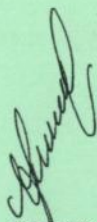


**МОРЕВА Євгенія Олександрівна**



УДК 78.01

**МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК ВИД ДИСКУРСИВНОЇ ПРАКТИКИ**

Спеціальність 17.00.03 — Музичне мистецтво

Автореферат

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

КИЇВ — 2005



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  
**Пяковський Ігор Болеславович**  
Національна музична академія України  
ім. П. І. Чайковського, професор кафедри теорії  
музики (м. Київ)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Муха Антон Іванович**  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М. Т. Рильського НАН України,  
відділ музикознавства,  
провідний науковий співробітник (м. Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Глущенко Юрій Петрович**  
Національна музична академія України  
ім. П. І. Чайковського,  
в. о. професора кафедри спеціалізованого та  
загального фортепіано (м. Київ)

**Провідна установа:** Одеська державна музична академія  
ім. А. В. Нежданової,  
кафедра теорії музики та композиції

Захист відбудеться "27" квітня 2004 р. о 18.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства 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 "19" березня 2005 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханик

**Актуальність теми дослідження.** В сучасних музично-теоретичних дослідженнях усе гостріше і значніше постає питання про смисл музично-мовленнєвого висловлювання (сміслоутворення тут розуміється як структурно-текстова категорія). Дискурсивно-подієва концепція в аналізі музичних творів спрямована на структурно-сміслову сторону даного висловлювання. Сутнісна природа смислу музичного твору полягає в постійній можливості його відновлення, у його багатоваріантності. Саме цим відрізняється смисл музичного твору від смислу літературно-художнього твору, де більш конкретна вербальна смислова змінність знаходиться в дещо інших умовах. Існування музичного твору можливо в різних смислових варіантах (маються на увазі виконавські, аналітичні, редакторські інтерпретації).

Аналіз смислової структури музичного твору, що існує в класичних методиках провідних музикознавців-аналітиків, є одним із компонентів аналізу музичних творів, одним із завдань їх цілісного аналізу. В роботі акцентується увага на структурно-семантичній стороні музики. Характер дискурсивного аналізу полягає в аналітичній вибірковості, що веде до виявлення її структурних акцентів. Подібна зосередженість в аналізі, у свою чергу, веде до таких висновків, які можуть бути відносно не залежними від безпосереднього аналізу форми, жанру, стилю, драматургії, інтонаційного, ритмічного, гармонічного змісту та інших видів класичного аналізу. Ці висновки можуть бути суперечливі, парадоксальні, але сама їхня можливість і формулювання є приводом до подальших міркувань про структурно-семантичну сторону твору.

Таким чином, осмислення музичного твору, як особливого виду дискурсивної практики, дає можливість усвідомити його не як стійкий в уявленні об'єкт, а як об'єкт, що постійно оновлюється й збагачується у структурно-смісловому відношенні.

Музично-мовленнєва практика розглядається в рамках єдиної лінгвістичної системи, у якій присутні константні логіко-структурні зв'язки щодо всіх її різновидів. Тобто наявність одних вихідних положень у тому чи іншому виді дозволяє говорити про мову як про глобальну систему, що переходить у ранг методу мислення.

Мовлення є головним координатором комунікаційних взаємозв'язків, основним інформаційним провідником. Функціонування художньої інформації, у свою чергу, упорядковується за ступенем її сприйняття, тобто за її значимістю. Таким чином, їй надається смисл, художня інформація стає смисловою категорією, головним її провідником — той чи інший вид мовленнєвої формації. Різні види мовленнєвих формацій залежать від способів і прийомів їхнього вираження, у першу чергу, знакових. Так, вербально-мовленнєва формація оперує лексемами, морфемами. Що стосується музично-мовленнєвої формації, її знакова сторона знаходиться у нерозривному зв'язку з дознаковою, оскільки інформаційний зміст музично-мовленнєвого висловлювання — це величина, яка часто не конкретизується, на відміну від

вербально-мовленнєвого висловлювання, у якому інформаційна сторона набагато більше конкретизована.

Проте, не зважаючи на принципові розбіжності між видами мовленнєвих формацій, структурно вони подібні. Порядок здійснення музично-мовленнєвого висловлювання полягає в наступному: оформлена, але непозначена думка (смісловий носій) переходить у ранг позначеної інформації (також смислового носія). Тут постійна величина — смисл, перемінна — смісловий носій. Це є сутнісною природою мовленнєвої практики. Фонетичний, морфологічний та синтаксичний рівні структурують музичне мовлення. Це свідчить про те, що музично-мовленнєва практика цілком справедливо може розглядатися як будь-яка інша мовленнєва практика.

Таким чином, основним завданням мовленнєвого висловлювання, мовленнєвої практики є повідомлення і передача смислу. І у вербально-мовленнєвих, і в музично-мовленнєвих формаціях спрацьовує один універсальний механізм у подачі смислу. Однак у послідовності вербально- і музично-мовленнєвих висловлювань існують принципові розходження в моменти переходу смислу від одного носія до іншого. У вербальному мовленні немінучі смислові модифікації, які не є такими значними, як у музичному мовленні, де смислові модифікації складніші за своєю структурою. Причина в тому, що вербальна мова визначає функціонування речей, що не властиво музичній мові.

У зв'язку з тим, що у вербальній мові і відповідному їй лінгвістичному апараті сформувалося таке поняття, як дискурс, його також доцільно застосовувати у вивченні музично-мовленнєвої практики.

**Об'єктом дослідження** є музичний твір як дискурсивна практика.

**Предмет дослідження** є дискурсивно-подієва концепція аналізу музичного твору. Дискурс — як джерело і русло плину думки (міркування), подія — водночас як оформлення думки в знаку і наділення цього знака смисловою значимістю.

**Мета та завдання дослідження.** Мета даної роботи — показати сутнісний взаємозв'язок між різними видами музично-мовленнєвих висловлювань як певної практики вираження розумових процесів, а також з'ясувати, яка сутність музично-мовленнєвого висловлювання як дискурсивної практики, і як вона пов'язана з дискурсивною практикою вербального мовлення.

Вербально-мовленнєва практика і вербально-художня мовленнєва практика — суть різні явища. Тут ми маємо справу з мовленням іншого порядку — з мовленням мистецтва, хоча деякі вербально-мовленнєві оформлені висловлювання можуть переходити в ранг художніх висловлювань у залежності від умов, спрямованості і загального контексту.

У процесі передачі смислу найбільш важливим є момент його переходу від одного суб'єкта інформації до іншого. Це є подією. Подія у когнітивному розумінні — це наділення значимістю інформації іншим суб'єктом. Таким чином, дискурсивно-подієва концепція, запозичена зі структурної лінгвістики, проектується на вивчення музично-мовленнєвих формацій.

Виходячи з мети дисертаційної роботи, було визначено такі завдання дослідження:

- 1) Представити музичну композицію як дискурсивну практику — особливо організовану мовленнєву систему.
- 2) Виявити суттєво-подієві елементи музичного мовлення в контексті музичного твору.
- 3) Розглянути за методом аналогій функціонування фонетичних, морфологічних і синтаксичних структур музичного мовлення.
- 4) Презентувати сонатний жанр, жанрові різновиди тематичних перетворень та видовий синтез оперного жанру як дискурсивні практики.
- 5) Дослідити процеси семантизації синтаксичних, фонетичних і морфологічних структур музичного мовлення відповідно вищезазначеним дискурсивним практикам.

**Аналітичну базу** дослідження складають твори багатьох вітчизняних та зарубіжних композиторів від XVIII до XX століть за певними принципами роботи із звуковим матеріалом в аспекті музично-мовленнєвої практики:

а) існуючими типами та стереотипами музичного синтаксису (на прикладі клавесинних та фортепіанних сонат Д. Скарлатті, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Е. Гріга, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, П. Булеза);

б) відомими композиторськими техніками перетворення тематизму, в широкому значенні — музично-морфологічними моделями а також фонетичними змінами у межах одного твору; в двох творах, де один є перекладом, транскрипцією, стилізацією або особливим текстовим джерелом іншого на прикладі музики Г. де Машо, Дюфаї, І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шопена, Ф. Бузоні, П. Чайковського, Л. Годовського, С. Рахманінова, М. Скорика, І. Стравинського, Р. Щедрина, Л. Грабовського;

в) взаємодією текстів різної природи (насамперед поетичної та музичної) на прикладі оперних творів Г. Ф. Генделя, К. Монтеверді, Р. Вагнера, А. Шенберга.

**Методологічною основою** даної роботи є широкий спектр різних наукових методів дослідження, насамперед методи теоретичного та історичного музикознавства із залученням структурних та семантичних підходів лінгвістики та семіотики.

Робота над дисертацією зумовила необхідність вивчення наукової літератури, яка стала її **теоретичною базою**: праці з філософського структуралізму Ф. де Соссюра, К. Леві-Стросса, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Ю. Крістєвої, Ц. Тодорова, У. Еко, Ж. Дерріди, П. Рікера, Б. Парахонського, С. Кримського, І. Штерн, О. Потєбні, Н. Автономової, І. Іштмурагова, В. Руднєва та ін.; праці з текстології та семіотики Ю. Лотмана, Р. Барта, Д. Ліхачова, Т. Ніколаєвої, А. Ж. Греймаса, Ж. Курте та ін.; загально-філософські праці Р. Декарта, М. Хайдеггера, Е. Гуссерля, Л. Вітгенштейна, Ж. Дельоза, А. Пуанкаре, О. Лосєва, М. Мамардашвілі, А. П'ятигорського та ін., деякі ідеї праці Л. Берталанфі із загальної теорії систем, теорії ймовірностей, які, перш за все, запозичені з праць А. Колмогорова.

В дисертації використані різноманітні методи музикознавчого аналізу: класичного аналізу музичних творів і теоретичного музикознавства, розроблені в працях Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровського, А. Мілки, В. Медушевського, В. Задерацького, Ю. Холопова, С. Скребкова, Ю. Тюліна, Н. Горюхіної, А. Мухи, І. Пяковського, Б. Сюти, Д. Мітчела, В. Перла та ін.; поняття музичної події розроблено в працях С. Руч'євської, Є. Назайкінського, Н. Герасимової-Персидської, М. Арановського; поняття музичної мови і музичного мовлення суттєво розкриваються в працях С. Шипа, структурні параметри музичного мовлення розроблені І. Котляревським, поняття музичного тексту розроблені В. Москаленком, проблеми політекстових трансформацій піднімаються в кандидатській дисертації О. Жаркова; проблеми мовленнєвої свободи розроблені Ю. Глуценком в аспекті імпровізації. Методи історико-стильового музикознавства розроблені в працях Б. Асаф'єва, Р. Грубера, Н. Гуляницької, Е. Денісова, Д. Житомирського, О. Захарової, Б. Каца, А. Климовицького, Ц. Когоутека, Ю. Кона, Р. Куницької, Е. Курта, Е. Кшенєка, С. Павлішин, Р. Реті, Г. Рімана, В. Цуккермана, А. Швейцера, А. Шенберга, Д. Кука, Д. Копленда, А. Шенберга; полістильові явища досліджуються в працях Г. Григор'євої, Я. Губанова, А. Шнітке; історія опери досліджується в працях І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної, Р. Лонгайера, Д. Евена; співвідношення та взаємозалежність оперно-театрального мистецтва та інструментальної музики ґрунтовно досліджені в працях В. Конен, Т. Ліванової. Праці з музичної естетики С. Лісси, Л. Мейера розкривають аспекти сприйняття (зокрема емоційного) музичного твору.

В аналітичних розділах перераховані методи поєднуються, синтезуються у підході до того чи іншого музичного твору. Найчастіше використовується синтез методів, при якому передбачуваний смисловий результат детермінує методологічні установки, тобто від якості і змісту результату залежить вибір методів чи окремих їх елементів. Не використовуються ті чи інші методи в їхньому повному обсязі, оскільки загальна основа аналітичної концепції — це принципова вибірковість як у підході до аналізованого об'єкта, так і в методологічних установках, які застосовані в аналізі. Оскільки процес відкриття смислу може бути необмеженим, потрібно позначити в ньому обмеження, з одного боку, затверджуючи, виправдовуючи аналітичну позицію, з іншого, — залишаючи потенційну можливість іншим позиціям і аналітичним висновкам.

#### **Наукова новизна.**

1. В роботі вперше розглядається дискурсивна практика у музичному мистецтві.
2. Застосована дискурсивно-подієва концепція у розгляді музичних творів.
3. Аспекти текстових та політекстових взаємодій розглядаються з точки зору структурно-фонетичних, морфологічних та синтаксичних параметрів.
4. В якісно іншому аспекті розглянуті у поєднанні структурні рівні смислу у музичному творі: фонетичний, морфологічний, синтаксичний, що відповідає трьом аналітичним розділам дисертації: соната як вид дискурсивної

практики (синтаксичний рівень), трансформування тематичного матеріалу як вид дискурсивної практики (фонетичний та морфологічний рівні), опера як вид дискурсивної практики (синтаксичний та семантичний рівні).

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані у вузівських і училищних курсах аналізу музичних творів. Дискурсивний аналіз є вторинним стосовно всіх існуючих типів класичного аналізу музичних творів. Він реалізується на другому етапі, який припускає володіння основними технічними навичками аналізу. Тому практична цінність роботи знаходиться на рубезі між учбово-академічними курсами і науково-теоретичним мистецтвознавством. Матеріал роботи може використовуватися також у курсі історії музики, у суміжних академічних курсах: у музичній естетиці, культурології, історії композиторських стилів.

На матеріалі дослідження можна розробити окремий самостійний академічний курс, що вивчає смислові структури музики. Матеріал роботи може бути також корисний широкому колу фахівців, що працюють у різних галузях музичного мистецтва.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами.** Тема дисертації відображає певні напрямки наукових досліджень кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, під керівництвом якої здійснювалась її розробка, і входить до перспективного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського на 2000-2006 рр. (п. 13 “Загальні проблеми теоретичного музикознавства”).

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалась на кафедрі теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Основні положення дослідження були представлені на міжнародних конференціях: “Україна – Слов'янський світ — Європейський культурний простір” (Київ, 2001), “Фортепіанний ансамбль” (Санкт-Петербург, 2001); на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: “Текст музичного твору: практика і теорія” (Київ, 2000), “Українська та світова музична культура: сучасний погляд” (Київ, 2003).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано три статті у збірниках, затверджених ВАК України.

**Структура роботи.** Дисертація складається з вступу, чотирьох розділів, висновків, списку літератури та додатків. Загальний обсяг дисертації — 187 сторінок.

### **Основний зміст дослідження.**

У **Вступі** подається обґрунтування теми дисертації, її мети та завдань, відзначені новизна й актуальність дослідження, формулюються основні напрямки запропонованої дисертації. Розгляд музичного твору як мовленнєвої практики актуалізують нові методики дослідження, нові підходи, пов'язані з пошуком смислоутворюючих компонентів і смислового змісту в цілому.

**Перший розділ “Теоретичні засади дискурсивної практики в музичній творчості”** має два підрозділи. У першому підрозділі “Дискурс.

**Мовлення. Музичний твір**” розглядаються різні значення терміна дискурс, зіставляються його філософські, лінгвістичні тлумачення. Дано опис дискурсивної практики в контексті художньої творчості. Виділено принципові моменти, що стосуються різних сторін музично-дискурсивної практики: акцентність тих чи інших музично-мовленнєвих компонентів; принципова полідискурсивність явища; принципова антропологічна спрямованість; просторово-часовий контекст, у якому формуються музично-мовленнєві одиниці; знакове кодування і мовна абстрактність. Дано власні визначення поняття “дискурс” у музичному мистецтві і музичного твору як “дискурсивної практики”.

Оскільки існує велика кількість визначень дискурсу, що приводить до порушення чіткості поняття, оскільки в цій роботі дасться автентичне визначення, мова йде про те, що є дискурсом по відношенню до специфічних об’єктів — музичних творів. По суті, тип даного дослідження — це створення власного дискурсу, так як дискурсом може бути те, що матеріалізує хід міркувань та наближує його до реальності. Можна сказати, що створення дискурсу — це виправдання певних власних намірів та методів. Якщо піти далі, то дискурсом може бути все, що виправдано, обґрунтовано та доведено. Тому слід чітко поставити межу між дискурсивними та недискурсивними практиками. З названої тріади “виправдання – обґрунтування – доказ” суттєвою та актуальною для дискурсивної практики є перша позиція — “виправдання”. Це можна пояснити таким чином: імператив доказу, чітка логіка обґрунтування виключає можливість неоднозначності, проте саме виправдання включає в себе алгоритмічність доказу, логічну послідовність обґрунтування та залишає місце іншим, різним, навіть протилежним думкам.

**Дискурс в музичному творі** — це така текстова структура, яка виражає суб’єктивну сторону її інтерпретації та визначає припустимі межі свободи смислових значень.

**Дискурсивна практика в музичному мистецтві** — це застосування тих чи інших видів музично-мовленнєвих висловлювань відповідно із своїми функціями у створенні та інтерпретації твору.

Дискурсивний аналіз музичного твору полягає в пошуку інтонаційно-акцентних смислових одиниць для підтвердження будь-яких уявлень. Слід нагадати, що у дискурсивному аналізі немає стандартних моделей. Він підкоряється меті дослідника, який може довільно оперувати елементами цілого, ґрунтує свої висновки на вибірковості, але обґрунтовує свою вибірковість та поетапний хід міркувань.

Методика дискурсивного аналізу або аналізу смислу музичного твору приводить дослідника до певних труднощів, пов’язаних, в першу чергу, із неможливістю адаптації музичного мовлення до звичних та зрозумілих форм вираження. Це, в певній мірі, пояснює свободу як в існуванні музичного твору, так і в його сприйнятті, точніше — прийнятті музичного твору як смислового об’єкта.

Найважливішим компонентом методики дискурсивного аналізу є процес взаємобміну між генератором та приймачем художньої інформації. Смысл —

не фіксована статична одиниця, він входить в процес певних змін, які можуть провокувати смислові протиріччя. Тому, акцентуючи увагу на принциповій вибірковості як основи дискурсивного аналізу, слід пам'ятати про декартівський принцип максимальної повноти уявлень про об'єкт, а також про його оточення (тобто про той чи інший типологічний ряд).

Що стосується повноти уявлень про об'єкт, то це також не статична величина сприйняття, вона знаходиться у постійному оновленні, це текстологічна категорія, яка змінюється. Процес здобуття смислу, який поставлений на методологічну основу, є сутністю дискурсивного аналізу, якщо він спрямований у русло певних пошуків. Це певні дослідницькі завдання, які можна охарактеризувати так: ми рухаємось по заданому нами напрямку, уявляючи результат аналізу, але про зміст та якість результату на початковому етапі нам не відомо. Тому, незважаючи на заданість пошуків, їх алгоритмічність, результат здобувається тільки наприкінці аналізу.

Процес здобуття смислу, по суті, — це горизонт, який постійно віддаляється, ціль зрозуміла, але недосяжна. Це висловлювання найбільш точно характеризує процес здобуття смислу. Відкриття смислу може бути й несподіваними, такі моменти часто є інсайтами.

Смисл художнього висловлювання (в тому числі й музичного) у великій мірі залежить від сприймаючого, який зіставляє даний смисл з близькими до нього смислами. Незважаючи на те, що смисл — це глибоко індивідуалізована категорія, не можна запобігти аналогій та типологій, оскільки знаходження смислу відображає певним чином духовний та інформаційний досвід.

Дотримуючись комунікативної моделі, дискурсивний аналіз не розглядає музичний твір у його об'єктивності. Це означає, що смисл музичного твору, незалежно від свого історичного контексту, оцінюється з позицій сучасності. Це є сутністю художньо-часової категорії “постійне сьогоднішнє”. Часова сутність смислу художнього тексту полягає у його постійному накопиченні, переосмисленні, тобто *здобуття смислу — це постійний процес, який пов'язаний із зміною сприйняття художнього твору*. Наділення смислом відбувається паралельно із його оцінюванням. Тому методи аналізу межують із художнім досвідом взагалі (авторським, виконавським, слухачьким, аналітичним). Це провокує різноплановість методик.

Музичний твір розглядається як дискурсивна практика тільки тоді, коли процес знаходження смислу є необмеженим. Це — сутність явища. Але обмеження повинні бути, оскільки стійкі уявлення знаходяться у протиріччі з безкінечною зміною уявлень. Тому існують умовні обмеження у вигляді типологічних рядів різноманітного характеру.

Аналітичні розділи відображають не тільки типи композиторських практик, а характеризують важливі типи музично-художнього мислення в цілому. Кожен із цих типів виявляє основні віхи як в еволюції композиторської практики, так і в формуванні, розвитку музично-мовленнєвих висловлювань як художньої практики в цілому.

В другому підрозділі “Подія як категорія дискурсивної практики” розглядається категорія події в контексті дискурсивної практики. Дається

стисла історія термінологічної онтології, яка бере початок в античній філософії. Зіставляються два різних підходи: загальногносологічний і методологічний.

В онтології “події” обов’язковою є наявність системи подій, подія принципово не може бути одиничним фактом, оскільки:

- вписується у певний смисловий контекст, в якому вже існують події,
- має властивість народжувати нові події таким чином, що виникають нерозривні події “ланцюги”.

Визначаються поняття “знака”, “значення”, а також предикати “значити” і “означати”. Розглядається генезис поняття події в музикознавчій літературі і дається власне визначення “музичної події”. На цій базі формулюється дискурсивно-подієва концепція аналізу музичних творів.

Знаходження смислів у музично-художньому тексті — це, по суті, процес, який не припиняється. Причиною розуміння того чи іншого смислу є *подія*. Подія виконує, у певній мірі, регулюючі функції та спрямовує процес заглиблення сприйняття у той чи інший смисл. Подія також є одним із центральних понять художньо-мовленневої (в тому числі й музичної) практики. Тому термін “музична подія” потребує особливого визначення, яке орієнтовано на текстуально-смислову сутність музичного твору. Спроба поєднати можливі пояснення, визначення звертає до праць М. Фуко та його ймовірно-онтологічну концепцію події. Він одним з перших виявив принципову дискурсивність події. Цьому є такі причини: факт реагування на подію має спрямованість цієї реакції, тобто вибірковість; корелят подія – не-подія також породжує певне ставлення до себе.

Також, враховуючи досвід інших дослідників (в тому числі й музикознавців), визначається термін “музична подія” так: **Музичні події — внутрішні текстологічні процеси, що активізують задані логічні напрямки на різних рівнях композиції (форма, окремі музично-мовленнєві висловлювання, звуковисотна система, ритмо-тектоніка та ін.) і в той же час робить можливим індивідуалізацію кожного твору.** На перший погляд здається, що дане визначення знаходиться у протиріччі із суттєвою одиничністю події (по Хайдеггеру), а саме, використання слова “процеси”. Однак, таким чином, підкреслюється суттєва модальність цього явища. Це досить загальне визначення потребує уточнень, які стосуються, перш за все, знаходження смислу у конкретному текстовому середовищі твору. Тому, обмеження даним визначенням в кожному конкретному випадку залишає можливість уточнень цього визначення. Ще одна причина полягає в тому, що, напевно, неможливо звести усі існуючі тлумачення терміну до лаконічного, але в той же час, загального визначення.

Наступні три розділи є аналітичною базою роботи: “Соната як вид дискурсивної практики”, “Трансформування тематичного матеріалу як вид дискурсивної практики”, “Опера як вид дискурсивної практики”.

**Другий розділ “Соната як вид дискурсивної практики”** присвячений сонаті як особливому виду музично-дискурсивної практики. Виділено основні аспекти: соната-жанр, соната-форма, соната-принцип, соната-даність. Розглядаються шляхи формування і розвитку сонатних принципів, основних

способів і видів музично-мовленневих висловлювань у контексті сонати. Обмеження тільки прикладами фортепіанних сонат зроблено навмисно, оскільки це сприяє звуженню й у той же час поглибленню аналітичної сторони. Основна ідея полягає в тому, щоб показати, як у контексті чисто інструментальної композиції формується музично-мовленнева модель і різні типи висловлювань. Саме соната виявила неабияку мінливість як жанрових ознак, так і принципів формотворення. Нестабільність, динамічна змінюваність сонати в цьому плані зумовили як значну варіативність індивідуально-стильових рішень, так і визначили постійну історичну змінюваність її жанрових і формоутворюючих принципів. Дискурсивний підхід тут є найбільш доцільним, бо унаочнює співвідношення сформованого в кожний конкретний період *принципу сонатного жанру* (з відповідною йому структурною моделлю) і конкретики окремого музичного твору як *даності* музично-мовленневої практики.

Дискурсивне поле сонати зосереджене саме на музичному матеріалі поза залежністю від будь-яких інших факторів, що формують музичний твір. Як стереотип, так званий передтекст, тут виступає традиція жанру, що формує стійкі уявлення про те, як повинна конструюватися сонатна форма. Однак детальний розгляд виявив, що при наявності цілком визначеного стереотипу сонатної композиції, кожен зразок являє собою порушення будь-яких стійких композиційних її компонентів. Причина лежить в індивідуалізації мовленневого наповнення, стилю висловлювання. Безумовно, соната, яка пройшла серйозний еволюційний шлях, відчула цілий ряд принципових композиційних змін. Стереотип сонатної композиції спирається на історичний контекст, в якому було створено той чи інший твір. Торкаючись генезису сонатної форми, робота звертає увагу до історично сформованих типів сонатної форми.

В розділі запропоновано аналіз структурно-тематичних параметрів тематизму в сонатній формі. Ця ідея запозичена у І. Котляревського, який в статті “До питання про вивчення одночастинних побудов у курсі аналізу музичних творів” надав класифікацію параметрів цих побудов. Аналітичні засади розділу дисертації продовжують напрямок досліджень вченого. До основних параметрів, що характеризують сутність сонатної форми як жанру, віднесені розділи та підрозділи форми, партії, структурні функції тематизму, тональність, структурно-гармонічні блоки.

Виділення рівнів у сонаті: сонати-жанру, сонати-форми і сонати-принципу, сонати-даності, — дозволяє чітко представити елементи сонати, що належать тільки тому чи іншому рівню, і елементи сонати, що діють у загальній системі сонати-явища. Потрібно сказати, що це досить складне і неоднозначне явище.

Зародження і формування сонати не було пов'язано з визначеними жанровими і формотворчими засадами, сонатні принципи також знаходилися на початковому етапі формування, поєднуючим фактором були загальні композиційні установки на варіативність ізофактурного типу і повернення тональності в останньому тематичному розділі форми, а також чисто інструментальні вимоги.

Згідно історичного розвитку сонати слід виходити мінімум з трьох моделей її структуроутворення, де першу модель представляє, скоріше, форма, а не жанр (мається на увазі старосонатна форма алеманд та курант, а також деяких сонат Д. Скарлатті); друга модель формується у ранньокласичних сонатах композитора та характеризує перехід від двочастинного принципу старосонатної форми до тричастинного принципу класико-романтичної сонати. В запропонованому методі порівняння параметрів мовленнєвої організації сонат, найбільш логічно побудований та структурований тональний план, більш чітко виявлена типологія структурно-гармонічних блоків (але нема певної та чіткої послідовності їх в формі). Частково сформовані структурні функції форми, тематичні блоки та їх послідовність досить різноманітні (поліфонічний, гомофонний тематизм, багато жанрових джерел, однотемні та багатотемні сонати, контрастний та неконтрастний тип тематизму). Тематичний параметр у Скарлатті є найбільш показовим у музично-мовленнєвому висловлюванні.

Розвиток сонати в класичну епоху сформував чіткий зразок сонатної композиції: тричастинність циклу, трифазовість розвитку в перших частинах сонат, тональні, тематичні протиставлення усередині і між розділами форми (опозиційні пари). Однак практично всі сонати класичного зразка мають свої розбіжності із сформованим класичним сонатним стереотипом.

В сонатах Й. Гайдна виявляється нова ознака: поєднання структурно-тематичних побудов у великі блоки, чіткою стає послідовність структурних функцій форми, головна, сполучена, побічна та заключна партії в деяких сонатах мають самостійність. Найбільш вільним залишається тематичний параметр. У В. А. Моцарта багатотемність в сонатах інакше реалізує музично-мовленнєву свободу тематичного параметру.

В сонатах Л. ван Бетховена спостерігається стабілізація параметра тематичних послідовностей, що обумовило перенесення подієвості, музично-мовленнєвої свободи в інші параметри: вільна зміна послідовності структурних функцій форми, мінливість тонального плану, а також у сферу темброво-інтонаційних асоціацій.

Подальший шлях розвитку сонати приводить до перегляду структурних функцій форми. Романтична соната надає свободу внутрішнім протиріччям у рамках одного тематичного утворення. Фактично весь сонатний розвиток є результатом будь-яких внутрішніх протиріч. Тут велику роль грають жанрові трансформації: в одних випадках — це жанрова насиченість і підтекстовість, в інших — жанрово-тематичні трансформації (мається на увазі жанр у самому широкому розумінні). Це спостерігається в запропонованих в дослідженні сонатах Ф. Ліста та Е. Гріга.

У музиці ХХ століття соната якісно перетворюється, виникає велика кількість її модифікацій. Поряд зі збереженням сформованих уявлень про форму, соната може приймати і “невпізнанні” форми. Соната, яка втілює драматургію контрасту, відповідає самим загальним вимогам композиції. Це підтверджує генетично закладені основи жанру, у яких не було строгих композиційних і загальноструктурних обмежень.

Нові види композиційної техніки в сучасній сонаті залишили якісні ознаки

фактурної, реєстрово-просторової динаміки, тому є стимулом мовленнєвої свободи музичного висловлювання (на прикладі розширеної тональності в сонаті О. Скрябіна та С. Прокоф'єва, серійної композиції сонати П. Булеза).

Соната пов'язана з найбільш складними відношеннями музично-мовленнєвих висловлювань усередині цілісної інструментальної форми і відбиває найрізноманітніші смисли, що виходять за межі форми і жанру, які містять загальнотильові напрямки в розвитку композиторської практики. Таким чином, свобода у взаємодії структурних компонентів сонати виявляє певні принципи будови фонетичних структур загально-мовленнєвої практики.

**Третій розділ “Трансформування тематичного матеріалу як вид дискурсивної практики”** присвячений практиці композиторської роботи з відомим музичним матеріалом. Розглядаючи *техніку перетворення тематизму*, в дисертації окремо виділяємо ізофактурний принцип, техніку монотематичних зв'язків, техніку поліфонічних перетворень, варіаційну техніку. Крім того, розглядаються різні способи музично-текстологічних запозичень: *cantus firmus*, *cantus prius factus*, *техніка color* і *talea*, *техніка контрфактури*, *інвенційна поліфонічна техніка*, *стилізація (неостилізація)*, *контамінація*, *цитування*, *алюзія*, *колаж*, *полістилістика*. У даному розділі увага приділяється фактурно-тембровій роботі у формуванні музично-мовленнєвих висловлювань. Фактурно-тембровий шар — це основне джерело продукування дискурсивних подій і смислового змісту в цілому. Феномен текстових трансформацій розглядається в дисертації в трьох аспектах:

- а) трансформації тексту у межах одного і того ж твору;
- б) трансформації тексту у співставленні різних творів;
- в) текстові трансформації як результат політекстових взаємодій.

Дискурсивне поле практики трансформування тематичного матеріалу включає фактор вибору музичного інструментарію (у перекладаннях, транскрипціях) індивідуально-стильового впливу (меморіальні та неостилістичні твори). Як стереотип (передтекст) тут виступає інший твір іншого інструментального складу того ж чи іншого автора. Смісловий аналіз перекладень заснований на ідеї співставлення двох музичних текстів або текстових моделей. Тут слід сказати, що інструментальне перекладання вокальної музики, яка представляє собою два текстових рівні — музичний і поетичний, не суперечить аналітичним установкам, оскільки вони орієнтовані на фактурно-тембровий шар тексту. Також потрібно сказати, що запропоновані нами приклади авторської транскрипції трьох фрагментів з балету “Петрушка” для фортепіано І. Стравинського, де текст-оригінал належить до балетно-сценічного жанру, а, отже, не відповідає чисто музичному контексту (також і як балет “Пульчинелла” І. Стравинського, який не є чисто музичним жанром), взяті, виходячи з тієї ж фактурно-тембрової ідеї. Тут зосереджено увагу на техніці використання відомого музичного матеріалу, а також і відзначається вплив танцювально-сценічного ряду на музичний. В балеті “Поцілунок феї” межа між цитуванням та стилізацією досить тонка: звернення до музики різних творів П. Чайковського у вигляді цитат, мікроцитат та алюзій створює особливу синтетичну музичну тканину балету.

У практиці трансформування тематичного матеріалу історичний аспект має таке саме значення, як у практиці сонатних форм, де наслідування жанрових стереотипів і формування нових якісних структурних компонентів — це поступовий процес традиції і оновлення сонати. Однак, торкаючись генезису цього виду композиторської творчості, відзначаючи його первісні практичні задачі, приділяється увага тому, як змінювалось ставлення до перекладень у композиторів у той чи інший історичний період. В творчості І. С. Баха розповсюджена практика перекладання творів для інших інструментів. Це пов'язано безпосередньо з практикою музикування. Розглянутий приклад перекладу подвійного концерту для скрипки та гобою з оркестром d moll для двох клавирів (c moll) свідчить про суто виконавські завдання.

У романтичну епоху даний вид творчості, зберігаючи практичні задачі, змінюється в плані можливостей у співвідношенні “оригінальних” і “перероблених” текстів, як технічних, так і жанрових, що ведуть до можливих смислових переозінок.

Велике значення композиторська практика перекладань має в музиці ХХ століття. Тут відкриваються необмежені можливості композиторської творчості. Саме в контексті сучасності виникає проблема часової віддаленості твору-оригіналу від твору-перекладання, що впливає на смислові трансформації особливим чином. Так, Три фантазії для лютні з Львівської табулятури XVI ст. у транскрипції для струнного оркестру М. Скорика демонструють прийоми та техніки музичного перекладу, який можна назвати образно-синонімічним.

В перекладі “Симфонічних танців” С. Рахманінова для двох фортепіано відбивається ідея складного художнього змісту, який розкривається за допомогою тематичних співставлень між двома творами, написаними в один період для симфонічного оркестру та фортепіанного дуету.

Фактурно-тембровий шар тексту зводиться в ранг особливого типу музично-мовленнєвого висловлювання. В симфонічній поемі “Ворзель” Л. Грабовський поєднав явища, які реально існують, але не перетинаються: драматичний світ музики Б. Лятошинського набуває нової якості, коли у вигляді мікроцитат увійшов у звукообразжальний світ поеми “Ворзель”. У даній практиці на перший план виступають фонетичні та морфологічні рівні музичного твору.

**Четвертий розділ “Опера як вид дискурсивної практики”** присвячений опері як особливому виду музично-сценічної дискурсивної практики. Це, насамперед, проблема політекстових співвідношень в межах одного твору. Акцент ставиться на взаємодії різних смислових рівнів літературного, музичного, театрално-драматичного, образотворчого ряду, що беруть участь у моделюванні єдиного смислового простору твору. Проблема співвідношення музики-слова і слова-музики в еволюції оперного мистецтва породжує необхідність реформи жанру. Причина полягає у принциповій установці на підпорядкованість музики слову, у той час як цілісна опера композиція побудована за законами музичної драматургії. Виникнення і розв'язання внутрішніх протиріч — це і є основний дискурс розвитку оперного мистецтва. Виникнення опери і спорідненого з нею жанру ораторії, як ідеї

відродження античної драми, породило особливий тип героя та пов'язане з цим інтонаційне оновлення, яке засноване на підкресленості та ефектності музично-мовленнєвих висловлювань.

Синтез музичного виконавства і авторського мистецтва призвів в опері до переведення декоруючих функцій попередньої поліфонії (з її інтонаційно-образною узагальненістю) в план *ідентифікації героя драми й музичних засобів його художньо-образного втілення в сольній партії*. Особлива увага в дисертації віддана ранньому періоду формування опери (“Коронація Поппеї” К. Монтеверді), коли ще не був відчутний різкий контраст між реліктами поліфонічного тематизму і початком нового гомофонного стилю. Але навіть і в цих особливих умовах вдалося знайти зародки нового тематизму інструментально-сонатного типу ще задовго до появи ранньокласичної і класичної сонати (цьому аспекту приділена увага в працях В. Конен та Т. Ліванової).

Дискурсивне поле оперно-ораторіального жанру включає переробку позамузичних текстів: своєрідно прочитаний текст античної драми, конкретного літературного першоджерела, створеного на його основі оперного лібрето, а також “тексти” хореографії, сценічного, декораційного і, безумовно, музичного мистецтва. У такому політекстовому синтезі оперного жанру посилюється структурний детермінізм, що інерційно протистоїть будь-якому кардинальному переосмисленню оперного жанру як дискурсивної практики. Незважаючи на те, що прагнення відтворити засновниками опери античну драму не набуло задуманого результату, все ж таки треба визнати, що генетично сформовані в античній драмі композиційні форми міцно закріпились в новому музично-сценічному жанрі.

Структурні рівні мовлення: фонетичний, морфологічний, синтаксичний, — у практиці оперних творів представлені у синтезі, утворюючи певну систему відносин між собою.

Спроби кардинальної видозміни опери, що виходять від оперних реформ, не могли знайти повного вирішення, тому що в оперному творі набагато більше існує стереотипів, ніж у будь-якому іншому виді композиторської практики. По-перше, система політекстових співвідношень диктує свої сформовані правила, їхнє порушення може призвести до руйнування системи, оскільки міжтекстуальна залежність — це складноорганізована структура. По-друге, створення оперного твору — це співавторська робота, у якій задачі композитора узгоджуються із задачами лібретиста, режисера-постановника, а також із традиціями конкретного оперного театру. По-третє, протиріччя між підпорядкуванням музики слову музично-драматургічним законам у побудові оперного твору принципово не може бути розв’язане. Одна з найзначних оперних реформ в історії музики — реформа Р. Вагнера замкнута сама на собі, сама за себе говорить. Це наскрізний характер оперної дії, де нема тієї диференціації вокальних стилів, вокально-інтонаційної характеристичності, що відрізняє героїв в операх невагнерівського (антивагнерівського) типу. Вокально-мовленнєва виразність у Вагнера набуває уніфікації. Квінтесенцією концепції музичної драми Вагнера стала система

лейтмотивів, за допомогою яких існує музична драма. Це не просто знак або символ, який супроводжує музичну дію, це основа, мовна система, яка створює різні музично-мовленнєві формації.

Подальші реформи оперного жанру в музиці ХХ ст. йдуть в різних напрямках: від форми та масштабу твору до його структури. А. Шенберг, створивши серійну техніку композиції, випробував її в своїй опері “Мойсей і Аарон”, проте сутність музичного мовлення відносно персонажів зберігає традиції оперно-вокальних стилів, яких дотримувались більшість видатних оперних композиторів.

В опері спостерігається особливий вид музично-мовленнєвої практики, що зберігає типові жанрові ознаки в операх композиторів від XVIII до ХХ століть, незалежно від розвитку композиторського мислення та художньо-естетичної думки.

### **Висновки.**

Запропоноване дослідження є спробою аналізу смислу музичного твору. Для цього сформована і сформульована дискурсивно-подієва концепція в аналізі музичних творів, що полягає у знаходженні акцентно-смислових компонентів. Це виділення деяких елементів музичної мови із цілісної художньої системи тексту. Тут до уваги беруться всі його виразні компоненти: від смислу до знако-одиниці. У кожному конкретному випадку виділяється один чи група елементів, і за допомогою зіставлення їх із загальним контекстом композиції, знаходиться потрібний смисловий результат. У більшості випадків — це підтвердження висунутої гіпотези того чи іншого смислу.

Пошук смислу і виправдання передбачуваного смислового результату — це паралельний процес, у якому інтегруються результати його етапів. Загальний смисловий результат-підсумок є показником основного принципу дискурсивного аналізу, який полягає в тому, що дискурс ніколи не буває єдиним, його суть — у множинності. Усякий дискурс входить у систему поліявищ.

У музичному творі тип дискурсу — це визначений шлях до того чи іншого смислу. Авторський смисл вступає в складні відношення зі смислом, який знаходить слухач (глядач). Це сутність комунікаційної моделі мовленнєвої практики в цілому, існування музичного твору залежить від цих законів.

Музичний твір, як художнє явище і як тип мовленнєвої практики в цілому, являє собою кілька текстових рівнів: перш за все, фонетичний морфологічний, синтаксичний. Дискурс-подія є посередниками між художньою ідеєю та її вираженням. Обидва рівні носять дознаковий характер, тому смисловий аналіз характеризується відомим ступенем свободи, творчою фантазією самого дослідника, однак, обмежений знаковим рівнем, що вимагає аналітичної чіткості і послідовності. Таким чином, дискурсивно-подієва концепція — це, певною мірою, аналітична смислотворчість.

Подієвий рівень найбільш наближений до знакового вираження мови, виявляється в деяких її акцентних елементах, але не ототожнює подію і знак. Знак може набувати функцію подієвості у випадку, якщо в ньому

розкривається смисловий зміст. Тільки при належному описі і створенні подієвого контексту можна говорити про подію як таку. Інколи неможливо чітко фіксувати подію, оскільки діє ціла система причинно-наслідкових залежностей, але можна констатувати, що вона відбулася. Популяція подій виявляється в цілому зрізі виразних елементів мовленнєвих висловлювань.

Таким чином, засновуючи смисловий аналіз на дискурсивно-подієвій концепції, можна одержати найбільш повне уявлення про смисловий зміст музичного твору.

У процесі роботи виникла необхідність визначити межі дискурсивного аналізу в обсязі особливих типологій. Кожен твір являє одиничний приклад мовленнєвого висловлювання. Запропонована У. Еко ідея розглядати художній твір не як форму, а як дискурс, констатує унікальність кожного художнього зразка. Але, з іншого боку, у дискурсі, в якоїсь мірі, відбиваються сформовані стереотипи сприйняття, тому типологізація, класифікація неминуче супроводжують дискурсивний аналіз, хоча дискурс — це зворотна сторона цього процесу, так звана “негативна типологія”.

З’являються основні види музично-дискурсивних практик, які вийшли з основних рівнів мовленнєвих висловлювань, що утворюють ту чи іншу текстову систему. Таким чином, формується типологічна тріада, заснована на наступному принципі: смисловий аналіз тексту чисто музичної природи із зосередженням на фонетичному рівні мовлення; смисловий аналіз взаємодії текстів музичної природи із зосередженням на фонетичному та морфологічному рівні мовлення; смисловий аналіз взаємодії текстів музичної і позамузичної природи, де рівні мовлення (фонетичний, морфологічний, синтаксичний) надані у синтетичному вигляді. Виходячи з цих загальних принципів, було обрано три форми композиторської практики: соната, трансформування тематичного матеріалу, опера. Вони в більшій мірі відповідають загальним уявленням і стереотипам сприйняття. По-перше, це фундаментальні галузі композиторської творчості. По-друге, вони увібрали в себе усі види і підвиди музично-мовленнєвих висловлювань. По-третє, тут обмеження в аналізі, які пов’язані із жанровими, формотворчими, композиційними, стильовими особливостями, також носять самий загальний характер. Таким чином, ці три типологічних напрямки розглядаються як способи композиторського мислення, як способи передачі тих чи інших музично-мовленнєвих форм, як принципи, що спрямовують музично-мовленнєве висловлювання.

Аналізуючи тексти іншої художньої природи, можна використовувати таку ж типологічну форму. Це повною мірою дає право говорити про те, що музичний твір має такі ж принципи мовленнєвої організації, як інші види художньої творчості (літературної, театральної тощо).

Таким чином, запропонована робота є освоєнням нових аналітичних підходів і реалізацією нових аналітичних установок, принципово спрямованих на структурно-смисловий зміст музичного твору.

### Публікації за темою дисертації.

1. Морєва Є.О. Про співвідношення інтуїтивного та дискурсивного в музиці А. Шенберга // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, серія: мистецтвознавство — Тернопіль: ТДПУ ім. Володимира Гнатюка, 2000. — С. 63-67.
2. Морєва Є.О. Музична подія у семіотичному контексті // Київське музикознавство. — К.: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — Вип.7. — С. 113-121.
3. Морєва Є.О. Функціонування музичної події як елемента полідискурсивної системи у просторово-часових координатах // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — Вип.25 — С. 48-62.
4. Перекладання для двох фортепіано “Симфонічних танців” С. Рахманінова. До питання про метатекстуальність в музиці // Тези доповідей міжнародної конференції “Фортепіанний ансамбль”. — СПб., 2001.

#### *Морєва Є.О. Музичний твір як вид дискурсивної практики.* —

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, 2005.

Дисертація присвячена особливому типу аналізу музичних творів — смислового аналізу музично-художніх текстів. Методологічна основа дослідження — дискурсивно-подієва концепція, яка полягає в знаходженні акцентно-смислових компонентів музики. Перехід від абстракції знака до конкретики вираження здійснюється за допомогою дискурсивної практики. Музична подія — функція текстових взаємозалежностей. Дискурсивно-подієва концепція — це філософсько-лінгвістичний аспект музикознавчого аналізу. В цілому дисертація торкається проблем розуміння та оцінки музичного твору.

*Ключові слова:* музично-дискурсивна практика, музичне мовлення, музичний синтаксис, музична подія.

*Морєва Е.А. Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики.* — Рукопись. Дисертація на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 — Музыкальное искусство. — Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2005.

Дисертація посвящена особому типу аналізу музикальних произведений — смислового аналізу музикально-художественных текстов. Методологическая основа исследования — дискурсивно-событийная концепция, которая заключается в нахождении акцентно-смысловых компонентов музыки.

Введение терминов “дискурсивная практика”, “музыкальное событие”, составляющих понятийный конгломерат, обосновано тем, что музыкальное произведение рассматривается как особая разновидность речевой практики. Дискурс, как особая смысловая среда, в которой разворачиваются

коммуникативные процессы, осуществляет возможность речевого процесса в целом. Всеобщая лексическая система в том или ином коммуникативном процессе приобретает смысловую направленность. Дискурс осуществляет процесс перехода от абстракции слова к конкретике выражения. Дискурс не является какой-либо речевой системой, но стоит за всеми ее элементами. Это не знаковое явление, но наделяющее знак информационным качеством

В музыкальных произведениях дискурсивные практики отражают текстологические принципы выражения художественной мысли. За целостностью художественного текста стоит индивидуально-выразительная музыкально-речевая система. Ее информационно-смысловое содержание раскрывается лишь в условиях данного конкретного музыкального текста.

Двойственность дискурсивных практик заключается в том, что они, с одной стороны, определяют уникальность, единичность каждого образца музыкально-художественного творчества, с другой, — имеют в активе определенные текстовые стереотипы. В работе осуществляется попытка текстовой типологизации музыкальных произведений. Аналитические главы диссертации представляют собой основные типы текстовых классификаций, разграничены по принципу работы с музыкальными текстами:

1. Смысловой анализ текстов чисто музыкальной природы (в основе лежат стереотипы и традиции сонатных текстов) — фонетический уровень музыкально-речевой практики.
2. Смысловой анализ взаимодействия различных текстов музыкальной природы (в основе лежит композиторская практика переложений, транскрипций, стилизаций и других текстовых заимствований) — фонетический и морфологический уровни музыкально-речевой практики.
3. Смысловой анализ взаимодействия музыкальной и внемузыкальной природы (в основе лежит композиторская практика оперных жанров) — синтез фонетического, морфологического и синтаксического уровней музыкально-речевой практики.

В системе музыкально-речевой коммуникации выделяется несколько этапов информационного “движения”: смысловое содержание — дискурс — событие — знак. Если дискурс — явление дознаковое, то событие — предзнаковое. Знаки являются носителями событий в том случае, если они должным образом интерпретированы и вписаны в событийный контекст. Музыкальное событие — функция текстовых взаимозависимостей.

Дискурсивно-событийная концепция смыслового анализа музыкального произведения — это философско-лингвистический аспект музыковедческого исследования. Анализ смыслового содержания текстов в большой степени зависит от духовного, эстетического, информационного опыта. В целом диссертация поднимает проблемы понимания и оценки музыкально-художественных текстов.

*Ключевые слова:* музыкально-дискурсивная практика, музыкальная речь, музыкальный синтаксис, музыкальное событие.

*Moreva E. The musical piece as an aspect of the discursive practice.* — 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, Kiev, 2005.

The dissertation is devoted to a special type of analysis of musical composition. It presents a semantic analysis of the musical-art texts. The methodological basis of the research uses the discursive-eventual conception, which consists in finding accentual and semantic components of music. Discourse carries out the process of transition from abstraction of a symbol to concreteness of expression. The musical event is a function of textological interdependences. The discursive-eventual concept of semantic analysis of a musical composition is the philosophical and linguistic aspect of musicological research. On the whole, the dissertation touches upon the problems of understanding and evaluation of musical-art texts.

*Key words:* musical discursive practice, musical language, musical symbols, musical event.





---

Підписано до друку 15.03.2005р. Формат 60×90/16.

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

Тираж 100 прим. Зам. № 50.

---

“АВТОРЕФЕРАТ”

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

т. 578-04-14, 294-71-27.

АВ 62.711

ПЕРЕД

МИСТ