

Ігор ПЯСКОВСЬКИЙ

доктор мистецтвознавства

МУЗИЧНА ФОРМА ЯК ДИСКУРС

Аналізуючи визначення поняття «дискурс», наведені в енциклопедичному словнику «Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики» І.Б. Штерна [14], відмітимо перш за все такі моменти:

1. Історія використання терміна «дискурс» характеризує чотири основні етапи:

- а) у 50-і роки З. Харрис використовував поняття «дискурс» для дистрибутивного аналізу (аналізу контекстного оточення) не лише окремих речень, а й цілих текстів;
- б) пізніше цим терміном у французькій лінгвістиці позначали мову та мовлення;
- в) ще пізніше «дискурс» розумівся як «лінгвістика тексту» у дослідженні закономірностей формування та функціонування текстів;
- г) у 80-і роки Е. Бенвеніст розуміє під терміном «дискурс» мовлення, невід'ємне від того, хто говорить.

2. Дискурс як текстова категорія визначива магання вивести синтаксис за межі речення в макросинтезі Т.А. ван Дейка та синтаксисі В. Дресслера.

Таким чином, дискурс розглядається насамперед як зв'язний текст, як група висловлювань, що пов'язані між собою за змістом.

І.Б. Штерн чітко розрізняє «моделі ситуації» Т.А. ван Дейка від «ментальних моделей» Джонсона-Лейрда, «фреймів» Марвіна Мінського [8], сценаріїв Р. Шенка та Р. Абельсона. В останніх домінують абстрактні знання простереотипні події, в той час, як у «ситуативних моделях» Т.А. ван Дейка включено особисті знання учасників комунікацій (адресатів тексту).

У формі висновків підкреслено перш за все наявність щонайменше трьох рівнів узагальнень:

- а) ізоморфізм структури передбачає найбільш узагальнений рівень (наприклад, бінарні структури у К. Леві-Строса – структура міфу про Едіпа);
- б) фреймова структура більш спеціалізована в розгляді окремих візуальних та вербальних об'єктів, але спрямована на узагальнення стереотипних ситуацій та їх концептуального узгодження;
- в) дискурсивний аналіз – найбільш спеціалізований в розгляді конкретного тексту аспект репрезентації в ньому певної комунікативної моделі.

Розглядаючи масштабні рівні логіко-сміслових зв'язків, відмічаємо, що сучасна структурна лінгвістика не обмежується розглядом елементарних мовних одиниць (фонетичних, морфологічних та синтаксичних), але виходить за їх межі на рівень метамовних зв'язків. Тут мається на увазі не асоціативний смисловий зв'язок речень у тексті, а певний логічно структурований порядок їх узгодження. Саме поняття дискурсу в лінгвістиці найповніше виражає сутність таких метамовних конструкцій.

Проводячи аналогію з музичним мовленням, ми перш за все звертаємо увагу на те, що поняття музичної форми періоду як логічно завершеної музичної думки і як аналога вербального речення не є механічною одиницею множинної суми періодів у музичному творі. Форма періоду – це насамперед експозиція теми, це – початок музичного твору. Подальші семантичні блоки, віддалюючись від початкової експозиційної функції, вже відрізняються від експозиційного періоду:

- а) найбільш близько до періоду структури означають експонування контрастного тематичного матеріалу, щонайчастіше проходить у новій тональності (тоді для замикання форми виникає необхідність повернення до основної тональності, що зумовлює незамкненість даної структури);

б) більш віддалені від форми періоду структури характеризують серединні проведення, частотональностійкі (підкреслення доміантової функції частотою форм доміантового органного пункту, використання секвенцій, тональних відхилень);

в) це може бути і розробка, яка характеризується інтонаційними зв'язками з раніш експонованим матеріалом, має крайній тонально-гармонічний побудову з цілою низкою тональних зіставлень модуляцій; у структурному відношенні періодичність речень замінюється періодичністю фраз, мотивів та субмотивів, вичленованих з попередньо експонованої теми.

У теоретичному музикознавстві ще до появи ідей дискурсивного аналізу в бароковий період сформувалися положення про риторичну диспозицію, що включала такі основні часово-последовні моменти розгортання музичної думки, як *propositio* (пропозиція), *tractatio* (доведення) та *reperatio* (висновок). На сучасному етапі в методиці аналізу музичних форм пропонується розгляд структурних функцій. Зокрема, до структурних функцій частин форми Л. Мазель [6] відносить:

а) вступ або вступну побудову до основної форми або будь-якої її частини;

б) експозицію (виклад) теми чи ряду тем, початкове їх проведення;

в) сполучну частину між певними основними частинами форми;

г) середину – побудову, що розміщена між подібними частинами (важливим особливим проявом середини є розробка);

д) репризу – повторне проведення теми чи ряду тем після нового розділу (нової теми або розробки попередньо експонованих тем);

е) доповнення або заключну побудову до основної форми або її частини (у першому випадку вона зветься кодою).

В. Бобровський дає ще іншу класифікацію структурних функцій чітко розмежовує загальні та спеціальні композиційні функції; до загальних композиційних функцій він відносить функції головної та не головної теми, деталізує функції репризи (функції арки-каркаса, утвердження головної теми, логічного узагальнення, синтезу, продовження дії), а також функції вступу та коди. До спеціальних композиційних функцій В. Бобровський відносить функції середини простих і складних тричастинних форм (де окремо розглядає функції тріо та епізоду), функції репризи та кодів складних тричастинних формах, функції розділів рондо (виокремлюючи функції рефрену та епізодів, а також сполучних частин, функції розділів сонатної форми (головної, сполучної, побічної та заключної партій, розробки на різних її етапах та репризи) [1].

М. Бонфельд у своєму посібнику «Аналіз музичних творів. Структура тональної музики» [2] розглядає способи існування музичного матеріалу, відносячи до них експонування (виклад), повторний виклад раніш експонованого матеріалу (точний; декорований незначними змінами; суттєво змінений), розвиток (протиставлений експонуванню). Останній характеризується трьома видами:

а) мінімальний рівень інтенсивності розвитку;

б) продовжений розвиток;

в) розробковий розвиток.

Розглядаючи функції матеріалу у формоутворенні, М. Бонфельд розрізняє хронотопічні функції основного, підготовчого і завершуючого матеріалів та класифікація цікава тим, що вона чітко розмежовує параметриза «способом існування» і «функцією» музичного матеріалу.

Усвідомлення наведених підходів до розгляду смислової функції організації музичної форми вказують на чітке усвідомлення дискурсивного підходу до хронотопічних принципів відбиття функційних залежностей між елементами музичного тексту.

Наближення до методології дискурсивного аналізу відмічаємо в цікавій розробці І. Котлярєвського «Допитання про вивчення простих одночастинних побудов курсу аналізу музичних творів» [4]. Найбільш важливим тут є параметральний підхід до аналізу одночастинних побудов. Спочатку класифікація здійснюється з урахуванням двох параметрів:

а) наявність прояву логічних функцій експонування (Е), розвитку (Р) і завершення (З);
 б) порядок слідування зондів цих функцій; серед шести можливих тричленних побудов (ЕРЗ, ЕЗР, РЕЗ, РЗЕ, ЗРЕ, ЗЕР) актуальними виявляються лише ЕРЗ, ЕЗР та РЕЗ; серед шести можливих двочленних побудов (ЕЗ, ЕР, РЕ, РЗ, ЗЕ, ЗР) логічними виявляються типи ЕЗ, ЕР, РЗ.

Наведена функціональна класифікація уточнюється доданням до основних функцій позначень «і» (initium), «м» (movere), «т» (terminus). Вони деталізують початковий (і), розв'язковий (м) та заключний (т) етапи експонування (Е), розвитку (Р) і завершення (З).

Подальша деталізація стосується інших параметрів аналізу:

а) занаявністю або відсутністю внутрішніх цезур побудови можуть бути або подільними (П), або неподільними (Н);

б) заступенем подібності тематичних матеріалів подільні побудови можуть бути подібними (П), або неподібними (Н);

в) за тональним планом вони можуть бути або однотональними (О), або модулюючими (М);

г) за масштабнопропорційними співвідношеннями однотональні побудови можуть бути або симетричними (С), або асиметричними (А).

Тобто, якщо ми маємо аббревіатуру ОППС, то вона розшифровується як однотональна (О) подільна (П) повторна (П) симетрична (С) побудова.

Отож, параметральний розгляд з охопленням усіх конструктивно можливих співвідношень їх часовій послідовності (логічна диз'юнкція та імплікація) та одночасній дії (логічна кон'юнкція) означає граничне наближення до принципів дискурсивного аналізу.

Розглянемо з цієї точки зору дискурсивну логіку вступу до опери К. Монтеверді «Коронація Попеї» (Sinfonia). Формавступу являє собою чотири тематичні блоки, що завершуються гармонічними кадансами (половинними на домінанті і заключними на тоніці):

Чотири тематичні блоки репрезентують важливість наступних аналітичних параметрів:

SINFONIA К. Монтеверді, "Коронація Попеї"

The image displays four staves of musical notation for the Sinfonia from Monteverdi's 'Coronation Mass'. Each staff is labeled with a parameter in a box: ТРП, М-ЗП, М-ПП, and М-ЗП. Below the first staff is the label [a-moll]. Below the second staff is [a-moll → C-dur]. Below the third staff is [C-dur → a-moll]. Below the fourth staff is [C-dur → a-moll].

- а) наявність чотирьох блоків вказує на внутрішню цізурі (тобто цілісна побудова подільна);
 б) блоки рівновеликі, тобто симетричні;
 в) порівняння тематичних матеріалів блоків вказує на їх певну подібність (перший і третій блоки будуються на поступеному низхідному русі ба, а другий і четвертий блоки – на висхідному; тобто між першим і другим, третім і четвертим блоками прослідковується інверсія в русі басового голосу);
 г) співвідношення ритмічних малюнків блоків вказує на їх ізоритмічну подібність;
 д) узгодження гармонічних кадансів у завершеннях блоків характеризує співвідношення половинних та заключних кадансів, які визначають розімкнені (Р) та замкнені (З) у тональному відношенні побудови;
 е) тональний план блоків ілюструє ситуації однотональних (О) або модулюючих (М) побудов (останні характеризують абрух від основної тональності до неосновної (М), або зворотний рух від неосновної тональності до основної (МХ)).

Цікаво, що блоки ілюструють різну конфігурацію тонального плану, неповторюючи жодного варіанта. Ідея дзеркальності відбивається у співвідношенні половинних і заключних кадансів, модуляцій в бік нової тональності і, зворотно, в бік основної.

Логічна узгодженість цілісної форми виражена в послідовному переході від однотональної розімкненої побудови першого блоку до модулюючої замкненої побудови другого блоку. Модуляційне повернення до основної тональності також проходить два поступові етапи: третій блок завершується половинною каденцією, а другий – заключною.

Загалом форма виявляє одночасно риси у крупненого періоду, простої двочастинної форми і навіть старосонатної форми.

Проаналізований приклад – зразок інструментальної музики, яка репрезентує логічну цілісність без текстової підтримки вокальної партії. У вокальних розділах опери К. Монтеверді в умовах нового для того часу гомофонного викладу матеріалу актуалізуються індивідуалізовані виразові засоби для відбиття певних емоційних почуттєвих станів героїв, що виразилось у специфікації певних фактурних, ритмічних, мелодико-інтонаційних і функційно-гармонічних прийомів, що в той час склали великий масив засобів музичної риторики. Саме тут, у синтезичній музично-драматичній формі ранніх опер, зароджуються певні типи тематизму, які характеризуватимуть структурні функції форми історично наступної музики ранньокласичного і класичного періодів. Наведено приклад з партії Нерона, схвилюваної за змістом тексту і музичної інтонації, в якій репетиція домінантового органного пункту і повтор у вокальній партії коротких мотивів в переходом на декламацію нагадує майбутній домінантові передікти перед репризою або серединні за функцією побічні партії класичного інструментального сонатного алєро:

У дослідженнях Т. Ліванової [5] та В. Конен [3], у першому з яких проакцентовано зна-

Нерон

The image shows a musical score for the character Nerone. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Ты... Ты... Ты... вібе - ситьме - ня від - ма, вібе - сить ме - ня від - ма!". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern. The second system is a piano solo with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The lyrics "Так на-роч-но, так на-роч-но, так на-роч-но, так на-роч-но," are written below the vocal line of this system.

чення синтезу мистецтв на прикладі оперного жанру, а у другому відмічена панівна роль цього жанру у кристалізації нового типу інструментального тематизму, визначені генетичні корені процесу становлення сонатно-симфонічного циклу.

Зв'язки інструментальної класичної музики з оперним жанром в аспекті музично-інтонаційної антропології підкреслював В. Медушевський у статті «Людина у дзеркалі інтонаційної форми» [7].

В. Холопова у посібнику «Форми музичних творів» [13] підкреслювала багаточисленні паралелі сонатної форми з оперними зразками у творах Моцарта.

Виходячи з того, що саме сонатна форма є найбільшим виразником цілісного комплексу структурних функцій, що вона стає кожній більш відповідним репрезентантом драматургічної ідеї розвитку, генетично пов'язаною з оперним жанром і, виходячи з цього, є відображенням людської комунікації (монолог, діалог, ансамблі, протистояння, єднання та ін.), констатуємо, безумовно, дискурсивну природу даної форми, її мовленнєву сутність, базування на широкому діапазоні варіювання композиційних вирішень.

Андре Одер у своїй праці «Музичні форми» [10] наводить класифікацію різновидів розробкових трансформацій тематизму бетховенських сонат:

1. Ритмічна розробка (збереження раніш експонованого з іншою мелодією ритму).
2. Мелодична розробка (мелодія залишається незмінною, а ритмічна гармонія трансформуються).
3. Гармонічна розробка (гармонія збережена, а ритм і мелодія змінюються).
4. Ампліфікація (особливо підкреслене виділення певного елементу теми із включенням додаткових нот або збільшення мелодичного об'єму).
5. Елімінація (протилежний прийом, який реалізується прискороченням окремих нот теми).
6. Наверстування (декілька тем або фрагментів звучать одночасно).

Запозичуючи цю систему позначень на прикладах старосонатної сонатної форми, розглянемо наступні найбільш поширені різновиди трансформацій раніш експонованого матеріалу:

- 1) iv – вертикально-рухомий контрапункт;
- 2) inv – інверсія вихідного матеріалу;
- 3) ks – канонічна секвенція на мотивах вихідного матеріалу;
- 4) if – ізофактурна трансформація вихідного тематизму (збереження ритмофактурної організації тематизму при зміні гармонічної структури);
- 5) ir – ізоритмічна трансформація вихідного тематизму (збереження ритмічної формули тематизму при зміні інших параметрів);
- 6) m – мотивне вичленування в розвитку вихідного тематизму;
- 7) ≈ – монотематичні зв'язки нового тематизму з раніш експонованим матеріалом;
- 8) var – варіаційні зміни вихідного тематизму;
- 9) tr – транспозиція вихідного матеріалу (проведення в іншій тональності);

У статті автора даного повідомлення «Фреймові моделі поліфонічних стилів» [11] особливо підкреслена важливість правильного вибору параметрів, заякими проводяться аналітичні процедури. Зокрема, для бахівської фуги такими параметрами являються тональний план, конфігурація структурних послідовностей теми (Т), відповіді (В) та інтермедій (І), поліфонічні прийоми (зокрема стретні та інверсійні проведення теми) та порядок вступу голосів. При розгляді генделівських фуг останній параметр (порядок вступу голосів) перестає бути актуальним (у Генделя найчастіше не визначена стабільна кількість фактурних голосів, так само як інстабілізовані «вокальні» діапазони голосів – тематичний матеріал голосу може охоплювати три октави). У генделівських фугах також відмічаємо актуалізацію розробкових принципів гомофонного типу, майже відсутні у Баха (масштабність розробок, активне вичленування всіх мотивних елементів теми та протискладання, множинність секвенцій і, особливо, поява паралельних проведенень цілих фактурно-тематичних комплексів у різних тональностях).

Розглядаючи параметри сонатної форми, зазначимо, що залишаються актуальними па-

раметри тонального плану, структурних послідовностей тематизму. Проте зовсім не задіяні параметри поліфонічних прийомів, які лише одним із множинних чинників тематичних трансформацій (зокрема в розробці), та порядок вступу голосів (бо сам характер фактури вженелінійно-поліфонічний, агомофонно-гармонічний). Проте в сонатній формі додаються параметри, які не достатньо актуалізуються у фузі – це, насамперед, чітке розмежування структурних функцій тематизму – вступної, експозиційної, сполучної, серединної, розробкової, репризної та заключної.

Посуті, однією з перших спроб висвітлити структуру сонатної форми через поняття «дискурс» була дисертація Є. Моревої «Музичний твір як вид дискурсивної практики» [9], в якій дослідниця провела докладний параметральний аналіз даної форми і показала різні історико-стильові її моделі, починаючи від сонат Доменіко Скарлатті, Гайдна, Моцарта, Бетховена до Скрябіна та Булеза. З позицій дискурсу розглянута художня цілісність у сучасних композиціях і в статті Б. Сюти «Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці» [12].

Порівнюючи старосонатну та класичну сонатну форми, відмічаємо як спорідненість, так і значну відмінність їх фреймових моделей (своєрідних «стереотипних ситуацій» функціонування цих форм). Розглядаючи лише один із параметрів – спосіб трансформацій вихідного тематичного матеріалу, відмічаємо дуже чітке і лаконічне розмежування цих трансформацій у старосонатній формі (див. табличну схему):

Старосонатна двочастинна форма.

Розділи форми		I розділ	II розділ
З'явлення контрастного тематизму		$A \rightarrow B$ $A \rightarrow B \rightarrow C$ $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D$ $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E$	
Трансформовані повтори	\approx	$A \rightarrow B (\approx A)$ $A \rightarrow$	$B (= A)$
	m	$A \rightarrow$	A m
	ir	$A \rightarrow$	Air
	it	$A \rightarrow$	A if
	inv.	$A \rightarrow$	A inv
	I.v.	$A \rightarrow$	A iv
	tr	$A \rightarrow A \text{ tr}$ $A \rightarrow$ $B \text{ C} \rightarrow$ $C \rightarrow$	A tr B tr C tr C tr
Точний повтор		відсутній	відсутній

Наведена таблична схема ілюструє два основні моменти старосонатної форми:

а) початковий тематичний матеріал зазнає у другій частині форми різноманітних трансформацій;

б) тематичний матеріал, що завершує першу частину форми, в новій тональності (домінантовій або паралельній відносно мінорної тональності) повторюється у кінці другої частини форми в основній тональності (тобто зазнає тональної транспозиції).

Звернемо увагу на те, що жоден матеріал старосонатної двочастинної форми не має точного повтору.

Наведемо приклад найбільш поширених трансформацій вихідного тематичного матеріалу. Скажімо, інверсійна трансформація характеризує початок другої частини форми Алемандиз клавирної сюїти Генделя №1 ля мажор:

Гендель, Сюїта №1 А-dur, Алеманда

(inversia)

Ізофактурна трансформація, яка передбачає збереження всіх ритмофактурних конфігурацій при зміні гармонічної послідовності, зустрічається у другій частині форми Алемандиз сюїти Генделя №3 ре мінор:

Гендель, Сюїта №3 d-moll, Алеманда

(ізофактура)

Для порівняння із старосонатною формою наведемо табличну схему появи контрастного матеріалу у формі сонатного алєгро:

Форма сонатного алегро
(Поява контрастного матеріалу)

Експозиція:				Розробка	Реприза
Головна партія	Сполучна партія	Побічна партія	Заклучна партія		
A →	→	B →	C	F (1)	
A →	→	B →	C → D		
A →	→	B → C →	D → E →		
A →	B →	C →	D → E		
A → B →	C →	D			
A → B →	C →	C → D → E			
A → B →	E →	D →	E		
A → B → C → D →		F → G → H → I →	J → K (2)		

Демо роз'яснення до цифрових позначень табличної схеми:

(1) – розробка першої частини клавірної сонати Моцарта Соль мажор (К. №283, 1774) починається експонуванням нової теми (F).

(2) – експозиція першої частини клавірної сонати Моцарта До мажор (К. №279, 1774) насичена множинністю тематичних побудов (їх одинадцять).

Таблична схема ілюструє значне варіювання кількості тематичних побудов у сонатній формі (від 3 до 11). У Моцарта вона досягає максимуму.

Наведемо табличну схему трансформованих повторів тематичного матеріалу в сонатному алегро:

Форма сонатного алегро
(Трансформовані повтори)

Різновиди трансформацій	Експозиція:				Розробка	Реприза
	Головна партія	Сполучна партія	Побічна партія	Заклучна партія		
iv	A → Aiv(3)B →	Biv (4)				
inv	A →	→	Ainv (5)			
ks	A →	→	Aks			
if	A → B →	→ →	→ →	→ →	Aif → Bif →	Aif Bif (6)
ir	A →	→	→	→	Air (7)	

m	A →	→	→	→	Am	
≈	A → A → A → A →	B(≈A) → → → →	C(≈A)(8) B(≈A) → → →	C(≈A)(9) E (≈A) C (≈A)		
var	A → Avar(10)		C → Cvar (11)			

Демо роз'яснення до цифрових позначень табличної схеми:

(3) – використання вертикально-рухомого контрапункту в темі головної партії першої частини сонати Моцарта Фа мажор (1784); у першій частині сонати Бетховена №2 Ля мажор.

(4) – використання вертикально-рухомого контрапункту в темі головної партії при переході до сполучної партії в першій частині сонати Гайдна Мі-бемоль мажор (1798).

(5) – інверсійний рахок і теми головної партії в побічній партії першої частини сонати Моцарта Фа мажор (К.№280, 1774).

(6) – ізофактурна зміна другого (В) елементу головної партії першої частини сонати Моцарта До мажор (К.№279, 1774).

(7) – ізоритмічна зміна першого (А) елементу головної партії першої частини сонати Моцарта До мажор (К.№279, 1774).

(8) – монотематичні зв'язки теми головної, побічної і заключної партій в першій частині сонати Гайдна мі мінор.

(9) – моноритмічна єдність тематизму у фіналі сонати Гайдна Мі-бемоль мажор (1798).

(10) – тема головної партії першої частини сонати Моцарта Ре мажор (К.№576, 1789) утворює двічі повторений період, другий з яких є поліфонічною варіацією першого.

(11) – тема побічної партії першої частини сонати Моцарта Соль мажор (К.283, 1774) розпочинається розікненим на домінанті періоді, в якому друге речення є варіацією першого.

Особливо показовим тут є ізофактурна зміна в темі другого тематичного елементу головної партії першої частини сонати Моцарта До мажор (К.№279, 1774):

Моцарт, 1 ч. сонати C-dur (Кхельс. №279, 1774)

На відміну від Моцарта тематизм сонатної форми Гайдна тягнє до одностематичності та монотематичних зв'язків партій. Показовим є приклад з першої частини сонати Гайдна мі мінор (1778):

Мотивна деталізація в умовах гомофонної фактури

Presto Гайди. Соната №2, 1 ч. (мі мінор) (III т., с. 22)

тема головної партії

тема побічної партії

розвиток теми побічної партії

тема заключної партії

Наступна таблиця на схемілюструє конфігурацію точних та транспозиційних повторів форм сонатного алєгро. У порівнянні із старо-сонатною формою ця конфігурація більш розгалужена:

Форма сонатного алєгро
(Точний та транспозиційний повтори)

Різновиди трансформацій	Експозиція:				Розробка	Реприза
	Головна партія	Сполучна партія	Побічна партія	Заклучна партія		
Транспозиційний повтор	A → Atr (12) A → A → A →	→ → → B (C...) →	Atr (13) → → → B(C...) →	→ → → → C(D...) →	Atr (14) → → → →	Atr (15) B(C...) tr B(C...) tr C(D...) tr
Точний повтор	A →	→ B(C...) →	→ → B(C...) →	→ → →	→ → →	A B(C...) (16) B(C...) (17)

Дамо роз'яснення до числових позначень даної табличної схеми:

(12) транспонування теми головної партії в тональність II ступеню (фа мінор) у третій частині Presto сонати Гайдна Мі-бемоль мажор (1798).

(13) транспонування домінантової тональності теми головної партії в розділі побічної партії першої частини сонати Гайдна Мі-бемоль мажор.

(14) – проведення теми головної партії домінантової тональності в розробці першої частини сонати Моцарта Сі-бемоль мажор (К.№281, 1774).

(15) - несправжня реприза або субдомінантове проведення теми головної партії в репризі.

(16) - збереження тонального положення сполучної партії в репризі першої частини сонати Моцарта Соль мажор (К., № 282, 1777).

(17) - «несправжня реприза» побічної партії (спочатку проходить у домінантової, а потім в основній тональності) у першій частині сонати Моцарта До мажор (К. №330, 1779).

Підведемо підсумки. Обраний ракурс розгляду музичної форми як дискурсу надав нам можливість якісно по-новому осмислити феномен музичного твору, а саме – усвідомити типологію індивідуального, що розкривається в процесі багатоваріантної реалізації конструктивних можливостей сонатної форми через механізми текстових перетворень тематизму. Вибір саме сонатної форми для ілюстрації дискурсивних закономірностей музичної форми виявився виправданим, бо саме ця форма найбільш повно репрезентований зв'язок музичного інструменталізму із свободою розгортання драматичного дійства оперного жанру близького до вербально-мовленневої свободи у послідовному розгортанні думки. Це означає, що інші музичні форми не репрезентують дискурсивні властивості, вони, скоріш, менш місткі для реалізації множинних індивідуальних композиційних вирішень і самотому увага на цих формах не акцентувалась. Звернення до поняття дискурсу як музично-мовленневої структури сприяло усвідомленню своєї рідної аналогії музичній семантиці вербальної мови і мовлення. Ця аналогія виявлена не на рівні матеріальних носіїв означення та способу їх зв'язку з означуваним, а на рівні самого механізму означування, що базується:

а) на певному виборі параметрів організації матеріальних носіїв в умовах конкретної соціально-зумовленої комунікації в процесі функціонування музичного жанру;

б) атакою на визначенні співвідношення конструктивних можливостей в межах задіяної системи параметрів та ступеню їх реалізації в конкретному масиві аналізованих музичних творів.

1. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – Москва: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры tonальной музыки. Часть 1. – Москва: ВЛАДОС, 2003. – 253 с.
3. Конен В.Дж. Театр и симфония. – Москва: Музыка, 1968. – 350 с.
4. Котляревський І.А. Допитання про вивчення простих одночастинних побудов курсів аналізу музичних творів // Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів. – Київ: Музична Україна, 1983. – С. 16–21.
5. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – Москва: Музыка, 1977. – 528 с.
6. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. – Москва: Музыка, 1986. – 528 с.
7. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С. 39–48.
8. Минский Марвин. Фреймы для представления знаний. – Москва: Энергия, 1979. – 151 с.
9. Морева Є. Музичний твір як вид дискурсивної практики. Автореферат... кандидата мистецтвознавства. – Київ, 2004. – 18 с.
10. Одер Андре. Музыкальные формы. – Москва: АСТ. Астрель, 2004. – С. 123.
11. Пясковський І.Б. Фреймові моделі поліфонічних стилів // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 38. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: 36 статей. – Київ, 2004. – С. 9–15.

12. Сюта Б.О. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2003. Вип. 3–4. – С. 3–11.
13. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – Санкт-Петербург: Лань, 2001. – 440 с.
14. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник. – Київ: АртЕк, 1998. – 334 с.

Анна ІВКО
МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ

КАТЕГОРІЇ ПОДІЇ ТА ДИСКУРСУ У ХУДОЖНІЙ РЕАЛЬНОСТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Остання третина ХХ століття була ознаменована глобальною науковою революцією, що обумовила перехід від некласичної до постнекласичної наукової парадигми. Сутність її полягає в розширенні уявлення про об'єкти пізнання – явища розглядаються як унікальні, відкриті й нерівноважні системи, що саморозвиваються. Виникають принципово нові стратегії пізнання – як у природничо-наукових, так і в гуманітарних галузях. Піддаються переосмисленню існуючі філософські категорії та відбувається зародження нових, здатних відбити складність і нелінійність явищ мінливого світу і соціокультурних процесів.

Однією з таких категорій стає дискурс – поняття, що виникло у межах постструктуралістських лінгвістичних теорій і згодом увійшло до аналітичного «арсеналу» текстологічних досліджень у всіх сферах гуманітарного знання. Простір тлумачень цього поняття стає настільки широким, що воно набуває актуальності для мовних феноменів будь-якого роду. Так, у міркуваннях учених про дискурс можна зустріти досить різні за змістом трактування. Зокрема, дискурс розуміється як актуалізований текст на відміну від тексту як формальної граматичної структури, складна єдність мовної форми, значення й дії (Тойн А. ван Дейк), як зв'язне мовлення (З.З. Харрис), як функціонування мови в живому спілкуванні (Е. Бенвеніст), як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними... факторами; текст, узятий у подієвому аспекті (Н. Арутюнова), і навіть як теоретичний конструкт, призначений для досліджень виробництва тексту (одне з визначень П. Серіо).

Зворотним боком подібної багатоваріантності тлумачень стає неминуча термінологічна невизначеність. Майже в кожному дослідженні поняття дискурсу наділяється новим колом значень, набуває додаткових смислових нюансів, а часом – і просто стає синонімом усякого акту мовної діяльності, чи то є художній текст, вербальна комунікація або будь-який інший випадок живання одиниць мови. Спроби використання поняття дискурсу в конкретній аналітичній ситуації передбачають необхідність його уточнення, формулювання більш-менш чіткої дефініції, внаслідок чого воно втрачає якуніверсалізм, так і той особливий зміст, забезпечуваний його первинною широтою й множинністю.

Крім того, нерідкими є ситуації, коли дискурс визначається через уже існуючі поняття, фактично, стаючи їхнім еквівалентом, що викликає закономірне здивування читача з приводу доцільності вживання даного слова. Мабуть, музична наука піддається цій небезпеці в найбільшій мірі. Окрім того, що в її понятійному апараті давно й успішно функціонують поняття музичного тексту, музичного висловлення й музичного мовлення, форми-процесу й форми-даності і т.п., проєкція закономірностей дискурсу на музику сполучена ще й з необхідністю перебороти «опір матеріалу», урахувати корінні розходження вербальної й музичної комунікації.

Проте дискурс навіть у найширшому його розумінні – це насамперед процес, причому процес подієвий, тобто здатний здійснитися лише через події. Відповідно до постмодерністського розуміння, дискурс не репрезентує об'єкт як цілісність, а виступає як процес здійс-