

Теорія і методологія

Theory and Methodology

ДИСКУРС У МУЗИЦІ Й ТЕОРІЯ ДИСКУРС-АНАЛІЗУ В МУЗИЧНІЙ НАУЦІ

Богдан Сюта

УДК 78.01 + 781.1

Завданням статті є короткий виклад бачення автором теорії дискурсу і дискурс-аналізу в музичній науці (дослідженні музичної комунікації зокрема) та їх імплікації в актуальні музикознавчі парадигми сьогодення. Надзвичайно важливі для комплексних досліджень музичних процесів, дискурс-аналітичні підходи сприяють формуванню цілісного комплексу на основі різних філософських підходів, методології та теоретичних концепцій тощо. Тому автор звертається до розробки теоретичних проблем дискурсу в музиці та музичного дискурс-аналізу.

Ключові слова: дискурс, дискурс-аналіз, значення, соціокультурний контекст.

The target is a concise exposition of the author's comprehension of the discourse and discourse-analysis theories in the musicology (particularly, in the studies on musical communication) as well as their implication on the actual modern musicological paradigms. As the extremely important for the complex researches of the musical processes, the discourse-analytical approaches promote forming a whole complex grounded on the various philosophical methods, theoretical concepts, etc. Therefore the author addresses to elaboration of the theoretical issues of the musical discourse and to the musical discourse-analysis.

Key words: discourse, discourse-analysis, meaning, sociocultural context.

Коли йдеться про будь-яку форму комунікативної практики, неодмінно постає питання про спосіб та форми продукування і присвоєння значень. Важливе місце проблема продукування, системної організації та споживання значень посідає в дослідженні парамузичних засобів, їх побутування, застосування, функцій і комунікативного потенціалу¹. На жаль, у вітчизняному музикознавстві наукове дослідження дискурсу тільки починається. Кілька публікацій, що з'явилися в науковій періодиці впродовж останнього десятиліття, не тільки не з'ясовують пи-

тання, але й через відсутність опори на певну системно організовану методологічну базу істотно заплутують його. Завданням цієї статті є короткий виклад нашого бачення теорії дискурсу та дискурс-аналізу в музичній науці (дослідженні музичної комунікації зокрема) та її імплікації в актуальні музикознавчі парадигми сьогодення.

Відразу ж зазначимо, що, незважаючи на існування широкої теоретичної бази, розробленої зарубіжними науковцями (деякі з опрацьованих ними в 1990-х роках підходів вва-

жаються сьогодні еталонними), просто пристосувати до музичних реалій одну з усталених соціально зорієнтованих теорій дискурс-аналізу фактично нереально. Нині ситуацію ускладнює також факт істотного переважання в науковій практиці дискурс-аналітиків еkleктичних систем, одним із складників яких майже завжди є засади концепцій соціально-конструктивістського дискурс-аналізу Е. Лакло і Х. Муффа², критичного дискурс-аналізу Н. Фейрклау та Р. Уодака³ чи соціокогнітивної школи дискурс-аналізу Т. ван Дейка⁴.

В українській музичній науці проблема дискурс-аналізу висвітлювалася спорадично впродовж останнього десятиліття різними авторами⁵. У наших публікаціях минулих років також порушувалися питання дискурс-аналітики в музиці, але робилося це лише в контексті проблеми дослідження сучасної музики. Перша довідкова стаття про дискурс у музиці з'явилася в першому томі «Української музичної енциклопедії» (К., 2006)⁶. 14–15 листопада 2008 року Академія мистецтв України спільно з Національною музичною академією України ім. П. І. Чайковського провели наукову конференцію «Рефлексія і дискурс у мистецтві та мистецтвознавстві», яка мала великий резонанс у музичному світі. З того часу концепція музичного дискурс-аналізу помітно еволюціонувала, а в деяких напрямках сучасного музикознавства виявилася незамінним компонентом польових досліджень. Усе ж інформація щодо проблеми розуміння дискурс-аналізу, прочитувана «між рядками» публікацій, присвячених іншим проблемам, є недостатньою. Спеціальних праць, присвячених аналізу дискурсу в музиці, на жаль, поки що немає. Наш погляд на проблему став розвитком аналітичних спостережень і висновків, фрагментарно зафіксованих у текстах наших наукових публікацій останніх семи років, а також у дослідженні, присвяченому розгляду основ парамузикознавства.

Почнемо з кількох базових тез, які не потребують детального обґрунтування (це не зовсім те, що окреслюється дискурс-аналітиками як «самозрозуміле» знання, про яке йтиметься нижче, а лише кілька положень, що приймаються як вихідні й апріорні в багатьох наукових парадигмах сучасності), оскільки такі обґрунтування не раз давалися в дотеперішніх наукових публікаціях. По-перше, дискурс –

це один із типів комунікативної мовленнєво-розумової діяльності. Мовленнєва природа музики нині теоретиками не заперечується; не до кінця з'ясованими залишаються тільки походження і структура знаків музичної мови⁷. Загальноприйнятим вважається також розуміння процесів породження, відтворення та сприймання музики як розумової діяльності людини.

По-друге, дискурс інтеріоризується у вигляді конкретної комунікативної події, інтерактивного явища. Він може мати різні форми вияву – усну, писемну або змішану і завжди є послідовністю висловлювань.

По-третє, існують певні умови існування таких висловлювань, а також пов'язане з цим коло обраних стратегій і тактик учасників комунікативного акту. Поза такими умовами та «правилами» спілкування дискурс розмивається.

По-четверте, дискурс впливає на формування соціального світу за допомогою продукованих та споживаних значень. Він історично і соціально зумовлений.

І, по-п'яте, водночас існує цілий ряд дискурсів, які або перебувають на різних ієрархічних рівнях, або конкурують один з одним. Функціонування одночасно різних дискурсів надає суб'єктові різні, а іноді й суперечливі позиції для висловлювання. Отже, версія реальності, якої дотримується дослідник, не є принципово кращою за будь-яку іншу, і її можна скоригувати, змінити або й повністю відкинути в процесі конкурування дискурсів як у межах наукової галузі, так і в соціокультурній сфері в цілому.

Виходячи з викладеного, і музику, і музикознавчу науку можна розглядати як один із багатьох інших дискурсів, якому властиве продукування знань особливим способом на основі визначених правил. Тому будь-яке наукове знання фактично не є апріорною істиною, а істиною, яку можна обговорювати і змінювати. Ця істина продукує знання особливим способом, користуючись визначеними правилами (певною парадигмою), тобто підлягає дискурсивному регулюванню. Таким чином, дослідник повинен визначити, як саме він розуміє світ. При продукуванні й аналізі матеріалу музикознавець повинен дотримуватися певної обраної ним теорії, яка дозволить дистанціюватися від повсякденних поглядів на досліджуваний матеріал. При цьому дослідник стратегічно позиціонує себе у

певному місці, розглядаючи світ відповідно до визначених мети і теоретичної структури.

Ми повинні констатувати, що знання, які продукує наука, є умовними в своїй історичній і культурній специфіці: продукуючи знання, ми репрезентуємо світ, а тому повинні бути готовими до сприйняття репрезентацій інших людей і дискусії з ними. Варто згадати в цьому аспекті ситуацію середини XVIII ст. в музиці, коли свої шедеври в один час створювали Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель, Д.-Дж. Скарлатті, Ж.-Ф. Рамо та Ф.-Й. Гайдн, Х.-В. Глюк, Т. Траєтта, Н. Піччіні й Н. Йомеллі, або ж гарячі дискусії «брамсистів» і «вагнеристів» на століття пізніше. Крім того, існують різні типи знань, створених згідно з різними логіками і спрямованих на різне застосування. Ці різні форми знань навряд чи можуть або повинні скоротитися до однієї-двох, чи, точніше, що наукові і повсякденні знання можна виміряти однаковими стандартами і вони мають однакову вагу. Останнім часом музичні дискурси, що репрезентують повсякденне знання (поп-музика, музика настрою, клубна музика і та ін.), прагнуть стати в свідомості споживача рівноправними з традиційними академічними дискурсами (академічна музика, духовна музика, легка музика та ін.). Нерідко їм вдається зайняти домінуючу позицію. Тому з кожним роком усе популярнішими стають такі методологічні платформи, які створюють сприятливі умови для обміну знаннями між різними дискурсами, у тому числі й суто музичними.

Відповідь на питання про те, яким чином музикант репрезентує відображений у звуках світ чи його фрагмент, очевидна: через продюговані ним тексти, яким надаються певні значення. Це пояснює, чому спосіб конституювання світу, що подається в музиці й музичній науці, робить одні знаки (звуки, інтонації, парамузичні чи екстрамузичні засоби) більш привілейованими, ніж інші. Тому фактично кожна наукова позиція чи парадигма мають більший або менший елемент рефлексивності, тобто містять дослідження наших власних культурних і соціальних позицій⁸.

Ураховуючи це, можна стверджувати, що дискурс є процесом фіксації значення. Але ця фіксація завжди є частковою, адже соціальне явище (в тому числі й музика) ніколи не буває завершеним чи повним, тому й значення не може бути однозначно інтерпретованим і точ-

но зафіксованим. Дискурс, який обов'язково включає і процес продукування, і споживання значень, також ніколи не є повністю ustalеним і завжди конкурує з іншими дискурсами (М. Фуко добре висловився щодо такої ситуації неусталеності, кажучи, що все, що полягає в породженні й осмисленні значень, по суті, вже є інтерпретацією колись зроблених інтерпретацій, а тому такий процес завжди перебуває у відкритому стані). Спробуємо розглянути, яким чином і в яких умовах відбувається цей процес і чому значення, що їх продукує дискурс у музиці, є частковими.

Незважаючи на те, що всі значення розглядаються як такі, що створені соціально⁹, і, будучи підкріплені соціальними законами, можуть успішно функціонувати як конкретні концепти, значення в музиці є досить флексибільними. Адже знаки набувають значень завдяки своїм відмінностям від інших знаків, а тому використання будь-якої мови, в тому числі музичної, є соціальним феноменом. Саме в соціокультурному контексті через використання конфліктів, переговорів і погоджень закріплюються і переглядаються структури значення. Але й кожна конкретна фіксація значень є умовною: вона можлива, але не необхідна, тому що величезною мірою залежить як від індивідуального й колективного досвіду продуцентів та споживачів, так і від досвіду на терені лінгвального «перекладу» цих значень. Це відбувається з кількох причин. По-перше, значення не можуть бути однозначно перекладеними (в дискурс-аналізі ustalився також термін «переписані») з мови одного дискурсу на мову іншого (в цьому разі йдеться не лише про музичні дискурси, а й про музикознавчі). По-друге, фіксація значень музичними засобами є великою мірою умовною і дуже залежить як від типу музичного дискурсу, так і від обраної для їх споживання наукової парадигми в межах одного дискурсу. По-третє, основний масив музичних значень описує почуття і стани, які ілюструють найбільшу залежність від психічних, емоційних станів та психологічних типів особистостей суб'єктів (і тих, що продукують, і тих, що споживають значення в дискурсі), а ці почуття і стани лише незначною мірою вписуються в соціальні виміри, що їх обов'язково враховує дискурс. Тому деякі дослідники¹⁰ взагалі вважають за доцільне виключити з дискурс-аналізу такі

виміри, як досвід, почуття і тіло, але в музичному дискурс-аналізі без них ніяк не обійтися. Безумовно, і в музиці дискурс конститує соціальне (зазвичай частково¹¹), але настільки опосередковано, що ряд музичних наукових парадигм дозволяє собі практично ігнорувати цей чинник.

Беручи все це до уваги, мусимо визнати, що підходи музичного дискурс-аналізу є достатньо відмінними від соціально-конструкціоністських підходів чи підходів критичного дискурс-аналізу. Більше точок дотику можна відшукати з методами і підходами дискурсивної психології, але все-таки просто «пересадити» методи, принципи і підходи традиційних дискурс-аналітичних шкіл на музичний ґрунт неможливо.

При створенні схеми функціонування дискурсу в музиці не слід забувати, що люди, по-різному позиціоновані в просторі і часі, розглядатимуть світ по-різному. Тому ця схема буде мобільною і відкритою до уточнень, переважно в деталях. Щоб відразу відкинути можливі заперечення щодо значної кількості «спільного» в різних системах знань про музику, помітної «стійкості» цього спільного й існування цілого ряду спроб створення універсалістських всеохопних систем, звернемо увагу на обов'язкову присутність у дискурсах значної кількості повністю адаптованих знань про світ і музику. Ми приймаємо ці знання не задумуючись, і надаємо їм статусу натуралізованих категорій, або самозрозумілих знань¹². У цьому сенсі «Самозрозуміле знання можна розглядати як центр, який розширюється по певному радіусу до периферії. На периферії це знання вже не настільки самозрозуміле. По-іншому самозрозуміле можна розглядати як нав'язувальну структуру – вона включає проміжки, які власне й містять потенційні точки розбіжності»¹³. Що далі від центру дискурсу, тим ближче до умовної лінії дотику між сусідніми дискурсами, і, відповідно, до центру конкуруючого дискурсу, який уже продукує знання по-іншому. Ці два дискурси «можуть перебувати в антагоністичних відносинах, коли вони намагаються визначити одну й ту саму область конфліктними способами. Антагонізм розв'язується засобом гегемонії, в якій один дискурс стає основним і сприймається як об'єктивна реальність; об'єктивне – це те, що стало самозрозумілим, а те, що ми забуваємо, – умовне. Самозрозуміле з'являється

в той момент, коли з нашого бачення зникають альтернативи»¹⁴.

Отже, кожний дискурс продукує знання по-своєму. По-своєму конститує світ і навіть формує суб'єкта, який використовує цей дискурс. Може постати питання, а що робити з об'єктом, який для всіх дискурсів залишається однаковим, «самозрозумілим». Це справді так, об'єкт залишається таким самим, але змінюється його оточення, контекстні та ситуаційні умови його буття й осмислення, можливості співдії з іншими об'єктами. Крім того, «об'єкт дослідження сам по собі не визначає вибору теорії і методу. У цьому розумінні дослідження не відображає реальності... Як наслідок, різні підходи по-різному представляють ту саму область дослідження, підкреслюючи одні аспекти й ігноруючи інші»¹⁵. Тому проблема співіснування кількох дискурсів у музиці, де знаки використовуваної мови позбавлені конкретних значень і уникнути цього співіснування практично неможливо, стоїть особливо гостро. Для окреслення такого методологічного співіснування існує давно апробований термін «стрій дискурсу». «Стрій дискурсу – це загальна платформа різних дискурсів, і дискурси – це паттерни значень усередині строю дискурсу»¹⁶. Внутрішня структура кожного дискурсу може бути абсолютно довільною і навіть включати в себе підпорядковані дискурси (як-от, скажімо, поетичні тексти у вокальних творах; про ієрархічну підпорядкованість одних дискурсів іншим у цілісних текстах вокальних творів свідчить, наприклад, наявність кількох музичних прочитань тієї самої поезії).

Що повинно стати предметом дослідження дискурсу в музиці? Насамперед досліджуватися повинні різні аспекти світу (в тому числі настрої, емоції і почуття!), яким дискурси приписують значення; специфічні способи, якими кожний дискурс приписує значення; пункти, в яких різні репрезентації вступають у боротьбу чи відкрито конфліктують; усі висловлені музичними засобами думки, що є вартими уваги. Дуже важливими є проблеми змін дискурсу в часі, використання ресурсів музичного дискурсу в соціальній взаємодії та структури найважливіших дискурсів.

Функціонування дискурсів прийнято називати дискурсивною практикою. Вона є водночас соціальною практикою, яка формує соціальний світ. Тому реальність, у тому числі й музичну, як

різновид соціокультурної, неможливо розглядати поза дискурсом.

Як уже зазначалося, кожний знак фіксується через встановлення відношень щодо інших знаків, адже більшість знаків у музичному дискурсі полісемічні, і їх ідентичність визначається в процесі артикуляції власне через відношення щодо інших знаків. Це відбувається за рахунок виключення всіх інших можливих значень знака, або ж усіх можливих способів, якими знаки можуть пов'язуватися між собою. Тобто дискурс – це обмеження можливостей. Усі можливості, які виключає дискурс, є, на думку Е. Лакло і Х. Муфф, областю дискурсивності. «Область дискурсивності – це своєрідний резервуар для “додаткових значень”, що виникають в артикуляційній практиці. Ці значення має чи мав кожний знак до того, як вони були виключені певним дискурсом задля створення єдності значення. Дискурс завжди конституїований стосовно того, що він виключає, тобто щодо області дискурсивності»¹⁷. Інакше кажучи, область дискурсивності – це все, що перебуває поза дискурсом, усе, що дискурс на цей час виключає. Вона виступає в ролі своєрідного загального збірника для всіх значень, не включених у конкретний дискурс.

Крім цього, дискурс – це тимчасова закритість: він фіксує значення особливим чином, але не обов'язково «раз і назавжди»¹⁸. Таким чином, завжди можлива боротьба за те, якою буде структура дискурсу, які дискурси матимуть перевагу і яке значення буде надане окремим знакам¹⁹. Саме тому дискурс-аналіз цікавиться передусім не виявленням структури дискурсу, а тим, як структура у формі дискурсу конститується і змінюється.

Усе це тісно переплетене із фактом розщепленості суб'єкта в умовах нашої соціокультурної реальності. Суб'єкт у музиці позиціонується водночас у кількох дискурсах, які можуть навіть конфліктувати між собою. Тому він має різні ідентичності, що відповідають тим дискурсам, частину яких він формує, і завжди має потенційну можливість ідентифікувати себе різними способами. Кожна така конкретна ідентифікація є умовною, тобто можливою, але не обов'язковою. Візьмімо, наприклад, пізні кuartети Л. Бетховена. Усі п'ять творів явно виходять за межі звичного бетховенського класицистичного дискурсу. Музика ілюструє виразні від-

хилення продукованих композитором значень у цих інструментальних композиціях у вокальний, темброво-колеристичний чи рефлексійно-філософський дискурси, або дискурси побутового музикування чи церковної музики проторенесансу, дискурси чистої інструментальної музики, або ж інтонацій, опертих на вербалізовані аналоги звучань. Але ще більший спектр дискурсів характеризує розщеплення суб'єкта, який споживає (інтерпретує) продуковані значення, перманентно перебуваючи в кількох відповідних дискурсах з поправкою на історичну епоху та соціальне середовище, до якого він належить.

Дискурсивні методи, за допомогою яких продукуються (створюються) і споживаються (сприймаються та інтерпретуються) музичні тексти, є важливою формою соціальної практики, яка допомагає конституувати культурний світ. Так, форми відтворення і сприймання музики є соціальними структурами, що впливають на дискурсивні практики. Відносини між виконавцями і слухачами конститууються дискурсивно. Нині вже створені певні форми виконання музики з конкретними практиками, усталеними відносинами й ідентичностями. Спочатку ці практики, відносини та ідентичності конституувалися дискурсивно, але потім осіли в інституціях, традиціях та недискурсивних практиках (публічні концерти, концертні інституції та музичні театри, відкриті літні естради й майданчики, трансляція музики в електронних мас-медіа й у світовій мережі, виконання і сприймання музики в навчальних закладах під час дидактичного процесу тощо). Але допоміжні засоби комунікації, які завжди виступають у поєднанні з описаними інституціями, традиціями та недискурсивними практиками, як-от парамузичні, а частково й екстрамузичні засоби, – конститууються, як правило, дискурсивно. Отже, «дискурсивне формування соціокультурної спільноти викликане не вільним буянням ідей у людських головах. Це наслідок соціокультурної практики людей, яка глибоко вкорінена й зорієнтована на реальні, матеріальні соціальні структури»²⁰.

Дискурс у музиці є важливою формою соціокультурної практики, яка водночас і відтворює, і змінює (коригує) значення, ідентичності та соціокультурні взаємини. У той самий час дискурс формується також іншими соціокультурними практиками і структурами. Тому, ана-

лізуючи дискурс у музиці, не можна зосереджуватися лише на текстовому аналізі, але слід обов'язково залучати до нього соціокультурний аналіз. І тут ще раз слід наголосити на важливості врахування в аналітиці строю дискурсу, тобто сукупності всіх видів дискурсу, що використовуються в певній соціокультурній галузі. А конкретним маркером для вимірювання участі дискурсу в соціокультурному конституванні світу та його структури слід вважати окремі випадки використання мови, або комунікативні події, наприклад виконання музичного твору на концерті, виконання опери, трансляцію музичної телепередачі, перегляд відеофільму тощо. Комунікативна подія може описуватися в трьох вимірах – тексту (музичне мовлення, письмо, звуковий образ, візуальний, тактильний образ чи їх поєднання), дискурсивної практики (сюди слід віднести продукування та споживання текстів) та соціокультурної практики. Сукупність окремих випадків використання мови, що становить частину окремої соціокультурної практики, утворює жанр дискурсу (наприклад, жанр виконання фіксованого твору, жанр імпровізації, жанр фонової музики). Іншими словами, музичний текст (акцент на музичномовних особливостях, включаючи парамузичні та екстрамузичні) виходить на дискурсивну практику (акцент на продукуванні та споживанні музичних текстів), що нерозривно пов'язана з широкою соціокультурною практикою, до якої належить комунікативна подія.

Таким чином, як вважає Н. Фейрклау, усі аспекти дискурс-аналізу та комунікативної події зокрема є взаємопов'язаними. Аналіз мовних особливостей тексту неодмінно спричинить аналіз дискурсивних практик і навпаки. «Аналіз дискурсивної практики концентрується на тому, як при створенні текстів їх автори використовують доступні дискурси і жанри, а також на тому, як сприймачі текстів застосовують доступні дискурси і жанри при споживанні, сприйманні та інтерпретації текстів»²¹. Такий аналіз тексту сконцентрований на формальних особливостях (лексика, граматики, синтактика, формотворення), за допомогою яких дискурси і жанри реалізуються засобами музичної мови. «Дискурсивна практика є посередником між текстами і соціокультурною практикою... Дискурсивну практику формують тексти, а сама вона формується в соціокультурній

практиці. Водночас сам текст впливає на процес продукування і споживання»²². Саме з цих причин ізольоване розуміння чи аналіз музичних текстів неможливі – їх необхідно розглядати лише у взаємозв'язку з іншими текстами й у широкому соціокультурному контексті.

Коли різні дискурси і жанри артикулюються разом в одній комунікативній події, – вважають М.-В. Йоргенсен і Л.-Дж. Філліпс, – виникає явище інтердискурсивності²³. Данські дослідниці вважають інтердискурсивність формою інтертекстуальності. Не можемо не погодитися з цим поглядом. Інтертекстуальність означає стан, коли всі комунікативні події засновані на більш ранніх подіях²⁴. Неможливо уникнути застосування інтонації, звукових послідовностей та музичних знаків, які вже використовувалися раніше. Текст можна розглядати також як ланку в інтертекстуальному ланцюгу, в серії текстів, де кожний текст містить елементи іншого тексту чи текстів. «Високий рівень інтердискурсивності асоціюється зі зміною, а низький засвідчує, що текст просто відтворює встановлений порядок»²⁵.

Більшість музикознавців нині погоджується з існуванням ще одного важливого чинника створення значень, який полягає в тому, що значення текстів частково створюються в процесі інтерпретації. Це пояснюється наявністю в текстах кількох потенційних можливостей реалізації значення, відкритих для різних інтерпретацій. Важливим є також настановлення, що наші способи розуміння і категоризації музичного світу не універсальні, а зумовлені історичними і соціокультурними реаліями й контекстами. Дискурси не описують музичний світ, який ніби перебуває окремо від «нашого», а скоріше створюють світ, який здається тим особам, що беруть участь у музичній комунікації, реальним (очевидно, саме звідси – і нинішня мода «осучаснення» оперних постановок, поштовхом до поширення якої послужили «перодягання» героїв вагнерівської тетралогії в костюми кінця XIX ст. у байройтівських постановках П. Булезом та онуком композитора). З цього випливає, «що висловлювання завжди зумовлені історично і соціально, і якщо щось не сказане [чи недомовлене. – Б. С.], то, можливо, тому, що не має сенсу в даному соціальному й історичному контексті»²⁶. У цьому плані велику роль відіграє теорія соціальних уявлень, яка

«дає гуманітарним дисциплінам... змогу краще зрозуміти співвідношення психічного і соціального в акті мовлення»²⁷. Крім того, як вважає Н. Фейрклау, дискурсивні практики завжди функціонують у діалектичній взаємодії з іншими вимірами соціальних практик, і інші виміри можуть накладати структурні обмеження на способи використання та змінювання дискурсів.

Виходячи з цих позицій, кожне виконання музичного твору є такою комбінацією різних значень і відмінностей, яка надає їм нової ідентичності. Це відбувається в кожній дискурсивній практиці, адже жодна практика не є точним повторенням більш ранніх структур, і кожне явне відтворення містить елемент змінювання, нехай навіть мінімальний. У цьому й полягає неповторність артикуляції навіть достатньо відомих музичних творів, а також майстерність виконавця-інтерпретатора. Фактично єдиним об'єктивним обмеженням дискурс-аналітика, як вважають Е. Лакло і Х. Муфф, є необхідність аналізу практики у світлі тієї структури, до якої вона належить, з огляду на те, що всі дискурс-аналітичні підходи представляють дискурс у музиці як фіксацію значення у визначеній галузі.

Дискурс-аналітичні підходи виявляються надзвичайно важливими для комплексних досліджень музичних процесів. Адже різні філософські засновки, підходи, методології та теоретичні концепції і структури можуть по-різному представляти ту саму галузь дослідження, підкреслюючи одні аспекти й ігноруючи інші. Тому дуже важливо, щоб вони утворювали єдиний цілісний комплекс. Тільки за цієї умови можна успішно досліджувати екстрамузичні та парамузичні засоби в музичній комунікації, її соціокультурні контексти та ін. Безумовно, можна отримати необхідні знання, використовуючи різні підходи, які продукують скоріше різні форми контекстуально пов'язаних умовних знань, ніж універсальні знання, що ґрунтуються на нейтральній, вільній від контексту основі. Однак ми повинні усвідомлювати, що поєднання різних форм знання продукує не універсальне, але ширше, хоч і умовне, уявлення. Запеклі традиціоналісти, власне, критикують дослідників-парамузиковедів чи релятивістів за те, що попри позитивний соціальний перспективізм їхніх досліджень, вони позбавлені іміджу універсальності. Але універсальних систем знань не існує (і не лише в музико-

знавстві!) через зумовленість таких систем вибором домінуючого дискурсу і визначеної парадигми, а тому кожне дослідження, яке стосується проблем музичної комунікації, продукування, осмислення та споживання значень, інтерпретації музичних (нині найчастіше полімодальних, що використовують одночасно різні семіотичні системи) текстів, повинне залучати ресурси дискурс-аналізу.

¹ Ажеж К. Человек говорящий. Вклад лингвистики в гуманитарные науки. – М., 2003. – 304 с.; Зинькевич Е. Контекст как смыслообразующий фактор // Смысловые засады музичної творчості: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 59. – С. 3–10; Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М., 2003. – 375 с.; Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики // Студії мистецтвознавчі. – К., 2008. – Число 4 (24). – С. 120–124; Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 69–77; Сюта Б. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2004. – Вип. 5. – С. 95–102; Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. – К., 2006. – 256 с.; Сюта Б. Основи парамузиковедства. – К., 2008. – 44 с.; Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. 8. – С. 63–72; Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. – К., 2004. – 120 с.; Сюта Б. Текстові взаємодії та організація художньої цілісності в сучасній музиці // Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. – О., 2003. – Вип. 4. Кн. 1. – С. 66–79; Сюта Б. Художня цілісність у музичних текстах постмодернізму. Впливи позамузичних чинників // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 5–7. – С. 88–97.

² Laclau E. «Discourse» // The Blackwell Companion to Contemporary Political Philosophy (Blackwell Companions to Philosophy) / R. Goodin and P. Pettit (eds.). – Oxford, 1995. – P. 431–438; Laclau E., Mouffe Ch. Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. – London, 1985. – P. 140.

³ Fairclough N. Language and Power. – London, 1989. (Second revised Edition, Pearson ESL, 2001. – P. 320); Fairclough N. Discourse and Social Change. – Cambridge, 1992. – P. 272; Fairclough N. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language (Language in Social Life). – London, 1995. – P. 265; Fairclough N. Media Discourse. – London; New York, 1995. – P. 214; Fairclough N. Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research. – Edinburgh 2003. – P. 270; Meyer M., Wodak R. Methods of critical discourse analysis. – London, 2001. – P. 200.

⁴ Ажеж К. Человек говорящий. Вклад лингвистики в гуманитарные науки. – М., 2003. – 304 с.; Dijk van T. A. Studies in the Pragmatics of Discourse. – Mouton; Hague, [1981]. – P. XII, 381.

⁵ Антропова Т. Структуралістський аспект музикознавчого дискурсу: досвід і сучасність // Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. –

Вип. 68. – С. 215–221; *Ильина А.* Метаязык и проблема вербальности в знаковой системе музыкального искусства // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 67–73; *Калимулина Т. А.* Вербальные факторы в творчестве Кшиштофа Пендерецкого // Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. – О., 2003. – Вип. 4. – Кн. 1. – С. 89–98; *Морева Е.* Функционирование музыкального события как элемента полидискурсивной системы в пространственно-временных координатах // Час. Простір. Музика: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 48–62; *Москаленко В.* Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблема розуміння: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 20. – С. 3–13; *Рикман К.* Интонационные и структурообразующие компоненты интердискурса в контексте современной теории стиля // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 15–21; *Самойленко О.* Композиційно-семантичний аналіз музики і явище катарсису // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 88–93; *Тукова И.* О смысловой установке музыкального произведения // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 61–67; *Швед М.* Особливості сприйняття сучасної музики і спроби класифікації слухацької аудиторії // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісн. – К., 2006. – 2006. – Вип. 3. – С. 211–220.

⁶ Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – Т. 1. – 680 с.

⁷ *Бонфельд М. Ш.* Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 2007. – С. 82–141; *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – С.Пб., 2007. – 648 с.

⁸ *Сюта Б.* Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції // Музична україністика: сучасний вимір: 36. наукових статей на пошану... Алли Терещенко. – К.; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 40–50; *Сюта Б.* Формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: 36. наук. праць. – Луцьк, 2007. – Вип. 1. – С. 5–19; *Сюта Б.* Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття //

Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 19–28; *Тукова И.* О смысловой установке музыкального произведения // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 61–67; *Nattier J.-J.* Music and discourse : toward a semiology of music / Trans. Abbate Carolyn. – Chichester, 1990. – 272 p.

⁹ *Chouliaraki L., Fairclough N.* Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis. – Edinburgh, 1999. – P. 168.

¹⁰ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Дискурс-анализ. Теория и метод. – Х., 2008. – С. 288; *Калимулина Т. А.* Зазнач. праця. – С. 83–118; *Красных В. В.* Зазнач. праця. – С. 111–115.

¹¹ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 289.

¹² Там само. – С. 290–309; *Nattier J.-J.* Op. cit. – P. 75–77, 87–90, 111–118.

¹³ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 309; див. також: *Красных В. В.* Зазнач. праця. – С. 237–239.

¹⁴ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 308–309.

¹⁵ Там само. – С. 250.

¹⁶ Там само. – С. 235.

¹⁷ Там само. – С. 58.

¹⁸ *Красных В. В.* Зазнач. праця. – С. 170–173.

¹⁹ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 60–61.

²⁰ Там само. – С. 111.

²¹ Там само. – С. 121.

²² Там само. – С. 122.

²³ Там само. – С. 128–129.

²⁴ *Сюта Б.* Интертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – К., 2003. – Число 2. – С. 13–19; *Сюта Б.* Интертекстуальність як засіб організації форми в українській музиці постмодернізму // Українська та світова музична культура: сучасний погляд: 36. статей: Наук. вісн. НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 36. – Кн 1. – С. 20–32; *Сюта Б.* Музична творчість 1970–1990-х років... – С. 101–122, 153–168; *Сюта Б.* Текстові взаємодії та організація художньої цілісності... – С. 66–79;

²⁵ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 146.

²⁶ Там само. – С. 196–197.

²⁷ *Макаров М. Л.* Основы теории дискурса. – М., 2003. – С. 74.

Цель статьи – сжато изложить видение автором теории дискурса и дискурс-анализа в музыкальной науке (в частности, в области исследования музыкальной коммуникации) и её импликации в актуальные музыкологические парадигмы современности. Чрезвычайно важные для комплексных исследований музыкальных процессов, дискурс-аналитические подходы способствуют формированию целостного комплекса на основе различных философских подходов, методологии и теоретических концепций. Поэтому автор обращается к разработке теоретических проблем дискурса в музыке и музыкального дискурс-анализа.

Ключевые слова: дискурс, дискурс-анализ, значение, социокультурный контекст.