

Розділ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01:001.8]:81'42

DOI 10.34064/khnum1-6801

Шара Олександра Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: sharafilatova@gmail.com
ORCID iD: 0009-0007-7753-2303

Теорія наратива в музикознавчому дискурсі

Розглянуто питання наративності музичного твору. Попри те, що концепт наратива вже досить тривалий час є об'єктом досліджень у музичній сфері, зокрема в роботах іноземних учених, вітчизняні напрацювання у цьому напрямі нечисленні. Метою цього дослідження є метааналіз дискурсу, що стосується музичного наратива, та висвітлення деяких ґрунтовних теорій і методів наративного аналізу. Його наукова новизна полягає у висвітленні підходів зарубіжних учених до означених питань для подальшого їх застосування й розвитку в українському музикознавстві. Проведено огляд низки вітчизняних та зарубіжних досліджень, де представлені різні, навіть полярні, позиції щодо існування музичного наратива, а також шляхів і методів його виявлення та аналізу у сфері «чистої» (без вербальних компонентів) музики; зокрема, порівнюються теорії Р. Хаттена, Б. Альмена, Ж.-Ж. Нат'є, К. Аббат, Е. Тарасті, М. Грабоч та ін. Здійснений метааналіз наративних концепцій пояснює сталий інтерес до цього питання з боку музикознавців різних країн і дозволяє дійти висновку, що окремі ґрунтовні теорії зарубіжних вчених мають значну цінність у якості методологічної бази для подальших досліджень музичного наратива й надають можливість розширити поняття музичної семіотики.

Ключові слова: *наратологія; музичний наратив; концепт наратива в музиці; музикознавчі теорії; теорії наративного аналізу; методи музичного аналізу; музична семіотика.*

Постановка проблеми.

У музичному мистецтві завжди гостро стояло питання взаємодії слова та музики: від вокальних творів, де провідна роль вербальної основи є цілком очевидною, до інструментальних, де впливи вербальних жанрів породжують нові якості й відповідні виразні комплекси, що взаємодіють на різних рівнях. Однією з таких якостей є «наративність», тобто оповідність на основі подієвості, яка в музиці, тим більш суто інструментальній, має специфічний характер. Поняття «наратив» уже давно набуло статусу міждисциплінарного концепту і стало об'єктом теоретичних досліджень у ХХ–ХХІ століттях, зокрема й у музичній сфері. Питання, чи здатна музика розповідати, та як саме, інспірували появу значної кількості наукових досліджень, від середини ХХ століття до сьогодення, які утворили методологічну базу сучасної наратології та посилили інтерес до цієї теми науковців усього світу.

Останні дослідження і публікації.

Питання музичного наратива розкрито у багатьох працях зарубіжних музикознавців, а саме – дослідженнях Р. Хаттена (Hatten, 1991, 2004), Ф. Мауса (Maus, 1991), Б. Альмена (Almen, 2003, 2004, 2008), М. Клейна (Klein, 2009), М. Зіхардт (Sichardt, 2005), Ю. Вінеке (Wieneke, 2007), Ж.-Ж. Нат'є (Nattiez, 1990 a, b, 2011), М. Грабоч (Grabócz, 2020), Г. Хейра (Hair, 2004) та багатьох інших. Однак у вітчизняному музикознавстві ґрунтовні дослідження, які б напряду стосувалися музичного наратива, відсутні. Існує невелика кількість праць і статей, дотичних до різних сторін цього питання. Серед українських музикознавців, що так чи інакше розглядали питання наратива у своїх дослідженнях, можна назвати І. Пясковського (Пясковський, 2003), А. Івко (2008), В. Степурка та Я. Бардашевську (Степурко & Бардашевська, 2018), Лю Ся (2021) та С. Лисюк (2011).

Новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше: 1) здійснюється системний аналіз концепцій наратива у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві; 2) висвітлюються окремі зарубіжні теорії музичного наратива, що в подальшому можуть розширити та доповнити методологію музичного аналізу.

Мета цієї статті – здійснити метааналіз дискурсу, що стосується музичного наратива, і висвітлити деякі ґрунтовні теорії та методи нарративного аналізу. Згідно з означеною метою, в роботі поставлені такі **завдання**:

– систематизувати наявні дослідження, що стосуються питань музичного наратива;

– позначити дискусійне поле проблеми існування музичного наратива та розглянути відповідну аргументацію, представлену в роботах різних музикознавців;

– висвітлити деякі з основних теорій та методів нарративного аналізу.

Методологія дослідження. Застосовано комбінування методів узагальнення та систематизації інформації, у зв'язку із вивченням позицій дослідників у розкритті питань музичної наратології. Для порівняння теорій і методологій, розроблених у працях музикознавців різних країн, використано компаративний метод дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У вітчизняному музикознавстві зародки теорій музичного наратива з'явилися у працях І. Пясковського. У своєму підручнику з поліфонії музикознавець використовує поняття «подія» та «сюжет» фуґи. «Подією» автор називає будь-яку зміну в таких параметрах, як поліфонічні прийоми, тональний план, порядок вступу голосів і трансформації теми. Крім того, вчений зазначає, що можливий збіг декількох подій одночасно як усередині одного параметра, так і в декількох¹. Ці події і становлять «технологічний сюжет» фуґи (Пясковський, 2003: 211). Таку концепцію, на нашу думку, можна застосувати не лише до фуґи, але й до будь-якого інструментального твору.

Феномен музичної події став предметом дослідження і музикознавиці А. Івко. Проаналізувавши низку вокальних та інструментальних композицій ХХ століття, авторка створила власну

¹Наприклад, у Фузі *dis-moll* із I тому «ДТК» Й. С. Баха відбувається збіг подій у різних параметрах: середній розділ фуґи починається в тональності домінанти («подія» в параметрі «тональний план») і темою у стреті («подія» в параметрі «поліфонічні прийоми»).

аналітичну методику виявлення впливу подієвих аспектів на форму музичного твору. Музичну *подію* дослідниця визначає як «фіксований сприйняттям момент зміни [курсив автора] функціонально нерівноважних елементів художньої системи твору» (Івко, 2008: 10), що перегукується з дефініцією І. Пясковського, але це визначення є універсальним «для подій будь-яких типів та рангів» (там само) будь-якого музичного твору.

В. Степурко та Я. Бардашевська у своїй статті розглядають наративні прийоми інструментальних творів композиторів постмодерністського періоду (І. Тараненка, О. Безбородька, О. Серової та ін.) у контексті наративної психології та соціології, стверджуючи, що сучасні засоби музичної виразності трактуються як поєднання «різних рівнів сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного т.і.» (Степурко, & Бардашевська, 2018: 143), а отже, цей аналіз не може обмежуватися суто музичними методами. Поєднання різних методик дозволяє «розрізнити формальний зміст тексту та приховану метафізичну реальність» (там само: 144) та «розшифрувати внутрішній інтенційний посил» (там само: 143) музичного твору.

Наративність вокальних творів, а саме, опери та балади, стає також об'єктом дисертації Лю Ся, але увага дослідниці фокусується саме на виконавському аспекті цих жанрів. Авторка спирається, перш за все, на теорію літературного наратива, зокрема «Наратологію» В. Шміда, стверджуючи, що «у вокальній музиці провідником наратива насамперед є слово» (Лю Ся, 2021: 7).

Виконавський аспект наратології стає центром уваги і С. Лисюк, яка у своїй дисертації розглядає це питання в контексті стилю. Авторка стверджує, що фортепіанне виконавство є «особливою комунікативною сферою музики», в якій наявна «ідеально-“повідомлююча” наративна складова» (Лисюк, 2011: 3), виявлення якої і є метою цієї роботи. Дослідження спирається на концепції вітчизняних та зарубіжних учених (О. Маркової та ін.) і праці авторів, які вивчають наративність у філософії (Г. Гадамер, Р. Барт, Р. Інгарден та ін.), та визначає *наративність* як «якість певних стильових пластів – із смисловою варіантністю Ідеального

в музичному тексті» та «установкою на типологічність виразу, що регулюється еталонною для академічної музики виразністю оперного вокалу» (Лисюк, 2011: 8).

У зарубіжному музикознавстві питання щодо методів наративного аналізу музики розкривається у величезній кількості наукових праць учених різних країн світу – США, Франції, Німеччини, Угорщини, Фінляндії, Австралії та ін. Одним із провідних дослідників у галузі аналізу та інтерпретації музики вважають Р. Хаттена, автора теорії музичного наратива та експресивних жанрів музики. Щоб проілюструвати наратив у абсолютній музиці Бетховена, він проводить паралель між казкою та експресивними жанрами, оповідачем та «технікою, яка підтримує критичний коментар або реакцію на його наслідки, на музику зсередини», яку він називає «зміщенням на вищий рівень дискурсу» (Hatten, 1991: 76). Автор стверджує, що в музичних формах Бетховена присутні експресивні жанри, інтерпретація яких вимагає «скоріше експресивної, ніж суто структурної компетенції» (там само). Такі жанри виникають на основі зміни станів, що визначаються трагічними, пасторальними та героїчними темами, або на основі «драматичної неможливості змінити стан» (там само). Ядром таких тем стають певні структурні опозиції, найпростішим прикладом яких є зіставлення мажору та мінору, що пов'язуються з комічним і трагічним відповідно. Ця опозиція виникла з відмінності, різниці, що характеризується асиметрією маркованих та немаркованих термінів (що запозичені з теорії маркованості М. Шапіро та Р. Якобсона): «... маркований термін більш чітко визначений і поширений, і, що важливо, він має відповідно вужчу сферу значень, ніж немаркований термін» (Hatten, 2004: 11). Автор указує, що нетрагічне (або мажор) становить «набагато ширше семантичне поле» (Hatten, 1991: 79), а отже, є немаркованим. Міно́р (трагічне), у свою чергу, маркується «від епохи пізнього Бароко через класичний стиль і до епохи Романтизму» (там само) та має «вужчий діапазон змісту» (там само), що підкреслюється великою увагою «до творів мінорного ладу з точки зору виразної інтерпретації з боку критиків» (там само), починаючи з XIX століття. При цьому автор зазначає, що теорія маркованості застосовується не до окремої

ізолюваної структури та її значення, а до «опозицій значення та їх відображень в аналогічних музичних структурних опозиціях» (Hatten, 2004: 14), з чого випливає, що мінорний лад не завжди характеризує смуток, печаль чи трагедію.

Ці три сфери – трагічне, пасторальне та героїчне – Хаттен стилістично співвідносить із рівнями суспільства – вищим, середнім та низьким. «До високого належав би будь-який стиль, що асоціюється із Церквою» (Hatten, 1991: 77), до середнього (немаркованого) стилю автор відносить галантний стиль, під яким розуміє «широкий спектр танцювальних різновидів і манер співу» (там само), та до низького – «популярні або сільські музичні типи» (там само: 78). Трагічний та комічний (*buffa*) автор називає маркованими стилями, які мають більш конкретний експресивний сенс, та протиставляє їх галантному немаркованому стилю.

Аналізуючи музику Бетховена, Хаттен виділяє ще одну опозицію між простим і складним – «консонанс проти дисонансу, повільний гармонічний ритм проти швидкого, проста мелодія проти складної мелодії тощо» (там само: 80). «Просту, мажорну музику Бетховена» (там само) автор співвідносить із пасторальною, незважаючи на те, є в ній риси пасторалі, чи ні. Але цю пасторальність він розмежовує: перший рівень – «безграційна сільська музика» (низький стиль); другий рівень – «граційна простота» (середній стиль); і, нарешті, – «спокій “духовної благодаті”» (високий стиль) (там само)².

² Цю теорію Хаттен ілюструє прикладом Сонати ор. 101 Бетховена. Так, головну тему автор характеризує як пасторальну: педаль, повільний ритм, паралельні терції, розмір 6/8, погойдування та синкопи «безумовно підтримують таку інтерпретацію» (Hatten, 1991: 82). У розробці відбувається трагічний поворот, на що вказує спочатку зміна тональності на *fis-moll*, а згодом – тематичний розворот у басі в тактах 48–49, *ais-as*, який «реалізує трагічний потенціал його менш інтенсивної появи у другій темі» (Hatten, 1991: 84), що тривожно підрізається фортепіанним *subito*. У коді відбувається поступове розв'язання «грозових хмар» (там само) та повернення до пасторального стану. «Рух від пасторальності через загрозу трагедії і назад до пасторального ствердження відтворюється на рівні всієї чотиричастинної Сонати в цілому» (Hatten, 1991: 85).

Друга сфера, яку автор інтерпретує як наративність у чистій музиці, пов'язана зі зміною дискурсу, яку Хаттен порівнює з появою оповідача. Як приклад він наводить «абсолютно несподіваний комічний пасаж» (там само: 86) на початку коди до останньої частини Струнного квартету Бетховена ор. 95, що з незрозумілою легкістю підкреслює трагічний аспект твору. Хаттен стверджує, що «такий зсув може вивести людину з панівного дискурсу і забезпечити критичний погляд на попередню музику» (там само: 88), та, використовуючи концепції Шлегеля та Ніцше, називає це «романтичною іронією», «комічним переломом» (там само).

Одним з основних жанрів, які приводять до зміни дискурсу, автор називає речитатив, що «відіграє драматичну роль, подібно до персонажа» (Hatten, 1991: 90). У зв'язку з тим, що речитатив уподібнений до мовлення, він створює ефект прямого висловлювання та може бути інтерпретований як «коментар до навколишнього дискурсу» (там само). Іншими засобами, що можуть привести до зміни дискурсу, за словами Хаттена, є пряме цитування свого або чужого, «екстремальні контрасти стилю чи тем» (там само: 95), «порушення або навіть заперечення темпоральної норми» (там само).

Отже, проаналізувавши деякі твори Бетховена, Хаттен доводить наявність наративних технік у «чистій» музиці та зводить їх до двох основних сфер: «смыслового впорядкування виразних подій (експресивні жанри) та їх смыслового порушення, що дає змогу отримати вищу критичну перспективу (зрушення на рівні дискурсу)» (там само: 96).

Б. Альмен, автор ґрунтовної праці «Теорія музичного наратива» (Almén, 2008), спираючись на ці концепції Хаттена, у своїй статті «Наратив і тема» досліджує способи взаємодії теми та наратива і створює власну класифікацію таких зв'язків. Перш ніж представити цю класифікацію, автор пропонує слухачу або аналітику навчитись розпізнавати три рівні (які спираються на модель міфічного наратива Я. Лішки і теорію архетипів Н. Фрая) побудови музичного наратива: агенційний³ актантний та власне наративний. Перший рівень

³Агенційний – від «агент», дійова особа; актантний – дієвий [Прим. ред.].

передбачає визначення «музично-семантичних одиниць» (Almén, 2004: 10), розташованих у часі, подібно до ідентифікації маркованих і немаркованих елементів за Хаттеном та «ізотопій» Е. Тарасті (про які йтиметься нижче). Другий рівень – це визначення динамічного взаємозв'язку між цими одиницями («ізотопіями») та їх виразних функцій, які «будуть координуватися через артикуляцію фундаментальної опозиції на наративному рівні» (там само). Цей рівень автор співвідносить із концепцією «модальності» Тарасті (яка також розглядатиметься нижче). Взаємодія цих одиниць створює конфлікт, що веде до «впорядкування» або «порушення» їх ієрархії. Визначення наративної траєкторії, яка в кінці приходить до «порядку», «порушення», «перемоги» чи «поразки», і є метою останнього рівня (ці чотири траєкторії визначають чотири наративні архетипи, які Альмен досліджує у статті «Наративні архетипи» (Almén, 2003), про що мова буде далі). Категорії останнього наративного рівня автор співвідносить з експресивними жанрами Хаттена.

Нарешті, спираючись на теорію Хаттена, Альмен надає класифікацію дев'яти типів взаємовідносин між темою та наративом:

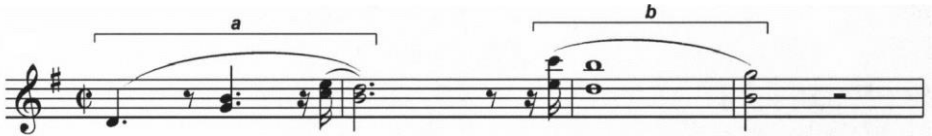
- I – «Ненаративний твір із темою»;
- II – «Наратив у межах однієї, всеохоплюючої теми»;
- III – «Наратив із двома тематичними полями, які є полюсами наративної опозиції»;
- IV – «Наратив із тематичними полями, не ідентичними полюсам фундаментальної опозиції (або будь-яким музичним агентам), але такими, що сигналізують про важливі моменти в оповіді»;
- V – «Наратив із темами, що використовуються переважно для визначення музичних агентів»;
- VI – «Наратив із темою, що відіграє різні ролі (див. типи II–V)»;
- VII – «Наратив із темами, які не роблять значного внеску в наративну траєкторію»;
- VIII – «Наратив без тематичних елементів»;
- IX – «Ненаративні, нетематичні твори» (там само: 17).

До *першого* типу автор відносить твори, у яких відсутня фундаментальна опозиція, а отже, і наратив. «Це часто, але

не завжди, стосується коротких строфічних творів, що мають на меті передати зміст тексту через словесний живопис, чіткість фактури та тематичну алюзію» (там само). Прикладом твору такого типу є «Колискова» Ф. Шуберта («*Wiegenlied*», D. 498).

До *другого* типу віднесені твори на кшталт Прелюдії оп. 28 № 3 *G-dur* Ф. Шопена. Як і попередній приклад, цей твір також має на меті створення настрою «гармонії у природі» (Almén, 2004: 19), але тут присутня фундаментальна опозиція в темі між початковими мотивами *a* і *b* (Приклад 1), яка реалізована «регістровою відокремленістю та спрямованістю їхніх мелодичних контурів» (там само: 21). Наративна програма цього твору полягає в усуненні «цих двох перешкод» (там само) і приведенні мотивів до гармонії та синтезу.

Приклад 1. Ф. Шопен, Прелюдія *G-dur*, оп. 28 № 3 (3–4 тт.)



Третій тип аналогічний експресивним жанрам Хаттена, тобто це твори з двома контрастними тематичними полями, які змінюють один одного. При цьому не повинно бути інших значущих тем, які б також підтримували наративну траєкторію чи перешкождали їй. До цього типу автор відносить «певні романтичні характерні твори та ліричні пісні» (там само: 26), наприклад, строфічну (тривірш) пісню Ф. Шуберта «*An den Mond*» D. 468, контрастними тематичними полями якої є *A-dur*'ний та *a-moll*'ний восьмитактові періоди.

Четвертий тип містить твори, у яких тема не відіграє головної ролі в наративній програмі, проте вона «позначає значущі точки на шляху наратива» (там само: 27), у той час як фундаментальну опозицію створюють нетематичні елементи. Як приклад такого твору, автор наводить фінал Струнного квартету оп. 33 № 2 Й. Гайдна, де вторгнення *Adagio* руйнує довгоочікуване повернення тонального і тематичного матеріалу та створює фундаментальну

опозицію. Цей уривок «функціонує для того, щоб зробити явним наративний конфлікт, який до цього моменту був лише латентним у попередньому матеріалі» (там само: 31).

До *п'ятого* типу належать твори, у яких тема використовується для визначення важливих для наративної програми елементів (агентів). Прикладом є вступна частина сонати *As-dur* op. 110 Л. Бетховена, у якій тема «окреслює музичних “персонажів”, що взаємодіють у межах наратива» (там само).

Шостий тип охоплює твори, де тематичні елементи відіграють різні ролі в наративній програмі. Наприклад, у Фантазії *d-moll* В. Моцарта тематичні елементи діють на різних рівнях наратива: вони допомагають відрізнити тему від підтеми, також сигналізують про важливі моменти в оповіді та «впливають на момент розвороту, коли третя тема витісняє старий порядок» (там само: 35). Крім цього, тема сприяє організації наратива і створює певні стратегії: комічне прочитання, «в якому прихід до мажорного ладу сигналізує про бажане перевертання старої тематичної ієрархії на користь нової» (там само: 33), та іронічне, де прихід до Ре-мажору сигналізує про неважливе «заперечення страждань дійових осіб» (там само).

До *сьомого* типу належить невелика кількість творів, слухання яких викликає дисонанс між наративною інтерпретацією та масштабним тематичним полем, як, наприклад, «трагічна оповідь у радісному, ейфорійному тематичному полі» (там само: 36). До *восьмого* – твори без яскраво виражених тем, але такі, у яких можна вибудувати наратив, наприклад, навколо «питань тональності та атональності, мелодії та акомпанементу» (там само: 37), позамузичних асоціацій, запозичень тощо. Нарешті, до останнього, *дев'ятого*, типу автор відносить твори без «достатньої фундаментальної опозиційності та спрямованості для підтримки наративного прочитання, у поєднанні з відсутністю виразних кореляцій, здатних набути актуальних характеристик» (там само: 38). Це деякі твори мінімалістичних чи серійних стилів.

Конференція 1988 року у штаті Нью-Гемпшир «Музика і словесне мистецтво: взаємодія» викликала різноманітні дискусії на тему: «Чи правомірно визнавати наративний вимір у музиці?»

(Nattiez, 1990 a: 240). Ж.-Ж. Нат'є, франко-канадський музикознавець, відомий своїми новаторськими працями з музичної семіології (Nattiez, 1990 b), одним із перших почав критикувати термін «музичний наратив». Науковець вважає, що без вербальної підтримки, будь то літературний текст, чи програма, чи назва, музика сама по собі не здатна бути оповіддю. «На іманентному рівні та з наративної точки зору найкраще, що може зробити музика – це імітувати темп мови та оповіді, таким чином вона набуває статусу прото-оповіді (прото-нاراتива)» (Nattiez, 2011: 3). За його твердженням, лише людська мова здатна відтворювати зміст й пояснювати, отже, наратив чистої музики – це ніщо інше, як метафора. Коли ми чуємо непрограмний інструментальний твір, ми відчуваємо події, але поєднання їх у сюжет залежить від багатьох факторів. Отже, тому і сюжет у кожного буде різним⁴. Проти музичного наратива виступає і К. Аббат (Abbate, 1991). Посилаючись на П. Рікера, вона стверджує, що в музиці не існує оповідача, бо в ній немає минулого часу, що свідчить про дистанцію, а отже, музика не може бути наративною.

Б. Альмен спростовує аргументи Ж.-Ж. Нат'є та К. Аббат щодо неможливості існування музичного наратива та створює власний метод наративного аналізу (про який йшлося вище). Насамперед, автор зазначає, що в музичному дискурсі про наратив існує дві моделі: «модель-нащадок» (a descendant model) та «модель-сестра» (sibling model) (Almén, 2003: 2–3). Перша модель ґрунтується на уподібненні музичного наратива до літературного, через що виникають труднощі у зв'язку з відсутністю в музиці певних важливих якостей, які притаманні літературній оповіді. Замість того, щоб шукати в музиці «замасковану літературу», Альмен пропонує використовувати другу модель, яка допомагає визначити власні

⁴Як приклад, автор провів експеримент серед школярів віком 11–14 років. Він дав послухати дітям інструментальний твір, не говорячи назви, та запропонував написати історію, яку «розповідає» цей твір. Відповіді показали два моменти. Перший – кожен учень почув свою історію: від пригодницьких, воєнних до сентиментальних та біографічних. Другий – цей експеримент дав змогу визначити ключові «нاراتивні» моменти у творі, які учні інтерпретували як повороти сюжету.

нарративні можливості музики та розв'язати питання, «які є набагато менш нерозв'язними: визначення основних елементів нарратива, спільних для темпоральних медіа, способів, у які музика унікально використовує ці елементи, розуміння відмінностей між музикою, яка використовує нарративні принципи, і музикою, яка їх не використовує, а також корисні стратегії інтеграції теорії нарратива з аналітикою та історичними студіями» (там само: 3).

Отже, назвемо п'ять аргументів Натъє та Аббат щодо неможливості існування музичного нарратива, оскільки необхідні: 1) словесна підказка; 2) причинно-наслідковий зв'язок; 3) оповідач; 4) референційність; 5) драма.

Перший аргумент, який Натъє наводить у своїй статті (Nattiez, 2011), – це твердження, що тільки словесна підказка (програма, заголовок, вербальна основа) підштовхує слухача почути розповідь у музичному творі. Альмен спростовує його тим, що на це здатна і музична підказка, і наводить як приклад сонатну форму: «... це може бути діалектичний процес конфлікту фактур, динаміки, ключових областей або тем у сонатній формі» (Almén, 2003: 4). Тобто ми можемо почути, як певні музичні елементи вступають у конфлікт та врешті-решт приходять до нових відношень, що й стає «сюжетом» інструментального твору.

Другий аргумент Натъє – спостереження, що події самі по собі не складають нарратива, для цього вони мають бути пов'язані причинно-наслідковими зв'язками. Альмен у ролі контраргументу наводить приклади літературних творів із «надуманими та довільними» (там само: 6) причинними зв'язками між подіями. «Причинно-наслідкові зв'язки завжди в певному сенсі тимчасові, підлягають сумніву або альтернативному прочитанню» (там само). Автор стверджує, що саме спостерігач (читач, слухач) встановлює ці зв'язки для себе. Звідси випливає, що кожний музичний твір викликає певні «стратегії слухання, залежно від його функції чи умов виконання» (там само: 7). Наприклад, фонова, ритуальна чи функціональна музика навряд чи спонукатиме слухача до нарративної стратегії слухання, а от великі інструментальні чи вокально-інструментальні твори, швидше за все, ми будемо сприймати

як розповідь. Альмен наводить чотири особливості, які повинен мати такий твір, а саме:

- 1) «Синтаксис, який міг би групувати складові елементи у діалогічні та / або конфліктні стосунки;
- 2) постійна узгодженість цих груп у часі;
- 3) телеологічна спрямованість (принаймні одна значна зміна у відносинах між елементами від початку твору до кінця);
- 4) культурні передумови виконання, які дозволяють або запрошують слухача бути уважним до вищезгаданих ознак» (там само: 8).

У якості *третього* аргументу стверджується, що в наративному творі повинен бути оповідач. Альмен і це спростовує прикладами з літератури, де роль наратора у творі затушовується або оповідач взагалі відсутній.

Четвертий аргумент указує на те, що в музиці неможливо встановити, *що* діє і *над чим* діє. Альмен стверджує, що і в літературі референційні вказівки «конвенційні і, зрештою, конструюються читачем» (там само: 11). Крім того, слідом за літературознавцями, він зазначає, що основою наратива є саме «відношення між елементами» (там само), а не самі елементи.

Ці чотири аргументи стосуються першої моделі (моделі-нащадка). Альмен спростовує їх та демонструє, що вони не є суттєвими ні для літературного, ні для музичного наратива. Щоб запропонувати альтернативний підхід, автор залучає у музичний аналіз теорію наративних категорій Н. Фрая та, спираючись на концепцію Я. Лішки, дає **визначення музичного наратива** як «процесу, за допомогою якого слухач сприймає і відстежує культурно значущу трансформацію ієрархічних зв'язків у часовому проміжку» (там само: 12). Наведене визначення вказує на головуючу роль саме *слухача*, що виводить на перший план суб'єктивність музичного наратива, а також дає цьому терміну право на унікальне існування, незалежно від літературного двійника.

Далі Альмен детально розглядає чотири міфічні категорії Н. Фрая, такі як Комедія, Романтика, Трагедія та Іронія або Сатира. Ці категорії утворюють умовне коло, де відбуваються наративні

рухи: вниз від «невинності» до «досвіду» (трагічний); вгору від «досвіду» до «невинності» (комічний); або рухи в межах «невинності» чи «досвіду» (Приклад 2).

Приклад 2. Наративні категорії Фрая (Almén, 2003:14)



Співіснування цих чотирьох категорій визначається взаємодією протилежностей, завдяки якій встановлюється порядок або відбувається порушення ієрархії. Залежно від того, що перемагає, порядок чи порушення, та на якому боці опиняється слухачка симпатія, домінує один з чотирьох наративних архетипів. Альмен адаптує цю теорію Н. Фрая до музичного аналізу та розробляє відповідну методологію, в основі якої – визначення музичної опозиції, відстеження слухачкої симпатії до однієї зі сторін цієї опозиції та процесу досягнення чи недосягнення кінцевої мети.

Романтика – «перемога бажаного порядку над небажаним порушенням або опозицією» (там само: 29), тобто умовний герой долає всі перепони та приходиться до бажаної мети. У творах, що сходять до цього архетипу, може переважати одна тематична одиниця або можуть бути використані інші «ностальгічні чи патріотичні музичні теми для того, щоб викликати симпатію слухача» (там само). Як приклад твору, побудованого за романтичним архетипом, автор наводить «Болеро» М. Равеля, де тема, поступово збільшуючись в об'ємі з кожною варіацією (наростання динаміки, ущільнення фактури), приходиться до неминучої перемоги.

Трагедія – «невдача бажаного порушення (або здійснення свободи) всупереч обмежувальному або небажаному порядку» (там само). У творах, що орієнтовані на цей архетип, відбувається обмеження вільного розвитку музичного тематизму; підкреслення якогось другорядного елемента, який тимчасово виходить на перший план, а потім пригнічується; також використовуються теми, що «асоціюються із сумом, долею або трагедією, для посилення трагічного часового розгортання як специфічного характеру» (там само: 30). У цих творах слухачка симпатія – на боці переможених. Прикладом може слугувати Прелюдія ор. 28 № 20 *c-moll* Ф. Шопена.

Іронія – «придушення або усунення попереднього порядку, що призводить до небажаного стану – хаосу або порядку з іншими цінностями» (там само). У музичному плані цей архетип втілюється через використання перебільшених, гротескних тем або «спотвореної музичної конвенції» (там само); це «традиційні» п'єси, в яких певний параметр чи процес використовується настільки надмірно, що це руйнує реальність твору; «фрагментарні» та «хаотичні» композиції, в яких важко уловити якийсь сенс. У таких творах слухачка симпатія також на боці переможених. Як приклади автор називає Симфонію № 3 В. Лютославського, «Брандербурзький концерт» № 5 Й. С. Баха та «Шість маленьких п'єс для фортепіано» А. Шенберга.

Комедія – «виникнення нового бажаного порядку (через трансгресивний акт) з небажаного» (там само). У цьому архетипі важливий елемент «примирення» та відсутність «насиленницького порядку», а слухач симпатизує переможцям. У музиці, що відтворює

комічний архетип, присутній кінцевий синтез протилежних елементів; тема чи мотив спочатку не може досягти бажаної мети, а потім дістається її; «прихована або допоміжна тема чи мотив зрештою набуває статусу основної» (там само: 31); також з'являються гумористичні, жваві, героїчні теми, що підсилюють «ейфорійний характер комічної розв'язки» (там само). Прикладом є «Ода до радості» в останній частині Симфонії № 9 Л. Бетховена.

М. Клейн (співредактор збірки «Музика і наратив з 1900 року», 2013 р.), спираючись на методологію Б. Альмена, у статті «Іронічна оповідь, іронічне прочитання» (Klein, 2009), всупереч розповсюдженим аналітичним дослідженням інших музикознавців, розглядає Ноктюрн ор. 32/1, Баладу № 2 Ф. Шопена та Рапсодію *Es-dur* ор. 119/4 Й. Брамса як твори, що втілюють іронічний архетип. Також німецька музикознавиця М. Зіхардт спростовує аргумент К. Аббат щодо відсутності оповідача та минулого часу у музичному творі. Її доводи ґрунтуються на теорії Е. Леммерта й містять аналіз часової структури музичного твору на прикладі Сонати для віолончелі з оркестром ор. 102 № 2 Л. Бетховена, де авторка виявила такі наративні структури, як «ретроспекція» та «рекурсія», що, на її думку, підтверджує наявність у музичному творі минулого часу. «Аналіз Сонати ор. 102 № 2 показує, що минуле і спогади викликаються кількома музичними засобами: по-перше, фрагментарним поверненням теми, по-друге, розтягуванням або збиранням фрагмента теми, по-третє, перериванням музичного потоку вставкою» (Sichardt, 2005: 374). Місцем застосування цих прийомів, за словами дослідниці, є кода та сольна каденція в інструментальному концерті.

Е. Тарасті у ґрунтовному дослідженні «Теорія музичної семіотики» (Tarasti, 1994) дає детальний огляд області музичної наратології. Насамперед, автор визначає три випадки існування наративності в музиці. Якщо Б. Альмен стверджував, що існують певні «стратегії слухання», тобто, налаштовуючись почути у творі оповідь, ми її почуємо, то перший з випадків прояву наративності Е. Тарасті пов'язує з певною стратегією виконання, й зазначає, що «музичне висловлювання може бути вимовлене таким чином, що набуває

семантичного значення» (Tarasti, 1994: 23), порівнюючи цей процес із «певними модалізаціями» (там само). Такий бік наративності враховує взаємодію між «суб'єктом та об'єктом у процесі музичної комунікації» (там само). Другий випадок прояву наративності – це існування наративних структур «на рівні музичного висловлювання» (там само). Нарешті, третій, більш загальний із проявів наративності – це «категорія людського розуму, компетенція, що передбачає впорядкування часових подій у певний порядок, синтагматичний континуум» (там само: 24).

Автор пропонує розрізняти два типи наративної програми: поверхневої та глибинної структури. Першу Тарасті порівнює зі структурою «комунікації», аргументуючи це тим, що їй належать теми, які виникли спочатку в зовнішніх умовах, а потім були адаптовані до музичного дискурсу (деякі «теми» класичного стилю – танці, марші, мисливські сигнали тощо, а також риторичні фігури епохи Бароко). Другий тип (глибинний рівень) автор пов'язує зі структурою означування, коли значення виникають через «модалізацію». «Суб'єкт привносить “сенсація” в абстрактні, рухомі звукові форми лише у процесі слухання музики, модалюючи музичну структуру так само, як мовець модалує мову побажаннями, волею, переконаннями та емоціями» (там само: 27).

Цю ідею автор розглядає на прикладі теорії тональної музики Ф. Лердала та Р. Джекендоффа, яка допомагає визначити «нاراتивний рух музичного твору» (там само: 23). Сенс її зводиться до того, що всі висоти тональної композиції створюють ієрархію напруги, яка визначає відносини підпорядкування / домінування (повинен / хочу) між її структурними елементами, що в результаті формує «арку напруги між початком та кінцем твору» (там само), яка і є втіленням «нاراتивного» або «енергійного» руху. У цій теорії автор знаходить і відповідники категоріям «буття» та «дія»: «буття» тонів співвідноситься зі структурою ієрархічного підпорядкування тональних елементів, а музична «дія» – з розміщенням цих нерівнозначних тонів у лінійному порядку. Таким чином, ці терміни майже ідентичні поняттям «парадигма» та «синтагма». «Парадигматичні ієрархії, у свою чергу, можна легко представити як опозиційні відношення,

такі як протилежність, суперечливість та імплікація, а також як модель, що складається з цих відношень» (там само: 29). За словами автора, музична подія відбувається тоді, коли «елементи музичної синтагми» (там само) набувають різної цінності. Але елементом оповіді ця подія стає тоді, коли підтримується на різних рівнях. Наприклад, коли перехід від основної до домінантової тональності в сонатній формі підкреслюється ще й на фактурному рівні. «Наративність у музиці базується на іманентному процесі означування, тобто на модальних структурах, які є напруженням, прихованим у синтаксичних структурах; але для того, щоб виникла наративність, модальні (та інші) структури повинні бути на передньому плані» (там само: 30). Ще одним стилістичним прийомом, який призводить до оповідності, Тарасті називає «навмисне порушення синтаксичних структур» (там само: 31).

Для визначення наративності в музиці автор також використовує поняття «ізотонія», яке літературознавець А. Греймас запозичив із фізики. Ізотопії у музиці – це «елементи знаковості» (там само: 30), але вони не статичні, а «радіше рухомі, зростаючі, зменшувані, динамічні утворення, за допомогою яких можна зобразити внутрішню напругу та наративні висловлювання музичного твору» (там само: 31). Ізотопії можуть існувати на різних рівнях, можуть перетинатися або функціонувати одночасно. Автор пропонує розрізняти три категорії ізотопій – *просторову, часову та акторську*. Просторові ізотопії можуть стосуватися тонального простору. Як приклад, автор наводить сонатну форму, де поняття дисонансу в тональному просторі підняте до рівня структури. Але наративна структура з'являється лише тоді, коли виникає взаємозв'язок просторової та часової ізотопій: «коли просторовий дисонанс, утворений цими ізотопіями, темпоралізується – парадигматичний зв'язок переходить у синтагму, зв'язок перетворюється на операцію – тільки тоді виникає наративна музична структура» (там само: 32). Категорії акторської ізотопії відповідає термін «тема-актант». Одним з наративних прийомів Тарасті називає прийом розміщення теми-актанту в «неправильній» ізотопії (наприклад, у неправильній тональності або з «чужим» акомпанементом), після чого йде її

повернення у «своє» середовище. Говорити про наратив у музичному творі можна в тому випадку, коли ізотопії цих трьох категорій розміщені на двох рівнях: спочатку на глибинному рівні з'являється просторовий дисонанс (наприклад, дві тональні висоти як втілення «протилежності»), далі цей «ієрархічний зв'язок набуває темпоральності» (там само: 34) і переходить на поверхневий рівень, де акторська ізотопія за допомогою модалізації створює ефект «впізнаваності». Нарешті, перехід музичного змісту з цього поверхневого (образного) рівня до свідомості людини постає як «явище, що здатне нести і давати значення» (там само: 34).

Ідеї А. Греймаса стали також і основою методології, запропонованої М. Грабоч, авторкою книг і статей з музичної семіології та наратології (Grabócz, 2004, 2009). *Музичну наративність* дослідниця визначає як «спосіб організації знакових одиниць у музичній формі» (Grabócz, 2020: 201). Свою теорію авторка презентує на прикладі творів Ф. Ліста й зазначає, що в інструментальній творчості композитора проглядає «канонічна наративна структура» (там само: 204), яка містить певні послідовності тем або ізотопій. Наприклад, у процесі аналізу «Долини Обермана» М. Грабоч визначає чотири етапи оповідної програми цього твору: це «тема плачу», «пасторально-любовна тема», «тема бурі або боротьби» та «“релігійна” тема, що проявляється у трансцендентному пантеїзмі» (там само: 205).

Представлені вище, а також багато інших музикознавців зосередили свою увагу саме на питанні визначення наратива в «чистій» музиці. Крім цього, існують численні дослідження, об'єктом уваги яких є наратив у музичному творі з вербальним текстом. Як приклад, назвемо статтю австралійського вченого та композитора Г. Хейра «Драматична оповідь і музична наративність у творчості Джиліан Вайтхед», де автор досліджує наративність жанру, який визначає як «музичний театр» (Hair, 2004: 159). Вплив на музику структури вербального тексту обумовив використання інших методів аналізу, виявлення яких потребує окремої уваги в подальших дослідженнях.

Висновки.

Таким чином, розробка теорії музичної наративності у вітчизняному музикознавстві перебуває на початковому етапі: І. Пясковський

досліджує це питання лише на матеріалі поліфонічної музики, А. Івко розглядає тільки один аспект наративності – подієвість у вокальних та інструментальних творах, Лю Ся та С. Лисюк фокусуються на виконавському аспекті наративності, а В. Степурко та Я. Бардашевська застосовують синтетичний підхід до аналізу сучасних інструментальних творів.

У зарубіжному музикознавстві питання музичного наратива отримало значно більш глибоке вивчення. Р. Хаттен, проводячи паралелі з казкою та оповідачем, доводить існування наратива в «чистій» музиці й створює теорію експресивних жанрів, що є носіями трагічного, пасторального, героїчного начал, і чия поява в музиці пов'язана зі змінами виразних станів, яка сприяє переходу дискурсу на новий, вищий рівень (коментар «оповідача»). Його концепцію використовує у своїх дослідженнях Б. Альмен, який також адаптує до музичного аналізу теорію наративних архетипів Я. Лішки та Н. Фрая; на останню спирається і М. Клейн. Дослідники Е. Тарасті та М. Грабоч посилаються на моделі «ізотопій» А. Греймаса. При цьому деякі музикознавці виступають проти ідеї музичного наратива (Ж.-Ж. Натъє та К. Аббат), проте численні статті (серед них Б. Альмена та М. Зіхардт) спростовують їхні аргументи.

Отже, здійснений метааналіз дискурсу щодо музичного наратива дозволяє зрозуміти сталий інтерес до цього питання з боку численних дослідників із різних країн, який залишається актуальним до сьогодні. Окремі ґрунтовні теорії зарубіжних учених, що висвітлені в цій статті, мають значну методологічну цінність і надають можливість розширити усталені межі музичної семіотики. Однак стислі рамки нашого огляду, як і відсутність доступу до деяких значущих зарубіжних праць і сучасних наукових ресурсів не дозволяє наразі зробити його повнішим.

Більш глибоке й повне вивчення наукового дискурсу з питань музичного наратива в сучасному зарубіжному та українському музикознавстві складає *перспективу* наших досліджень. Зокрема, актуальним видається розгляд сучасних методів аналізу музики з вербальною основою, що є окремим аспектом теми наратива в музиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Івко, А. В. (2008). *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Лисюк, С. Р. (2011). *Наративний підхід в характеристиці стилєвих і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Лю Ся (2021). *Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пясковський, І. Б. (2003). *Поліфонія*. Київ: ДМЦНЗКіМУ.
- Степурко, В. І., & Бардашевська, Я. М. (2018). Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2 (11), 141–145, URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2018_2_26.
- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Almén, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), 1–39, <https://www.jstor.org/stable/30041082>
- Almén, B. (2004). Narrative and Topic. *Indiana Theory Review*, 25, 1–38, <https://www.jstor.org/stable/24045280>
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Grabócz, M. (2004). *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Grabócz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan.
- Grabócz, M. (2020). *From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and analyses*. In E. Sheinberg, & W. Dougherty (Eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification. Routledge Music Handbooks*, (pp. 197–206). New York (NY): Routledge (Taylor & Francis Group), http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453_.pdf
- Hair, G. (2004). Dramatic Narrative and Musical Narrativity in Gillian Whitehead's 'Hotspur'. In L. Kouvaras & R. Martin, & G. Hair (eds.). *Loose Canons: Papers from the National Festival of Women's Music, Canberra, 2001*, pp. 159–171. Canberra: Southern Voices,

- https://www.researchgate.net/publication/29815112_Dramatic_narrative_and_musical_narrativity_in_Gillian_Whitehead's_Hotspur
- Hatten, R. (1991). On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98, <http://www.jstor.org/stable/24045351>
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005zts>
- Klein, M. (2009). Ironic Narrative, Ironic Reading. *Journal of Music Theory*, 53 (1), 95–136, DOI: 10.1215/00222909-2009-022
- Maus, F. E. (1991). Music As Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34, <https://www.jstor.org/stable/24045349>
- Nattiez, J.-J. (1990 a). Can One Speak of Narrativity in Music?, K. Ellis (Trans.) *Journal of the Royal Musicological Association*, 115 (2), 240–257, <https://www.jstor.org/stable/766438>
- Nattiez, J.-J. (1990 b). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. C. Abbate (Trans.). Princeton: Princeton University Press. (Original published in 1987).
- Nattiez, J.-J. (2011). La Narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie*, 21, 1–19. DOI: 10.4000/narratologie.6467
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2. *Die Musikforschung*, 58 (4), 361–375, <http://www.jstor.org/stable/41125823>
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Wieneke, J. (2007). Hannover, 24. bis 26. November 2006: „Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“. *Die Musikforschung*, 60 (2), 156–157, https://www.researchgate.net/publication/299054337_Hannover_24th_to_26th_November_2006_The_composer_as_a_narrator_Narrativity_in_Dmitri_Shostakowitsch's_instrumental_music

REFERENCES

- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].

- Almén, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), 1–39, <https://www.jstor.org/stable/30041082> [in English].
- Almén, B. (2004). Narrative and Topic. *Indiana Theory Review*, 25, 1–38, <https://www.jstor.org/stable/24045280> [in English].
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Grabócz, M. (2009). *Musique, narrativité, signification [Music, narrative, signification]*. Paris: L'Harmattan [in French].
- Grabócz, M. (2004). *Zene és narrativitás [Music and narrative]*. Pécs: Jelenkor Kiadó [in Hungarian].
- Grabócz, M. (2020). *From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and analyses*. In E. Sheinberg, & W. Dougherty (Eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification. Routledge Music Handbooks*, (pp. 197–206). New York (NY): Routledge (Taylor & Francis Group), http://real.mtak.hu/128863/1/N6-RoutledgearticlePROOFSGraboczFebruary20209780815376453_.pdf [in English].
- Hair, G. (2004). Dramatic Narrative and Musical Narrativity in Gillian Whitehead's 'Hotspur'. In L. Kouvaras & R. Martin, & G. Hair (eds.). *Loose Canons: Papers from the National Festival of Women's Music, Canberra, 2001*, pp. 159–171. Canberra: Southern Voices, https://www.researchgate.net/publication/29815112_Dramatic_narrative_and_musical_narrativity_in_Gillian_Whitehead's_Hotspur [in English].
- Hatten, R. (1991). On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. *Indiana Theory Review*, 12, 75–98, <http://www.jstor.org/stable/24045351> [in English].
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005zts> [in English].
- Ivko, A. V. (2008). *Event aspects of the XX century musical form*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Klein, M. (2009). Ironic Narrative, Ironic Reading. *Journal of Music Theory*, 53 (1), 95–136, DOI: 10.1215/00222909-2009-022 [in English].
- Liu Xia (2021). *The performing specifics of narrative genres of vocal music*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Lysiuk, S. R. (2011). *The narrative approach of the characterization of the style and stylistic features of the piano performing*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Maus, F. E. (1991). Music As Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34, <http://www.jstor.org/stable/24045349> [in English].
- Nattiez, J.-J. (1990 a). Can One Speak of Narrativity in Music?, K. Ellis (Trans.) *Journal of the Royal Musicological Association*, 115 (2), 240–257, <https://www.jstor.org/stable/766438> [in English].
- Nattiez, J.-J. (1990 b). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. C. Abbate (Trans.). Princeton: Princeton University Press. (Original published in 1987) [in English].
- Nattiez, J.-J. (2011). La Narrativisation de la musique [The Narrativization of Music]. *Cahiers de Narratologie [Narratology notebooks]*, 21, 1–19, DOI: 10.4000/narratologie.6467 [in French].
- Piaskovsky, I. B. (2003). *Polyphony*. Kyiv: DMTSNZKiMU [in Ukrainian].
- Sichardt, M. (2005). Narrativität in der Music? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2 [Narrativity in Music? Considerations based on Beethoven's Violoncello Sonata op. 102 No. 2]. *Die Musikforschung [Music Research]*, 58 (4), 361–375, <http://www.jstor.org/stable/41125823> [in German].
- Stepurko, V. I., & Bardashevskaya, Ya. M. (2018). Narrative differences in the works of contemporary Ukrainian composers. *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, 2 (11), 141–145, URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2018_2_26.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Wieneke, J. (2007). Hannover, 24. bis 26. November 2006: „Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik“ [Hannover, 24th to 26th November 2006: “The composer as a narrator. Narrativity in Dmitri Schostakowitsch's instrumental music”]. *Die Musikforschung [Music Research]*, 60 (2), 156–157, https://www.researchgate.net/publication/299054337_Hannover_24th_to_26th_November_2006_The_composer_as_a_narrator_Narrativity_in_Dmitri_Schostakowitsch's_instrumental_music [in German].

Oleksandra Shara

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Music Theory
e-mail: sharafilatova@gmail.com
ORCID iD: 0009-0007-7753-2303

The theory of narrative in the musicological discourse

Statement of the problem.

The eternal debate, how words and music interact with each other, runs through the history of musical art, covering both vocal works, where the leading role of the verbal base is obvious, and instrumental works, where the influences of verbal genres give rise to new qualities and corresponding expressive complexes. One of these qualities is “narrativity”, i.e. narration based on eventfulness that in music, especially purely instrumental one, has a specific character. The notion of “narrative” has moved far beyond the boundaries of a single discipline and has become the object of active theoretical research in 20th–21st centuries, including the music world. The concept of narrative in music has been considered in a number of studies by foreign scholars (Hatten, 2004; Klein, 2009; Almen, 2003, 2004, 2008; Tarasti, 1994; Grabocz, 2004; Hair, 2004, and others) and Ukrainian researchers (Ivko, 2008; Piaskovsky, 2003; Lysiuk, 2011, and others).

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the study is the meta-analysis of the discourse on music narrative and highlighting some of the fundamental theories and methods of narrative analysis. For the first time, an attempt was made to systematize the narrative concepts of Ukrainian and foreign researchers and to highlight the approaches of foreign scientists to the issues of narrative analysis for their further application and development in Ukrainian musicology. A combination of methods of generalization and systematization, as well as comparative analysis of information, was used as a research tool.

Results. *The research shows that the theory of musical narrativity in national musicology is currently at the initial stage. I. Piaskovsky studies this issue on the material of polyphonic music only, A. Ivko considers merely such aspect of narrativity as eventfulness in vocal and instrumental works, Liu Xia and S. Lysiuk focus on the performance embodiment of music narrative, and V. Stepurko &*

Ya. Bardashevskaya apply a synthetic approach to the analysis of contemporary instrumental works.

Foreign musicology, which has already studied the issue of musical narrative in detail, offers the various theories and methods to analyse it. R. Hatten, drawing parallels with a fairy tale and a storyteller, proves the existence of a narrative in “pure” music and creates a theory of expressive genres that are carriers of tragic, pastoral, heroic principles, and whose appearance is associated with change of current music state, which the author calls “shifting to a higher level of discourse” (Hatten, 1991: 76) (similar to the “narrator’s” comment). B. Almen uses this concept in his research and adapts the theory of narrative archetypes by J. Liszka and N. Frye to musical analysis; M. Klein also relies on the latter. B. Almen uses this concept in his research and adapts the theory of narrative archetypes by J. Liszka and N. Frye to musical analysis; M. Klein also relies on the latter. Besides, B. Almen creates a classification of the correlations of the musical theme and narrative in an instrumental work. E. Tarasti and M. Grabocz refer to the models of A. Greimas in their analytical studies. There are scholars who oppose the idea of musical narrative (J.-J. Nattiez and C. Abbate), but numerous researchers (including B. Almen and M. Sichardt) refute their arguments, which indicates the active entry of the concept of “narrativity” into the musicological discourse in different countries of the world.

Conclusion.

Thus, the meta-analysis of the discourse on musical narrative, although not complete, allows us to understand the interest of researchers from all over the world in this issue, which remains relevant to this day. The issue of musical narrative is a complex one that requires further research and expansion of the field of musicology.

Keywords: *narratology; musical narrative; the concept of narrative in music; musicological theories; theories of narrative analysis; methods of musical analysis; musical semiotics.*

Стаття надійшла до редакції 1 вересня 2023 року