



УДК 78 : 004.946.5

DOI 10.34064/khnum2-1414

Сердюк Я. О.

ORCID 0000-0002-4007-5563

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

Комплексні структури віртуального у формуванні асоціативно-образного плану музичного твору

АНОТАЦІЯ ■ Сердюк Я. О. Комплексні структури віртуального у формуванні асоціативно-образного плану музичного твору. ■ Пропоноване дослідження є спробою опису процесу формування образного підтексту музичного твору із застосуванням концепта «віртуальне», який, попри широке розповсюдження у сучасних музикознавчих працях найрізноманітніших напрямів, досі не набув усталеної семантичної структури. У той же час, він може бути плідно використаний для вивчення багатьох музичних явищ, в тому числі й образного підтексту музичного твору. Ми спираємося на розроблену нами раніше понятійну систему віртуального в музиці, зокрема, на одну з її складових – віртуальне когнітивне у застосуванні до сфери музичної семантики. Віртуальне когнітивне пов'язане із прихованими можливостями нотного тексту та прихованими семантичними планами музичного твору. Приховані плани музичного тексту були раніше дефіновані нами як віртуальні структури. Останні разом з іншими складовими музичної композиції та конкретними особливостями сприйняття музики утворюють комплексну структуру віртуального, яка є, як видається, одним з факторів формування асоціативно-образного плану музичного твору. ■ **Ключові слова:** музична семантика, віртуальне, віртуальні структури, образний план, комплексна структура віртуального, віртуальне когнітивне.

АННОТАЦИЯ ■ Сердюк Я. А. Комплексные структуры виртуального в формировании ассоциативно-образного плана музыкального произведения. ■ Настоящее исследование является попыткой описания



процесса формирования образного подтекста музыкального произведения с применением концепта «виртуальное», который, несмотря на широкое распространение в современных музыковедческих трудах самых разных направлений, до сих пор не имеет сложившейся семантической структуры. В то же время, он может быть плодотворно использован для изучения многих музыкальных явлений, в том числе и образного подтекста музыкального произведения. Мы опираемся на разработанную нами ранее понятийную систему виртуального в музыке, в частности, на одну из её составляющих – виртуальное когнитивное в применении к сфере музыкальной семантики. Виртуальное когнитивное связано со скрытыми возможностями нотного текста и скрытыми семантическими планами музыкального произведения. Скрытые планы музыкального текста были ранее определены нами как виртуальные структуры. Последние в сочетании с другими составляющими музыкальной композиции и конкретными особенностями восприятия музыки образуют комплексную структуру виртуального, которая, как представляется, является одним из факторов формирования ассоциативно-образного плана музыкального произведения. ■ **Ключевые слова:** музыкальная семантика, виртуальное, виртуальные структуры, образный план, комплексная структура виртуального, виртуальное когнитивное.

ABSTRACT ■ Serdiuk Ya. A. Complex structures of the virtual in the formation of an associative-figurative plan of a musical work.

■ **Background.** In recent decades, musicology has demonstrated a steady interest not only in the grammar of the musical language, in the structural-logical side of the musical form, but also in the associative-figurative plan of music. The latter is increasingly becoming the subject of not only spontaneously-intuitive cognition, but also of decoding and systematization. The works on musical semantics, disclosing the meanings of musical lexemes in the context of that culture, that epoch-making style, in which they originated, belong, in particular, to L. Shaimuhametova, A. Asfandiarova, I. Alekseeva, H. Baikieva, A. Hordeeva, N. Kuznetsova N. Drach, I. Stohniy, H. Taraeva, L. Kazantseva. We also need to note the numerous studies of rhetoric and symbolism in Baroque music, especially, in J. S. Bach's works. H. Poltavtseva describes the connection of types of musical language and their perception, as well as the process of comprehension on this basis of musical imagery. The study of musical content as a new direction of

scientific thought was carried out by V. Kholopova and A. Kudriashov and found its application in creating of same name training courses.

The purpose of the proposed study is an attempt to describe the process of forming a figurative subtext of a musical work using the concept of “virtual”, which, despite the wide spreading in modern musicological works of various directions, still does not have an established semantic structure. At the same time, it can be fruitfully used to study many musical phenomena, including the figurative subtext of a musical work.

Research methodology. In this study, we rely on the previously developed by us the conceptual system of the virtual in music, in particular, on one of its components – the virtual cognitive applied to the sphere of musical semantics. We used the modeling method to reproduce the algorithm of the formation of the figurative plan of a musical work, the method of semantic analysis to reveal the meanings of musical lexemes, the analytical methods of musical theoretical disciplines for considering the musical material.

The results of the research. Virtual cognitive is connected with the hidden possibilities of the musical text and the hidden semantic plans of the musical work. We define hidden musical text plans as “virtual structures”. The latter, in combination with other components of the musical composition and specific features of the perception of music, shape the complex structure of the virtual, which we consider as one of the factors in the formation of the associative-figurative plan of the musical work.

In our study, we rely on the idea of both a virtual cognitive and a musical work as a sign-oriented structure that can be studied from the standpoint of the general theory of language, as well as on the statement about the dependence of the perception of the musical text on a thesaurus of a performer or a listener. In this connection, using such terminological pairs as “*language-speech*”, “*text-context*”, “*denotation-connotation*”, we add one more: “*text-subtext*”. The relation of the last two pairs, in our opinion, is a correlation: “*denotation / text*”, “*connotation / subtext*”. Connotations arise thanks to the context, in which this or that text appears and functions.

Both denotations (direct meanings) and connotations (accompanying meanings constituting the area of a subtext) belong to the realm of the virtual, because: 1) the meanings of the linguistic sign are products of individual and collective *consciousness*; 2) contextualized meanings can be revealed to the



recipient only if *the latter knows the context*, in which this or that sign unit originated. However, if there is not enough auditory experience, both the denotation and the hidden connotations of the text (subtext) exist only as an *unrealized opportunity*, that is, as *virtual*.

We will consider as musical-speech denotations: pitch characteristics, in particular, mode and tonal, harmonic, various “types of musical language” (after H. Poltavtseva), intonational turns with fixed meanings, the virtual structures of the facture-sound level – individual coloring of sound, hidden polyphony. As connotations – the virtual structures of the composition of the dramaturgic level: numerical symbolism, hidden form-building principles, which are the expression of a certain philosophical idea.

Thus, **the figurative subtext of a musical work** is a compound structure formed by a number of elements and processes. *The substrates of this complex are:* 1) **the musical notation**, in which the basic parameters of the sounding are fixed; 2) **sounding**. On this basis, the other virtual formations arise: 1) **performer’s mental, audial and motor ideas** about a musical work; 2) **listener’s perceptions** – the modes of psychosomatic activity and figurative associations that arise on their basis; 3) **denotations** – semantics, fixed to one or another tonalities, to intonation formulas, to rhetorical figures etc.; 4) **connotations**, the area of subtext, often generating by contexts, in which the text is appeared, functioned and apperceived, taking into account the recipient’s thesaurus.

In the context of perception, we include not only the properties of the recipient’s thesaurus, but also the communicative situation, in which this or that work is performed / perceived.

Conclusions. Consequently, another else part of the sphere of virtual cognitive is *the complex structures of the virtual*, which act as *a factor of the formation of an associative-figurative plan of a musical work*. The components of these complexes are the components of the musical language (which include the virtual structures of the musical text, especially the factual and syntactic levels) in conjunction with the individual characteristics of perception due to the context of the communicative situation, the capacity and the nature of recipient’s thesaurus – a kind of filter, through which the meaning goes filling those or other musical constructions.

The prospects for further research on virtual cognitive in the field of musical semantics provide for a more detailed and multidimensional consideration

of the complex structures of the virtual in musical texts of different historical eras and styles. ■ **Key words:** musical semantics, virtual, virtual structures, figurative plan, complex virtual structure, virtual cognitive.



Постановка проблеми. В музикознавстві останніх десятиліть сформувалося стійке зацікавлення не тільки граматикою музичної мови, структурно-логічною стороною музичної форми, а й асоціативно-образним планом музики. Останній стає предметом не лише інтуїтивного пізнання, але й розшифровки та систематизації. **Метою даного дослідження** є спроба опису процесу формування образного підтексту музичного твору із застосуванням концепта «віртуальне», який, попри широке розповсюдження у сучасних музикознавчих працях найрізноманітніших напрямів, досі не набув усталеної семантичної структури (докладніше див. [20; 21]). Тим не менш, він може стати інструментом вивчення багатьох музичних явищ, зокрема, образного підтексту музичного твору.

У цій розвідці ми спираємося на розроблену нами понятійну систему віртуального в музиці, зокрема, на одну з її складових – віртуальне когнітивне у застосуванні до сфери музичної семантики. Віртуальне когнітивне пов'язане з прихованими можливостями та семантичними планами нотного тексту (докладніше див. [20; 21]). Такі раніше були дефіновані нами як віртуальні структури. Цей термін має два значення: 1) *не відображені у нотній графіці, або відображені не повністю елементи музичного тексту, що існують як потенційні можливості ніби між записаним та озвученим його станами та за певних умов реалізуються в звучанні;* 2) *приховані шари тексту, що не сприймаються безпосередньо, але піддаються аналітичній реконструкції.* До віртуальних структур першого типу відносимо *індивідуальні темброво-динамічні характеристики звучання, фактурну координату глибини та рельєфно-фонові відношення між різними фактурними компонентами; приховану поліфонію та приховану гармонію; мікродинаміку, не проявлені у нотному записі, або проявлені не повністю артикуляційно-штрихові, агогічні нюанси виконання.*



До першого типу належать також *риторичні фігури* та *теми-монограми*, які візуально виділяються з загального інтонаційного потоку та розпізнаються як інтонаційно або семантично навантажені формули лише музично розвиненою свідомістю. До другого типу відносимо *приховані фактори організації форми: числові закономірності, що мають символічне значення, форми другого плану, серії у додекафонній та серійній музиці, віртуальні канони*. Віртуальні структури класифікуємо також відповідно до трьох рівнів організації музичної форми: фактурного, синтаксичного, композиційного (за Є. Назайкінським, С. Шипом [14; 27]).

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Праці, присвячені музичній семантиці, значенням музичних лексем в контексті тієї культури, того епохального стилю, в яких вони виникли, належать Л. Шаймухаметовій, А. Асфандьяровій, І. Алексєєвій, Р. Байкієвій, О. Гордєєвій, Н. Кузнєцовій, Н. Драч, І. Стогній, Г. Тараєвій, Л. Казанцевій [26; 2; 1; 3; 6; 12; 7; 22; 23; 10]. Відзначимо й численні дослідження риторики і символіки в музиці Бароко, особливо, І. С. Баха [5; 13; 15; 89; 16; 4]. Зв'язок типів музичної мови і їх сприйняття, процес осягнення на цій основі музичної образності описаний Г. Полтавцевою [17–19]. Дослідження музичного змісту як новий напрям наукової думки належать В. Холоповій і А. Кудряшову [24; 25; 11].

Л. Шаймухаметова під семантикою розуміє сукупність «сміслових структур музичного тексту», наявність в музиці «стійких інтонаційних зворотів з закріпленими значеннями (лексем, семантичних фігур, сюжетно-ситуативних знаків), що в сукупності утворюють інтонаційну лексику, яка репрезентує предметний світ, дії, події і образи мистецтва» [26, с. 322]. Багато з них, на думку автора, «набули статусу мігруючих інтонаційних формул, що кочують з тексту в текст в музиці різних жанрів і зберігають вихідні значення» [26, с. 322–323]. Ці формули (фігури), «вступаючи в контекстні відносини один з одним, <...> поєднують смисли і народжують безліч нових (вторинних, метафоричних) значень» [26, с. 323]. Крім семантичних фігур, до «сміслових структур» музичного тексту автор відносить «цілий ряд категорій поетики: герой, персонаж, сюжет, діалог, монолог, полілог, сцена, картина, пластика, жест, танець, орнамент» [26, с. 323].

Г. Тараєва також вказує на наявність в музичних текстах стійких формул, що закріпилися в певних культурно-історичних умовах з певними значеннями (смісловими, семантичними «кліше») [23]. І. Стогній виділяє в музичному тексті два семантичних плани: «поезію образів» і «поезію думки». Першу авторка розуміє як «сюжетну семантику, реалізовану на рівні інтонаційно-тематичного, образно-драматургічного розвитку», другу – як «несюжетну семантику», яка виявляється на рівнях «елементів»: «...звук, акорд, ритмічна фігура, осередок, мікроінтонація», на «структурно-логічному рівні (форма, формотворчі процеси)» [22, с. 138]. Л. Казанцева досліджує семантику тональності в зв'язку з акустичними закономірностями звучання; як результат взаємодії музики і слова та інтертекстуальних зв'язків між різними музичними текстами [10].

Роботи А. Асфандьярової, І. Алексєєвої, Р. Байкієвої, Е. Гордєєвої, Н. Кузнєцової в цілому продовжують ідеї Л. Шаймухаметової і присвячені розшифровці музично-семантичних фігур і сюжетно-ситуативних знаків у конкретних музичних текстах, в тому числі, у зв'язку з виконавською інтерпретацією і педагогічною практикою музикантів-піаністів [2; 12]. Н. Драч, розглядаючи музичний зміст в зв'язку з виконавською інтерпретацією, пропонує методологію аналізу виконавського тексту [7].

Г. Полтавцевій належить положення про принципову риторичність будь-якої музичної мови, котра є приналежністю не лише однієї музично-риторичної традиції Бароко [18, с. 194]. Риторичність і метафоричність, на думку автора, властиві будь-якому музичному твору, який представляється в поняттях не тільки «мови», а й «мовлення». За Г. Полтавцевою, «вироблений слухацькою свідомістю сенс неминуче пролягає через вибір деякого набору елементів» [17, с. 41–42]. Такими є «цілісні фактурно-звукові ділянки музичної стрічки (композиції), тобто типи експресії або модуси музичної мови <...>. Тип експресії базується на типі фактурної формули, утвореної відносно видовженою стійкою єдністю: фактурно-звукової (тембро-гармонічної), фактурно-пульсаційної (фактурно-жанрової), інтонаційно-синтаксичної граней» [17, с. 42]. Різні типи експресії породжують різні «домінанти психосоматичної активності» або «співінтонуючої поведінки» слуха-



ча, що пов'язано з психологічними процесами сугестії та емпатії [19, с. 45–46]. Автор вибудовує, таким чином, тріаду «мова-модус-образ» [19, с. 51]. На основі властивостей музичної мови в їх відношенні до «я», що сприймає, Г. Полтавцева вибудовує її типологію [19].

Музичний зміст як багатоскладова цілісність розглядається А. Кудряшовим і В. Холоповою. У А. Кудряшова це «система взаємодій музично-семантичних родів, видів і типів знаків з їх як вже об'єктивно складеним значенням, так і перетвореними в індивідуальній свідомості композитора суб'єктивно-конкретизованими смислами, які далі перетворюються в нові смисли в виконавській інтерпретації і слухацькому сприйнятті» [11, с. 38]. В. Холопова ділить музичний зміст на «спеціальний», тобто властивий тільки музиці, який складають усі елементи музичної композиції: звуковисотність, ритміка, тембр, лад, гармонія і т. д., і «неспеціальний», тобто пов'язаний з позамузичними явищами (ідеї, предметний світ, людські емоції) [24, с. 12], виводить три сторони музичного змісту – емоційну, зображальну і символічну, яким відповідають три типи знаків – ікони, індекси і символи [24, с. 13].

Попри всю різноманітність індивідуальних підходів до проблеми музичної семантики, загальним принципом в її розробці є *трактування музики як мови*. Це виражається в застосуванні термінологічних пар «мова-мовлення», «текст-контекст», понять знака, референції, денотації, конотації. Більшість дослідників вважають також, що адекватне розуміння тексту, семантики музичних лексем *неможливе без знання контексту*, в якому виникає той чи інший текст (див. [22, с. 138; 7, с. 362; 23, с. 52; 18, с. 192–193]). Тобто художнє сприйняття тексту залежить від якості тезаурусу реципієнта.

Виклад основного матеріалу дослідження. Останні дві позиції й стануть основою наших подальших міркувань, разом із уявленням про комплексну структуру віртуального когнітивного, яка поєднує складові музичного тексту, зокрема, віртуальні структури, та особливості його сприйняття. До пар «мова-мовлення», «текст-контекст», «денотація-конотація» ми додаємо ще одну – «текст-підтекст». Відношення двох останніх пар, на наш погляд, є кореляцією: «денотація / текст», «конотація / підтекст». Конотації створюються завдяки

контексту, в якому виникає і функціонує текст. Як денотації (прямі значення), так і конотації (супутні значення), що становлять область підтексту, належать до сфери віртуального. Пояснимо це **двома позиціями**.

1. Будь-які значення мовного знака є *психічними утвореннями*, продуктом *колективної* або *індивідуальної* свідомості або *синтезу інтрасуб'єктивного і інтрасуб'єктивного*: в першому випадку вони багато в чому є узуальними – закріпленими в мові, – у другому можуть носити випадковий характер, в третьому – поєднувати контекстну обумовленість і суб'єктивне забарвлення.

2. Контекстно обумовлені значення відкриваються реципієнтом лише *за умови знання контексту*, в якому виникла та чи інша знакова одиниця; повнота прояву і продукування супутніх, метафоричних значень тексту буде різною в залежності від багатства тезаурусу суб'єкта. За умов незнання реципієнтом контексту і недостатності слухового досвіду як безпосередньо дані в тексті денотації, так і приховані або опосередковані конотації, сфера підтексту, не виявляються, вони ніби не існують або ж існують як *нереалізована можливість*, тобто *віртуальність*.

Область денотацій в музиці, як видається, формується, перш за все, параметрами мови, що безпосередньо впливають на чуттєве сприйняття. До таких віднесемо наступні.

1. **Звуковисотні, зокрема, ладотональні, ладогармонічні характеристики.**

2. **Різні «типи музичної мови»** (за Г. Полтавцевою [19]). Останні апелюють до різних «модусів» психосоматичної активності – «музично-мовленнєвої поведінки» [19, с. 45] – *артикуляційної, співочої, рухово-пластичної* [19, с. 45]. Вони пов'язані також з «фактурно-звуківими», «фактурно-жанровими» і «фактурно-синтаксичними» ознаками [19, с. 52], що спираються на темброво-динамічні, темброво-регістрові характеристики звучання; фактори інтонаційної деталізованості, синтаксичної спаяності або розчленованості, фактурної монологічності або діалогічності [19, с. 49].

Відповідно до класифікації Г. Полтавцевої, типи музичної мови також можуть бути диференційовані за принципом відношення до



сприймаючого «Я»: клас «Я», таким чином, складають такі «мовні експозиції» [19, с. 47], як «пряма мова, внутрішня мова, образ-емоція, дієвий образ, вольовий образ, образ-ідея, образ-думка <...>, образ-наплив» (останній пов'язаний з похмурістю, важкістю звукового забарвлення, що контрастує з легкістю, світлом і викликає асоціації з образом фатуму, року) [19, с. 51]. Клас «Не-я» представлений такими типами, як «образ-портрет, образ-пейзаж, негативний образ емоційного впливу» [19, с. 51]. В даному випадку мова йде, насамперед, про музику класико-романтичного періоду, особливо, сонатно-симфонічні цикли, де контрастність музично-мовних типів, сюжетність музичної форми виражені найбільш яскраво.

Формування конотацій, метафоричних значень, підтексту, супутнього описаним вище текстовим параметрам, в процесі сприйняття, як видається, може йти лінією уточнюючих запитань: «хто говорить (співає)?»; «Про що (про кого)?»; «Якою ситуацією викликана ця емоція?»; «Що передувало цій ситуації?»; «Який її можливий результат?» та ін. А також – лінією суб'єктивно-особистісного асоціювання «Я-Герой» або, скоріше, «Герой-Я» (тобто резонування образного плану твору з особистим життєвим досвідом виконавця / слухача). Не виключені й паралелі з сюжетами творів інших видів мистецтва, відомих реципієнту.

Джерело *музично-текстових денотацій* становлять і **стійкі інтонаційні звороти з закріпленими значеннями** – «лексеми, семантичні фігури пластичного походження, сюжетно-ситуативні знаки», «мігруючі інтонаційні формули» (за Л. Шаймухаметовою [26, с. 322]) – «риторичні фігури, семантичні фігури пластичного походження, звукові сигнали» [26, с. 325]. Як вказує Л. Шаймухаметова, масштаби цих текстових структур не збігаються з межами музичної форми [26, с. 323] і, як нам здається, вони також не завжди збігаються і з межами «мовленнєвих експозицій». Буде більш доречним говорити про вільне накладення цих планів і про їх взаємодію, що породжує метафоричні смислові ряди.

Із взаємодією тексту і контексту, денотацій і конотацій, утворенням різних підтекстів пов'язане побутування риторичних фігур епохи Бароко в музиці наступних періодів. Так, фігура хреста у творах

композиторів-романтиків набуває дещо іншого значення, ніж в епоху Бароко: вона стає символом страждання як такого, пов'язаного, можливо, із самотністю, неприкаяністю, як, наприклад, в пісні Ф. Шуберта «Двійник»; образом стихійної, ворожої сили (перші такти Полонезу *fis-moll* Ф. Шопена). Релігійне значення відходить на другий план, утворюючи область конотацій, метафоричного підтексту.

Фігура кола (*circulacio*) в епоху Бароко належала до класу зображальних (див. [9, с. 362–363]) і часто використовувалась в музиці з текстом для ілюстрації словесних фігур, пов'язаних з колом, оточенням, тобто не мала явного символічного навантаження. В епоху Романтизму вона набула значення, пов'язаного з невідворотністю року, як, наприклад, в темі вступу з першої частини «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта. Така трансформація стала можливою завдяки темброво-регістровим, темброво-динамічним і метроритмічним факторам: низькому регістру віолончелей та контрабасів, унісонному фактурному викладу, повільному темпу («образ-наплив» [17, с. 51]).

Тобто, нові значення барокових фігур формуються саме завдяки параметрам тексту, що безпосередньо впливають на чуттєве сприйняття, забезпечуючи інтуїтивне «схоплювання» образу, а знання походження цих музичних знаків відкриває додаткові смислові грані. Віртуальні структури нотного тексту є частиною образного плану твору як специфічного комплексу. Структури фактурно-звукового рівня, пов'язані з темброво-динамічними характеристиками звучання, параметрами звуковидобування, а також прихована поліфонія є частиною «мовленневих експозицій», що впливають на психосоматичну активність реципієнта. Риторичні фігури як інтонаційні утворення також входять в мовленнєві експозиції і, якщо навіть їх первісний сенс не зчитується, сприяють інтуїтивному осягненню музичної образності, як і теми-монограми.

Віртуальні структури композиційно-драматургічного рівня – числова символіка в музиці Бароко і ХХ ст., приховані формотворчі принципи на рівні цілого в циклічній композиції – є провідниками переважно супутніх значень. Згадаємо принцип симетрії в композиції «Німецького реквієма» Й. Брамса, який І. Стогній вважає відображенням ідеї гармонії світу, Божественного порядку [22, с. 148].



Отже, **образний підтекст музичного твору** – комплексна структура, яку утворено низкою елементів і процесів. *Субстратами, матрицями цього комплексу* виступають: 1) **нотний запис**, в якому зафіксовано основні параметри звучання, мовленнєві експозиції в їх послідовності, закладено віртуальні структури-можливості, приховані плани композиційної структури; 2) **звучання**.

На цій основі виникають інші віртуальні утворення: 1) **виконавські ментально-слухові і рухові уявлення** щодо прихованих віртуальних структур фактурно-звукового і інтонаційно-синтаксичного рівнів, емоційно-образної сторони музичної мови, форми та її планів, «сюжету», драматургії твору; 2) **слухацькі перцепції** – модуси психосоматичної активності і образні асоціації, які виникають на їх основі; 3) **денотації** – семантика, що закріпилася за тими чи іншими тональностями, інтонаційними формулами, риторичними фігурами в процесі історичного розвитку музики; 4) **конотації**, підтексти, породжувані контекстами, в яких функціонує і сприймається текст, у взаємодії зі свідомістю реципієнта.

Ці елементи утворюють суму зв'язків. Найбільш стійким є зв'язок між звучанням і чуттєво-емоційним сприйняттям (або, за Г. Полтавцевою, – тріада: *мова-психосоматичний модус-образ* [17, с. 51]). Інший важливий зв'язок – «знак-значення», багато в чому обумовлений попередньою парою, а також – парою «текст-контекст». Окремі елементи цих пар формують і перехресні зв'язки: знак є невід'ємною частиною мовної експозиції, його значення – образу, в той же час, значення знака визначаються контекстом. Під контекстом ми розуміємо і соціокультурні умови виникнення і побутування того чи іншого музичного знака або мовної одиниці, і умови, в які він потрапляє в тому чи іншому творі, і характер індивідуального сприйняття. Всі перелічені зв'язки і впливи створюють приховану і часто мобільну, множинну область підтексту.

До **контексту сприйняття** ми включаємо не лише властивості тезаурусу реципієнта, а й комунікативну ситуацію, в якій виконується / сприймається твір. Так, ситуації слухання музики в концертному залі, в домашніх умовах (в тому числі, через звуковідтворюючу апаратуру), на відкритих сценах, тобто в різних, перш за все, акустичних, умовах,

є різними контекстами сприйняття. Образний підтекст музичного твору міняється і якщо останній є складовою художнього синтезу, наприклад, звучить разом із відеорядом або у певних сценах кінофільмів. Тоді властивості музичної мови або резонують із сюжетно-смысловим навантаженням фільму (згадаємо заключну сцену «Солярісу» А. Тарковського, де звучить хоральна Прелюдія І. С. Баха «Ich ruf zu dir»); образно-смыслові асонанси фрагментів вагнерівського «Трістану» з емоційним стрієм фільму «Меланхолія» Л. фон Трієра), або дисонують з ним (згадаємо початкову сцену фільму «Антихрист», також Л. фон Трієра, в якій звучить арія Г. Ф. Генделя «Lascia ch'io pianga»).

У показаному комплексі індивідуальна свідомість разом з текстом (графічною схемою і звуковим об'єктом) є *центральним* елементом, тим, що визначає характер функціонування комплексної структури образного підтексту. Ще на етапі створення тексту музичні знаки і їх значення, що сформувалися в тій чи іншій музичній культурі, пропускаються через призму свідомості автора, тобто здійснюється синтез інтерсуб'єктивного і інтрасуб'єктивного. Аналогічний процес синтезу об'єктивно даних властивостей звучання, текстових денотацій, закладених автором, індивідуальних уявлень, обумовлених тезаурусом реципієнта, інтерсуб'єктивних уявлень про текст, сформованих тим історичним контекстом, в якому створювався текст, і тим, в якому знаходиться конкретний виконавець або слухач, відбувається і на етапі сприйняття. Згадаємо у зв'язку з цим аналіз жанрових засобів у Прелюдії ор. 23 № 3 С. Рахманінова, здійснений Є. Назайкінським, у якому вчений вказує на те, що для адекватного сприйняття п'єси слухач має мати в слуховому багажі такі жанрово-семантичні одиниці, як хоральність, танцювальний ритм менуету, скерцозні елементи, дзвонність, ламентозні інтонації [14, с. 30–32].

Але уявімо слухача, що не має достатнього набору знань про семантику музичних знаків, контекст, в якому створювався твір, що, можливо, навіть не володіє достатнім слуховим досвідом для сприйняття чуттєво-емоційного шару музичної мови. Тоді доречно зобразити музично-образний комплекс не лише як суму зв'язків, а й як ієрархічну структуру-піраміду, вершиною якої є чуттєва сторона звучання, первинні інтуїтивно-емоційні реакції на нього, а наступними, більш



глибокими рівнями – семантика тих чи інших знаків, підтекст (сюжетний або символічний), зашифрований у композиційній структурі. Якщо слухач не просунеться далі верхнього рівня цієї піраміди, то більш глибокі семантичні шари тексту так і залишаться для нього віртуальними об'єктами комунікації.

Останню тезу проілюструємо на конкретних прикладах. Розглянемо фрагмент фуги *cis-moll* з I тому «Добре темперованого клавіру», де її теми подано в контрапункті (тт. 35–40). Уявімо цей епізод з позиції слухача, не знайомого з особливостями риторики епохи Бароко. Для нього існуватиме лише шар змісту, що сприймається безпосередньо: темний колорит мінорного ладу, повільний темп, важка «хода» нижніх голосів у глухій малій октаві. Образно-символічний план, закладений композитором за допомогою риторичних фігур хреста та «обертання» (друга з цих фігур, на думку Б. Яворського, є «символом чаші страждання» [4, с. 91]), для нього лишиться прихованим, віртуальним. Зазначимо, що розшифровку смислу *circulatio* саме як символу чаші страждання було здійснено Б. Яворським, виходячи зі знання контексту творчості І. С. Баха: ця фігура звучить у «Страстях за Матфеєм», наприклад, у речитативі № 57 та арії № 58, що, за сюжетом, є реакцією на остаточне рішення долі Ісуса [4, с. 91].

Без знання особливостей художньої культури Бароко «за дужками» лишається й образний підтекст Прелюдії *B-dur* з I тому «ДТК». За Б. Яворським, в ній зображено Поклоніння волхвів, до яких з'явилися янголи та сповістили про народження Христа. Цим пояснюється і «скрипкова» фактура Прелюдії, оскільки на картинах того часу із відповідним сюжетом янголи зображались саме з цими інструментами, і трикратне проведення акордів у пунктирному ритмі із подальшим речитативом, які Б. Яворський розшифровує як вигук «Gloria!» [4, с. 160–161]. Без знання цього сюжетного підґрунтя Прелюдія сприйматиметься лише як моторна п'єса з дещо «дивними» вкрапліннями «чужородного» акордового матеріалу.

Прикладом комплексної дії віртуальних структур різних рівнів у формуванні образного підтексту є Прелюдія *Cis-dur* з I тому «ДТК». В цій п'єсі в партіях обох рук з тонів на першій та шостій долях такту у сопрано і басу утворюються приховані мелодичні лінії, які майже

повністю дублюють одна одну (див., наприклад, тт. 1–6). Більшість виконавців помічають та виявляють ці лінії. Але тут є ще один семантичний план, який може й не розкритися перед музикантом, недостатньо знайомим з музичною культурою Бароко. Йдеться про те, що приховані голоси, які утворюються у фактурі Прелюдії, фактично є темою хоралу «Allein Gott in der Höh` sei Ehr` (Gloria)» – однієї з найважливіших молитов у німецькому протестантизмі, на що також вказує Б. Яворський [4, с. 60–61].

Аналогічно функціонують і механізми сприйняття більшості творів ХХ–ХХІ ст. Тут міра поінформованості слухача про контекст, в якому народився той чи інший твір, є ще важливішим критерієм сприйняття, оскільки, за справедливим зауваженням В. Холопової, у музиці ХХ ст. емоційна та предметно-зображальна складові змісту (і відповідні особливості музичної мови) відходять на дальній план, тоді як «символіка <...> в музиці ХХ ст. досягла такої всеосяжності, якої вона ніколи не мала раніше» [25]. Навіть твори, пов'язані з естетикою «нової простоти», що в певній мірі відновлюють роль емоційного начала в музиці, згідно з постмодерними тенденціями, також символізуються, насичуються інтертекстуальними зв'язками з творами інших видів мистецтва. Серед таких назвемо, зокрема, альбом сучасного композитора-мінімаліста Макса Ріхтера «Memory house» (2002). Заголовки п'єс циклу є алюзіями на різні твори живопису, архітектури та події новітньої історії людства. П'єса «Європа після дощу» відсилає до однойменних картин художника-експресіоніста Макса Ернста, присвячених подіям Першої та Другої Світових війн; п'єса «Близнюки (Прага)» має на увазі вежі у старій частині Праги та натякає на її образ як «міста Моцарта» шляхом повторення «моцартівської» фактурної формули в партії фортепіано – альбертієвих басів.

Нарешті, зауважимо, що й для підготовленого реципієнта в різні моменти часу актуальними можуть бути різні аспекти музичного образу. Тому дозволимо собі таку метафору: асоціативно-образний план музичного твору – це кристал, різні грані якого «висвічуються» променем свідомості, що його пізнає.

Висновки. Отже, ще однією частиною сфери віртуального когнітивного є *комплексні структури віртуального, що виступають як*



фактор формування асоціативно-образного плану музичного твору. Складовими цих комплексів є компоненти музичної мови (до яких належать і віртуальні структури музичного тексту, особливо, фактурного та синтаксичного рівнів) у взаємодії із індивідуальними характеристиками сприйняття, які зумовлені контекстом комунікативної ситуації, об'ємом та характером тезаурусу реципієнта – своєрідного фільтру, через який проходить смислове наповнення тих чи інших музично-мовленнєвих конструкцій. **Перспективи подальших досліджень** віртуального когнітивного в сфері музичної семантики передбачають більш детальний та багатоаспектний розгляд комплексних структур віртуального у музичних текстах різних історичних епох та стилів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере басса-остинатных жанров): очерк / Уфимский гос. ин-т искусств: Лаборатория музыкальной семантики. Уфа, 2001. 24 с.
2. Асфандьярова А. И. Исполнительское воплощение образов пасторали в клавирных сонатах Й. Гайдна. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 333–343.
3. Байкиева Р. М. Об авторском и редакторском текстах в структуре музыкального содержания пьес детского фортепианного репертуара. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 344–350.
4. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Москва : Классика-XXI, 2005. 372 с.
5. Блажевич М. Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Казань: Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2012. 29 с.
6. Гордеева Е. В. Музыкально-акустическое пространство как содержательный компонент музыкального произведения (на примере



клавирных текстов барокко). *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 351–357.

7. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 358–370.

8. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–379.

9. Захарова О. И. Риторика и немецкая музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приёмы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.

10. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 117–135.

11. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. – Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.

12. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Баха». *Музыкальный текст и исполнитель*: сб. ст.; отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова / УГАИ: Лаборатория музыкальной семантики. Уфа, 2004. С. 39–56.

13. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / [науч. ред. проф. К. И. Южак]; С.-Пб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. С.-Петербург : Композитор, 2009. 454 с.

14. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

15. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Москва : Классика-XXI, 2006. 56 с.

16. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том). *Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха*: сб. трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. Вып. 109. С. 5–32.



17. Полтавцева Г. Б. В поисках утраченной риторики. *Научный вестник НМАУ*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 28. С. 38–47.

18. Полтавцева Г. Б. Методологические правила структурно-риторического анализа музыкального текста. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 15. С. 189–195.

19. Полтавцева Г. Б. Типология музыкальной речи. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*. Вип. 8. Київ : Науковий світ, 2002. С. 44–55.

20. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. 218 с.

21. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 16 с.

22. Стогний И. С. Музыкальная семантика и проблемы анализа музыкального содержания. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 136–161.

23. Тараева Г. Р. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 46–71.

24. Холопова В. Н. *Теория музыкального содержания как наука*: программа-конспект. Москва : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. 24 с. URL : <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Kholopova.pdf>.

25. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской науч.-практич. конф. 4–5 дек. 2000 г., г. Москва*. Москва–Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76. URL : <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>.

26. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста и практическая работа музыканта-исполнителя. *Музыкаль-*



ное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 319–332.

27. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

REFERENCES

1. Alekseeva, I. V. (2001). *Intonatsionnaya leksika zapadno-evropeyskogo barokko (na primere basso-ostinatnykh zhanrov) [Intonational lexis of Western European Baroque (on example of the basso-ostinato genres)]*. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 24 [in Russian].

2. Asfandyarova, A. I. (2006). Ispolnitelskoe voploshchenie obrazov pastoralı v klavirnykh sonatakh Y. Gaydna [Performing embodiment of pastoral images in clavier sonatas by J. Haydn]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 333–343 [in Russian].

3. Baykieva, R. M. (2006). Ob avtorskom i redaktorskom tekstakh v strukture muzykalnogo sodержaniya pes detskogo fortepiannogo repertuara [About the author and editorial texts in the structure of the musical content of the children's piano repertoire pieces]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 344–350 [in Russian].

4. Berchenko, R. (2005). *V poiskakh utrachennogo smysla [In searches of lost meaning]*. Moscow : Klassika-XXI, 372 [in Russian].

5. Blazhevich, M. (2012). *Chislovaya simbolika v muzykalnoy teorii i praktike XVII veka (na materiale nemetskoıy organno-klavirnoy muzyki) [Numerical symbolism in the musical theory and practice of the XVII century (on the material of German organ-clavier music)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kazan: Kazan State N. Zhiganov Conservatory, 29 [in Russian].

6. Gordeeva, Ye. V. (2006). Muzykalno-akusticheskoe prostranstvo kak sodержatelnyy komponent muzykalnogo proizvedeniya (na primere klavirnykh tekstov barokko) [Musically acoustic space as a meaningful



component of a musical work (on the example of Baroque keyboard texts)]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 351–357 [in Russian].

7. Drach, N. G. (2006). Analiz muzykalnogo sodержaniya ispolnitelskoy interpretatsii. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 358–370 [in Russian].

8. Zakharova, O. (1975). Muzykalnaya ritorika XVII – pervoy poloviny XVIII v. [Musical rhetoric of the XVII – first half of the XVIII century]. *Problemy muzykalnoy nauki – Problems of music science*, 3, 345–379. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

9. Zakharova, O. I. (1983). *Ritorika i nemetskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII v.: printsipy, priemy [Rhetoric and German music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles, techniques]*. Moscow: Muzyka, 77 [in Russian].

10. Kazantseva, L. P. (2006). Semantika tonalnosti: voprosy metodologii issledovaniya [Semantics of tonality: methodological questions of research]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 117–135 [in Russian].

11. Kudryashov, A. Yu. (2006). *Teoriya muzykalnogo sodержaniya. Khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv. [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries]*. St. Petersburg: Lan, 432 [in Russian].

12. Kuznetsova, N. M. (2004). Semantika muzykalnogo dialoga v pesakh «Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh» [The semantics of the musical dialogue in the pieces of “The Notebook of Anna Magdalena Bach”]. *Muzykalnyy tekst i ispolnitel – Musical text and a performer*. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 39–56 [in Russian].

13. Milka, A. P. (2009) «*Iskusstvo fugi*» I. S. Bakha: k rekonstruktsii i interpretatsii [The Art of the Fugue by J. S. Bach: Towards a Reconstruction



and Interpretation]. K. I. Yuzhak (Ed.). St. Petersburg: Kompozitor, 454 [in Russian].

14. Nazaykinskiy, Ye. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [The logics of a musical composition]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].

15. Nosina, V. (2006). *Simvolika muzyki I. S. Bakha [Symbolism of music by J. S. Bach]*. Moscow: Klassika-XXI, 56 [in Russian].

16. Petrov, Yu. (1990). Simvolika i dialektika chisel v «Khorosho temperirovannom klavire» I. S. Bakha (I tom) [Symbolism and dialectics of numbers in J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier" (Volume I)]. *Interpretatsiya klavirnykh sochineniy I. S. Bakha – Interpretation of J. S. Bach's clavier works: collection of works*, 109, 5–32. Moscow: State Musical and Pedagogical Institute named after Gnessins [in Russian].

17. Poltavtseva, G. B. (2003). V poiskakh utrachennoy ritoriki [In search of lost rhetoric]. *Naukoviy visnik – Scientific Herald of Tchaikovsky National Musical Academy*, 28, 38–47. Kyiv: Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine [in Russian].

18. Poltavtseva, G. B. (2005). Metodologicheskie pravila strukturno ritoricheskogo analiza muzykalnogo teksta [Methodological rules for structural rhetorical analysis of musical text]. *Problemi vzayemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osvity – Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 15, 189–195. Kharkiv: Kharkiv State I. P. Kotliarevsky University of Arts [in Russian].

19. Poltavtseva, G. B. (2002). Tipologiya muzykalnoy rechi [Typology of musical speech]. *Problemi vzayemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osvity – Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 8. Kyiv: Naukovi svit, 44–55 [in Russian].

20. Serdiuk, Ya. O. (2017). *Virtualne yak kontsept muzychnoi nauky [Virtual as a concept of musical science]*. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotliarevsky University of Arts, 218 [in Ukrainian].

21. Serdiuk, Ya. O. (2017). *Virtualne yak kontsept muzychnoi nauky [Virtual as a concept of musical science]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotliarevsky University of Arts, 16 [in Ukrainian].

22. Stogniy, I. S. (2006). Muzykalnaya semantika i problemy analiza muzykalnogo soderzhaniya [Musical semantics and problems of musical



content analysis]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 136–161 [in Russian].

23. Taraeva, G. R. (2006). Interpretatsiya muzykalnogo sodержaniya: konventsii kultury i modifikatsii [Interpretation of music content: culture conventions and modifications]. *Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya – Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 46–71 [in Russian].

24. Kholopova, V. N. (2009). *Teoriya muzykalnogo sodержaniya kak nauka [The theory of music content as a science]*: program-conspectus. Moscow: Ed. center “Moscow Conservatory”, 24. Retrieved from <http://2010.gnesinstudy.ru/wpcontent/uploads/2010/02/Kholopova.pdf> [in Russian].

25. Kholopova, V. N. (2002). Tri storony muzykalnogo sodержaniya [Three sides of music content]. *Muzykalnoe sodержanie: nauka i pedagogika – Musical content: science and pedagogy*. Proceeding of I Russian science-practical conference, December 4–5, 2002, in Moscow. Moscow–Ufa, RITs UGII, 55–76. Retrieved from <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> [in Russian].

26. Shaymukhametova, L. N. (2006). Semanticheskii analiz muzykalnogo teksta i prakticheskaya rabota muzykanta-ispolnitelya [Semantic analysis of a musical text and practical work of a musician-performer]. *Musical content: modern scientific interpretation*. Rostov-on-Don: Rostov State Rakhmaninoff Conservatory, 319–332 [in Russian].

27. Shyp, S. V. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]*. Kyiv: Zapovit, 368 [in Ukrainian].