж у звичній для музикознавця тріаді “композитор — виконавець — слухач”. І авторів у спектаклю завжди більше, ніж у реалізованого інструментального твору (це не тільки композитор і

виконавці, автор лібрето, але й художник, режисер, хореограф...), і виконавців у спектаклі багато — не обов'язково за кількістю, але завжди за функціями (статисти та робітники сцени теж *виконують* спектакль, і іноді дуже активно). Крім того, виконавці практично завжди є співавторами вистави.

Хоча музикант-виконавець — не меншою мірою співавтор композитора, ніж актор та режисер — співавтори драматурга, істотною відмінністю спектаклю як виконавського акту є незрівнянно більша, порівняно з чисто музикантською, усвідомленість всієї системи впливів на публіку. Виконання у мистецтві театру завжди цілеспрямоване, програмоване і, наскільки можливо, максимально контрольоване. Відповідно, формування підтексту в театрі — також річ цілком усвідомлювана і запрограмована. Існують різні театральні системи формування реакції публіки, але усі вони по-своєму вибудовують ряд мистецьких “провокацій”, що мають на меті збудити уяву й фантазію слухача та спрямувати її у визначеному напрямку. Це стосується не тільки безпосереднього виконання, але й усього процесу створення спектаклю. Реалізація підтексту в музично-сценічному творі здійснюється всім комплексом його виразних засобів, через їхнє певне поєднання та взаємодію.

**Розділ II.** — “Контекст як каталізатор актуалізації підтексту” — присвячений поняттю “контекст” та розглядає різні “контекстуальні умови” формування підтексту; складається з п’яти підрозділів.

Підсумовуючи визначення контексту в різних наукових ситуаціях, це явище розглядається максимально широко — як сукупність факторів позатекстової реальності, що безпосередньо впливають на розуміння даного тексту. Таке уявлення про контекст поєднує всі можливі ситуації сприймання тексту: реалізовані та віртуальні, ті, що були і могли бути, є і можуть виникнути. А оскільки якість і кількість нашого досвіду (життєвого досвіду кожної людини та всього людства в цілому, культурного досвіду в тому числі) — характеристика, що постійно змінюється, кількість можливих точок зору в принципі нескінченна.

Але в інтерпретації завжди обирається одна конкретна комбінація контекстуальних чинників, що породжує саме цей підтекст, використовується певний *контекстуальний зріз*. Інтерпретатор художнього тексту виявить (чи сформує) визначений його підтекст тоді, коли “прочитає” текст крізь призму обраного ним контексту. Потенційний же підтекст твору поєднує в собі всі варіанти прихованих змістів тексту, що виникають у результаті вибору того чи іншого контекстуального зрізу.

Як філософська база уявлень про контекст зазначається принцип “герменевтичного кола”.

У першому підрозділі — “Історія створення твору” — розглядається група контекстуальних факторів, у якій поєднано все те, що пов’язано з процесом “першого народження” тексту (композиторським задумом і першим виконанням). Сюди відносяться:

- біографічна ситуація автора в період роботи над створенням твору (як об'єктивні обставини, так і особисті переживання);
- творча ситуація автора в період роботи над створенням твору (криза чи підйом, ранній чи пізній період творчого життя, паралельна робота над іншими творами);
- суспільно-музична ситуація (від призначення твору конкретному виконавцю до “музичної моди” даного хронотопу як історичного часу та місця реалізації твору);
- над-надзавдання (термін К. Станіславського) автора — провідна творча ідея в його житті, квінтесенція світобачення митця, що виражена в його творчості.

Останньому чиннику приділяється особлива увага як такому, що обов'язково впливає на підтекст та є показником авторської установки на контакт.

У другому підрозділі — *“Історія художнього життя музичного твору”* — розглядається низка наступних народжень твору, які на даний момент вже є складовими пам'яті культури: віртуальну суму інтерпретацій, що має можливість впливати на сприйняття реципієнта. До неї входять: аудіо- та відеозаписи виконань твору; реальні інтерпретації, колись чуті даною людиною; музично-критичні статті за результатами виконань; варіанти музикознавчого аналізу твору, що інтерпретують його зміст; зафіксовані в нотному записі обробки як показник прихованих можливостей тексту.

Однак, історія життя твору містить у собі й музичні контексти його інтерпретацій, і тому твори того ж стилю (звичайно, і того ж композитора) і жанру (точніше — жанрово-стилістичної моделі), а також приналежні до однієї з ним історичної музичної мови (за Л. Березовчук), можуть входити в цей контекстуальний фактор.

Третій підрозділ — *“Історичне й соціокультурне середовище функціонування музичного твору”* — бере до уваги той конкретний хронотоп (тобто часовий та просторовий показники контексту), в якому знаходиться конкретний текст, що аналізується.

Музично-історичний контекст визначає певну домінанту в музичному тексті. Екстрамузичний контекст є характерною установкою часу на сприйняття творів такого роду. Просторова координата пов'язана в першу чергу з “інтонаційним словником” інтерпретатора, з вихованням його слухового досвіду.

Саме тому не всякий контекст здатний на взаємодію з даним текстом. Тому музичний твір може бути забутим, не актуальним, і раптом отримати нове життя, знову стати виконуваним; чи змінити не час, а аудиторію свого існування тощо. Головне — не кожен контекстуальний зріз резонує з тими знаками, що містяться в даному тексті. А якщо вони не будуть резонувати, то взаємодія не відбудеться: текст не “дешифровано”, зміст не зрозумілий, підтекст не з'явився. Результат комунікації — нерозуміння. І необхідний той

контекст, що наповнить текст змістами — прихованими і явними. Важливо, що здійснити таке “пересадження” можливо завжди. Адже будь-яке сполучення звуків, будь-яка конструкція при зміні контексту здатна стати носієм змісту.

Четвертий підрозділ — “Умови сприйняття (“Мовленнєва ситуація”)” — присвячений безпосередньо супутнім інтерпретації умовам сприйняття музики.

Це єдина цілком матеріально виражена сфера контексту, що піддається найбільш об'єктивному аналізу. В першу чергу тут слід зазначити відповідність чи невідповідність тих умов, у яких звучить твір, тим, на які його розраховано. Однак, навіть у випадку загального збігу передбачуваних автором і реальних умов виконання твору, кожна конкретна мовленнєва ситуація має власні особливості. Необхідно підкреслити, що все, пов'язане з власне виконавським актом як усвідомленим впливом, відноситься до області інтерпретації тексту, а не до контексту. Тому, наприклад, зовнішній вигляд виконавця є частиною мовленнєвого процесу, якщо він (вигляд) розрахований на визначений ефект, пов'язаний з виконанням твору, але є контекстом виконання у випадку відсутності такого задуму (вплив на сприйняття він усе одно здійснює).

Крім того, сюди слід віднести дрібніші умови сприйняття музики, наприклад, який тип приміщення і його акустика, температура, освітлення, на інструменті якої фірми відбувається виконання тощо.

Окремо розглядається найменш фіксована й найбільш рухлива складова мовленнєвої ситуації — сума вихідних подій кожного слухача (з чим він прийшов до зустрічі з твором), що називають станом публіки.

П'ятий підрозділ — “Фактори, які визначають специфіку функціонування кожного з контекстуальних зрізів” — приділяє увагу декільком окремим (що не утворюють групи), але важливим для актуалізації того чи іншого підтексту контекстуальним чинникам. Здебільшого це суб'єктивні контекстуальні фактори. Зокрема, розглядається явище наміру — виконання музичного твору як реалізація заздалегідь запланованого вчинку, розрахованого на певний результат.

**Розділ III. “Підтекст як інтерпретація взаємозв'язку тексту і контексту”** — складається з трьох підрозділів, в яких розглядаються шляхи формування підтексту в текстах різних видів.

Ситуації функціонування підтексту згруповано відповідно до стадій реалізації твору таким чином.

1. У ситуації створення музичного твору має місце явище автокомунікації: композитор може закласти певний підтекст у свій твір. Ще до того, як текст став текстом матеріального світу, знаходячись ще у свідомості свого творця, він (текст) вступає у взаємодію з тим контекстом, у якому діє композитор. Об'єктивні властивості тексту завжди тим чи іншим чином пов'язані з контекстом його створення. Отже, вже на цьому етапі підтекст — авторський — виникає в результаті взаємодії тексту та контексту.

Інтерпретатором цієї взаємодії виступає автор: він або переводить підтекст у текст, або “закладає” свій підтекст у текст як потенцію, що може бути (а може і не бути) реалізована.

2. Однак, часто *виконавець* знаходить (розкриває) у тексті такий підтекст, який композитор зовсім не передбачав. У цьому випадку регулятором виступає інший контекст, причому, як правило, насамперед — саме суб’єктивний. Якщо композитор нібито “акумуляє енергію” музичного контексту в новий текст, то у виконавця питання музичної стилістики та стилю (тобто взаємозв’язку з внутрішньомузичним контекстом) вирішуються зазвичай на рівні інтуїції. Виконавець шукає резонанс виконуваного тексту та власного “я”, й тому його підтекст є інтерпретацією взаємозв’язку тексту та суб’єктивного контексту, в тому числі — контексту даної ситуації. Саме тому цей підтекст найрухливіший, багатогранний, проте завжди *реальний*. Але народжуючись як суб’єктивні, виконавські підтексти часто стають звичними і через традицію виконання трансформуються у штампи.

3. *Слухач* як інтерпретатор — це суб’єкт, що піддається впливу, і тому, з одного боку, разом з текстом йому пропонуються багато аспектів контексту як позатеkstової реальності. З іншого боку, саме через слухача твір, що відбувся, здійснює свій вихід у контекст — контекст, з якого він народився, збагачений не тільки його власною присутністю, але і його *впливом*. У такий спосіб слухач замикає ланку ситуацій формування підтексту музичного твору.

Отже, функціонування підтексту, так само як і інтерпретація, відбувається лише в актуальному житті музичного твору — у момент його реалізації. Однак, існує потенційний підтекст — закладений у тексті чи контексті, можливий. Крім того, реалізовані підтексти можуть складати нові тексти і збагачувати контекст; так вони переходять у нову якість і продовжують своє функціонування.

Слід зняти можливий дисонанс, що неминуче виникає при спробі аналізу підтексту. Підтекст, на відміну від тексту, належить першій (рецептивній), а не другій (перцептивній) сигнальній системі сприйняття. Тим він і відрізняється від інших смислів твору, які ми називаємо явними. Їх завжди і одразу можна назвати. Що ж стосується підтексту, то його можна сприймати, відчувати, але тільки-но ми його описали, сформулювали — ми створили новий *текст* (наприклад, текст музикознавчого аналізу), а підтекст існувати перестав.

Тому аналіз підтексту може бути здійснений саме як дослідження:

- потенційних значенневих можливостей тексту;
- варіантів резонування тексту з різними контекстуальними зрізами;
- можливих способів впливу на реципієнта за допомогою даного тексту.

Як відправний пункт методики аналізу шляхів формування підтексту використовується текстовий аналіз Р. Барта. На нашу думку, методика, яку пропонує Р. Барт для аналізу тексту літературного художнього твору, спрямована саме на усвідомлення шляхів формування підтексту. За основними позиціями ця методика може застосовуватись і щодо музичних текстів. Тому її

взято за основу та адаптовано до музичного матеріалу. Загальна схема аналізу, що може коригуватися особливостями самого музичного твору, виглядає так.

1. Розділити текст музичного твору на лексії (“lexie”). Термін “лексія” тут позначає елементарні частки, “атоми” музичного твору, якісні характеристики яких визначають врешті-решт і структуру тексту, й народження того чи іншого образу-твору. Р. Барт називає такі елементарні частки *лексіями*, Л. Мазель – *первинними комплексами*, М. Арановський — *лексемами*. Їхня сутність полягає в конкретності, точності мікровпливу. В дещо іншому розумінні використовує термін “лексема” В. Москаленко, маючи на увазі еталонні слухові уявлення музичного матеріалу. Наслідуючи перелічених авторів, лексія розглядається як структурна одиниця тексту, що здійснює певний вплив на реципієнта.

2. Визначити, який вплив має здійснювати лексія на сприйняття реципієнта, який зміст може бути закладений в неї та яким чином, тобто визначити спектр можливих значень лексії та виявити засоби, що його формують: специфічно музичні та позамузичні.

3. Простежити логіку взаємодії лексій в тексті та виявити варіанти смислових інтерпретацій цієї взаємодії.

4. Дослідити, наскільки це є можливим, контексти твору, що існували та існують на даний момент, та приділити увагу тим контекстуальним факторам, які можуть брати активну участь у формуванні підтексту.

Аналітичний розділ роботи є апробацією інструментальних моделей музикознавчого аналізу шляхів формування і функціонування підтексту, що дає можливість відслідковувати процеси появи значеннєвих зв'язків при взаємодії інтерпретатора з текстом музичного твору, а також бачити нові, несподівані ракурси його (тексту) інтерпретацій.

У першому підрозділі — “*А.Шнітке. Фортепіанне Тріо*” — зроблено спробу виявити можливий алгоритм впливу через твір шляхом розподілу тексту на лексії. “Елементарними частками” цього тексту є цілі теми, поява кожної з яких — подія. Низка таких подій складає фабулу твору, а її інтерпретація — сюжет. Аналіз фабули і складає аналіз тексту як передумови формування підтексту. Визначення сюжету завжди вже має на увазі певний підтекст, тому що відбувається з позицій визначеного контексту.

Зазначені деякі з контекстуальних факторів, що можуть брати участь у актуалізації підтексту цього твору.

Другий підрозділ — “*К.Пендерецький. Ораторія “Dies irae” пам'яті жертв Освенциму*” — доводить, що у цьому творі головним шляхом формування підтексту (мається на увазі авторська програма) є взаємодія музики та слова. Саме вона вибудовує його форму та композицію. Приділено увагу авторському контексту інтерпретації твору.

У третьому підрозділі — “*С.Прокоф'єв. Опера «Гравець»*” — текст опери проаналізований з точки зору його театральності. Порівняння з літературним першоджерелом доводить, що композитор організовує текст таким чином, що

він стає адаптованим для сценічного виконання, передбачає акторську гру. Саме у цьому вбачав Прокоф'єв шлях до порятунку цього виду театру. Головним з історичних контекстуальних факторів в даному випадку вважаємо творче спілкування С.Прокоф'єва і В.Мейерхольда.

У *Висновках* визначаються головні результати, підводяться підсумки та накреслюються перспективи дослідження. Дисертація дозволяє уточнити смислові межі поняття “текст” з точки зору можливостей його впливу, пропонує погляд на категорію інтерпретації як індивідуальне творче виявлення значеннєвих зв'язків усередині тексту і між текстом та різними контекстуальними зрізами й чинниками (зокрема, особистим досвідом реципієнта). У роботі дана типологізація видів контексту, оригінальна не тільки для музикознавства, але й для інших наук, що широко оперують поняттям “контекст”. Вона враховує широкий спектр значень цього терміна, розглядає його взаємини з текстом музичного твору, що реалізується, і може бути основою для створення теорії контексту в музикознавстві. Нарешті, усвідомлення явища підтексту та введення його у науковий обіг вже не як нечіткої метафори, а як усвідомленого наукового поняття розширює категоріальний апарат музикознавства, водночас наближаючи наукову мову до реалій виконавської діяльності.

Запропонована методика аналізу шляхів формування підтексту, що заснована на методі (“дослідницькій процедурі”) Р. Барта і синтезує різні методи музикознавчих досліджень, спрямована на виявлення шляхів формування підтексту інтерпретатором у ході його спілкування з музичним твором. Це спроба аналізу несвідомого сприйняття музики. Дана методика може мати практичне застосування як інструмент усвідомленого впливу на підсвідомість слухача.

Теоретичне осмислення поняття “підтекст” може бути екстрапольоване у галузь знання тих наук, до досліджень яких було здійснено звернення під час вивчення явища підтексту: лінгвістики, теорії комунікації, психології, культурології, естетики. У більшості з них невербальна комунікація вже розглядається як підтекст. Таким чином, розмежування невербальної комунікації через музичний твір на текстову сферу і підтекст розширює аналітичне і методологічне поле цих наук. Дослідження підтексту показує новий аспект міждисциплінарних зв'язків, частково відзначених у дисертації, і підлягає подальшому розвитку та вивченню. Розширити спектр цих зв'язків, уточнити і класифікувати їхні варіанти — такими є перспективи подальшого дослідження явища підтексту.

Як основні перспективні напрямки дослідження підтексту в музикознавстві відзначаються такі:

- кроскультурні дослідження підтексту одного й того ж музичного твору;

- дослідження специфіки функціонування підтексту в умовах статичного контексту (аналіз різних музичних текстів з позицій фіксованого контекстуального зрізу);
- вивчення підтексту музичного твору методами теорії інформації (інформаційний простір музичного тексту та контексту);
- специфіка функціонування підтексту в субкультурах;
- формування підтексту в умовах “культурного шока” (за Тоффлером);
- кореляція тезаурусу реципієнта та підтексту музичного твору, що сприймається;
- функціонування підтексту та формування музично-інтонаційного словника (процес освоювання музичних текстів масовим сприйняттям та формування контексту);
- стиль та жанр як чинники формування підтексту.

Подальшим завданням музикознавчої науки у даному напрямку може стати вміння не тільки показати можливі шляхи формування і функціонування підтексту, але й точно виявити всі системні взаємозв'язки тексту і контексту, знання яких дозволить розраховувати на появу того чи іншого підтексту. Однак, для цього, очевидно, необхідне застосування точних (кількісних) методик дослідження музичного сприйняття, музичного мислення, механізмів музичної пам'яті, інших музично-психологічних явищ та феноменів, а також соціальних і культурно-історичних аспектів музичного та позамузичного контексту. Основним методом таких досліджень може стати “природний” експеримент, що дозволить виділити кореневі параметри дослідження для наступного формування лабораторного експерименту. Крім того, перспективним слід вважати застосування методів моделювання, зокрема, комп'ютерного аналізу підтексту музичного твору.

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Товстопят Н.В. О подтексте музыкального произведения // Київське музикознавство. — Київ, 2000. — Вип.3. — С. 169-182.
2. Товстопят Н.В. Произведение, текст, подтекст: Фортепианное трио А.Шнитке // Київське музикознавство.—Київ, 2001. — Вип.7. —С.222-232.
3. Товстопят Н.В. Музыкальное произведение как речевой процесс // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. — Київ, 2002. — Вип.21. — С. 18-26.
4. Товстопят Н.В. Подтекст музыкально-сценического произведения // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. — Мелітополь, 2002. — Вип. IX.—С.93-104.
5. Зеленина Н.В. Взаимодействие вербального и невербального рядов на уровне подтекста // Науковий вісник НМАУ. — К., 2003. — Вип. 28. — С.58-66.

*Зеленина Н.В. Підтекст музичного твору: формування та функціонування.* — Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — Музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і мистецтв України, Київ, 2004.

Дисертацію присвячено науковій розробці поняття підтексту музичного твору як інтерпретації взаємозв'язку тексту та контексту. У дослідженні розглядається явище тексту з позицій комунікації, розроблено типологію контексту, створено методичку аналізу шляхів формування підтексту.

У дисертації проаналізовані тексти різних видів (так звана “чиста” музика, музика зі словесним текстом, музично-сценічний твір) з точки зору їхнього впливу на формування підтексту.

*Ключові слова:* музичний твір, підтекст, текст, контекст, інтерпретація, комунікація, лексія, інтонація, зміст.

*Зеленина Н.В. Подтекст музыкального произведения: формирование и функционирование.* — Рукопись. Дисертація на соискание ученой степени кандидата искусствovedения по специальности 17.00.03 — Музыкальное искусство. — Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2004.

Дисертація посвящена науковій розробці поняття подтекста музыкального произведения как интерпретации взаимосвязи текста и контекста. В связи с этим прежде всего рассматривается понятие “текст” как центральный философский концепт эпохи постструктурализма, как универсалия культуры. В качестве фактора, формирующего подтекст, текст выступает как предпосылка, повод для коммуникации, является приспособлением по воздействию на реципиента. Именно потому он функционирует, в первую очередь, как проводник информации, который, безусловно, имеет объективные имманентные составляющие, в некоторой мере регулирующие высказывание исполнителя (предлагаемый автором текста “алгоритм воздействия”).

Реализуемый текст музыкального произведения неизменно оказывается помещенным в определенный контекст, что вызывает к жизни — актуализирует — вполне определенный (дотоле скрытый) смысл сочинения. Таким образом контекст оказывается катализатором актуализации подтекста. Понятием контекст объединяются все факторы, сопутствующие интерпретации текста и оказывающие воздействие на восприятие (как исполнителя, так и слушателя). В исследовании выделены несколько групп контекстуальных факторов. Это попытка создания типологии, которая в дальнейшем может стать основой для создания теории контекста.

Подтекст музыкального произведения реализуется главным образом через интонацию, а также через построение композиции. Отталкиваясь от

понимания явления подтекста различными науками (лингвистика, психология, теория коммуникации) и опираясь на исследовательскую процедуру смыслового анализа текста Р. Барта, в исследовании предложена методика анализа путей формирования подтекста.

В диссертации проанализированы тексты разных видов (так называемая “чистая” музыка, музыка со словесным текстом, музыкально-сценическое произведение) с точки зрения их воздействия на формирование подтекста.

*Ключевые слова:* музыкальное произведение, подтекст, текст, контекст, интерпретация, коммуникация, лексия, интонация, смысл.

*Zelenina N. The implication of musical piece: formation and function. — Manuscript. Thesis for a candidate's degree by speciality 17.00.03 — Art of music. — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Art of Ukraine, Kyiv, 2004.*

This dissertation deals with the implied sense of musical piece as the interpretation of interaction between text and context. It touch upon the problems of communication by the musical text. The typology of context has been defined. The methodology of musical piece implication analysis has been created.

The various texts (so-called “pure” music, music with words, musical-scenic piece) have been analysed in the respect of its influence on the formation of the implication.

*Key words:* musical piece, implication, text, context, interpretation, communication, lexie, intonation, sense.

---

Підписано до друку 23.11.2004р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 169.

---

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

457507

АВ 61.300

Мист.

Мист