

УДК 821.112.2-2.09:78

## СМИСЛОВА ПАРТИТУРА РОМАНУ, СПРЯМОВАНОГО ДО МУЗИКИ

*Світлана Павлівна Маценка*

*[fiskova@yandex.ru](mailto:fiskova@yandex.ru)*

*Кандидат філологічних наук, доцент*

*Кафедра німецької філології*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

*Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна*

**Анотація.** Виходячи із позиції продуктивної взаємодії музики та літератури в межах роману, їхній діалогічний зв'язок представлено на семантичному рівні тексту. За цього обидва види мистецтва розглядаються як такі, що схильні до синтезу, і виявляють у спільному просторі функціонування нові якості, які є його наслідком. До цих якостей, зокрема, належать часткова семантизація музики у смисловому полі роману і часткова десемантизація мови під впливом музики. Відтак поняття „сміслової партитури роману” покликане за цих умов наголосити на музиці, яка стала текстом, отже, порушити проблему музичної семантики у контексті смислового поля роману. На прикладі „Доктора Фаустуса” Томаса Манна мовиться про потенціювання завдяки музичному тексту смислу роману, який прагне стати музикою.

**Ключові слова:** роман, спрямований до музики; музичний текст; партитура роману; Томас Манн.

У складному процесі взаємовисвітлення літератури та музики окреслюється важлива ознака обох видів мистецтва – їхня схильність до взаємообміну, в результаті якого у спільному контексті функціонування виявляється їхній семантичний потенціал, який стає очевидним лише за цих умов. Відтак мовиться про співвідношення літератури та музики як про смислове співбуття („со-бытие”), яке, своєю чергою, виходить за межі кожного з видів мистецтва і претендує на самостійний смислопороджуючий текст. Умови виникнення такого тексту Ю. М. Лотман описав у праці „Всередині мислячих світів” („Внутри мыслящих миров”, 1990), присвяченій взаємодії та динаміці знакових систем. Посилаючись на розрізнення вченим двох типів генераторів текстів, один з яких ґрунтується на дискретності (значення тексту

похідне від значень його окремих знаків), а інший – на континуальності (смысл „розмазаний” у багатовимірному семантичному просторі, тому саме текст у цілому є носієм значення), літературний текст розглядається як дискретний, а музичний – як континуальний. За Ю. М. Лотманом, незважаючи на суттєву відмінність цих механізмів, поміж ними існує постійний інформаційний обмін у вигляді „семантичного перекладу”. Однак через відсутність взаємооднозначних відношень такий переклад стає надзвичайно проблематичним. „Дискретній і точно позначеній семантичній одиниці одного тексту в іншому відповідає деяка смыслова пляма з розмитими межами і поступовими переходами у сферу іншого смыслу. Навіть якщо там існує *sui generis* сегментація, то вона не порівнянна з типом дискретних меж першого тексту. За цих умов виникає ситуація неперекладності, однак саме тут спроби перекладу здійснюються з особливою завзятістю і дають найцінніші результати. У цьому випадку виникає не точний переклад, а приблизна еквівалентність, зумовлена певним загальним для обох систем культурно-психологічним та семіотичним контекстом”, а саме такі „незакономірні” зближення „дають поштовх до виникнення нових смыслових зв’язків і принципово нових текстів” [5, с. 78]. В результаті такого „семантичного перекладу”, зазначає вчений, виникає „семантичний троп”, сфера якого навіть більша, ніж мистецтво, бо він втілює суть творчого мислення взагалі.

Із цього погляду, цікавий і поширений у німецькій літературі феномен збагачення смыслового поля роману шляхом залучення у нього музичного тексту набуває нового визначення як особливої *смыслової партитури*, покликаної продемонструвати діалогізм та динаміку структури, утвореної в результаті цього процесу, та її смыслопороджуючий потенціал. Додаткового пояснення у цьому зв’язку передусім вимагає поняття „*музичного тексту*”. Музичний текст – самостійне культурне утворення, „інформаційна щільність у звуко-семантичному вираженні” [6, с. 90] – виконує функцію колективної культурної пам’яті, впливає на реципієнта та його сприйняття. Він здатен переходити з одного культурного контексту в інший, актуалізувати приховані аспекти своєї кодуючої системи. Музичний текст черпає інформацію не зовні, а зі своєї внутрішньої організації й резервуарів своєї пам’яті, трансформуючи її в нові тексти. Часто заперечуваний безпосередній вплив музики на словесне мистецтво стає приводом для того, щоб звернутися до семантичного аналізу, який уможливорює заглиблення в текстові структури роману, зверненого до музики. Якщо розглядати такий

твір як випадок „незакономірного зближення”, яке описує Ю. М. Лотман, то його можна вважати „новим текстом”, своєрідністю якого є те, що „подія його життя, тобто його справжня сутність” (М. М. Бахтін) [2, с. 285], розвивається на межі двох взаємопов’язаних текстів – словесного та музичного – як джерела смислотворення. Отже, роман, спрямований до музики, представляє складні взаємовідношення музичного тексту як предмета осмислення й інтерпретації з необхідним для цього контекстом-обрамленням. Незважаючи на те, що сфера музичної семантики найбільш невизначена та неоднозначна, ймовірно, що саме у вигляді тексту музика здатна функціонувати в семантичному полі роману. „Якщо синтагматичну музичну структуру пояснюють як повідомлення (послання), а повідомлення, подане через чередування мовних елементів, визначається, особливо теорією комунікації, орієнтованою на літературу, як текст, то виникає питання, якою мірою музичному об’єкту за певних умов (наприклад, у полі інтеракцій мовної, літературної та музичної комунікації) також може бути притаманний текстовий характер. Текст, із погляду різних галузей, визначають як суперзнак, відносно стабілізовану загальну структуру або фіксоване мовне висловлювання, яке слугує збереженню вміщеної в ньому інформації. Статус музичного тексту, очевидно, типовий не лише для музичних структур, поєднаних з вербальними текстами, але й також для будь-яких музичних висловлювань, достатньою мірою фіксованих і таких, що діють семантично чітко... У цілому можна сказати, що музика тим помітніше поводить себе як текст, чим чіткіше вона діє як комунікант”, – зазначає музикознавець Ю. Фукач [9, с. 61]. Відтак роман, спрямований до музики, можна вважати продуктом метакомунікації, свого роду метатекстом (у значенні – текст про інший текст), який підтримує семантичні амбіції музики, сприймаючи музичний об’єкт як текст. „Якщо музичне висловлювання, яке метатекстуально звернене до музичного продукту, функціонує саме як художній продукт, виникає інтеракція двох різних естетико-художніх жанрів” [9, с. 101]. За цього, щоб досягти статусу власне музичної комунікації, музичне висловлювання в романі має залишатися якомога тісніше пов’язаним із сферою музично-синтагматичного. Мовний характер метатексту сприяє засвоєнню музики на рівні понятійного мислення і тим самим долучається до розуміння того, що репрезентує музика. Однак ідеться не тільки про інтерпретацію музики в романі: домінуючи у текстовій структурі, музичний текст впливає на

структуру свого вербального контексту, а разом вони уможливають спостереження за творенням смислу, який, за М. Арамовським, не виражається, а здійснюється у слові [1, с. 1]. „Творення смислу у слові” є результатом діалогізму, який опирається на категорію „відношення”, мету якого Ю. Крістева визначила не як переборення, а як гармонізацію, „яка вміщує у собі й ідею розриву (опозиції, аналогії) як способу трансформації” [3, с. 453]. Тому смыслова партитура роману, який прагне стати музикою, вирізняється особливою складністю й динамічністю.

Поняття „семантичної партитури” вказує на продуманий і добре структурований текст, не позбавлений саморефлексії і покликаний продемонструвати процес смислопородження. Німецький літературознавець М. Губер зауважує, що розуміння тексту як партитури „увиразнює текст як *textum*, як багаторазово переплетену тканину, як конструкт, чії пласти можна відстежити і вертикально, і горизонтально” [10, с. 166]. Складний пошук смислу, зумовлений акцентуванням на його процесуальності, а також породжена багатоголоссям амбівалентність такого тексту спричиняються до багатозначності інтерпретацій.

У романі, спрямованому до музики, музичний текст, як правило, тісно взаємодіє з біографічним текстом. „Дивовижно невиразну мову звуків” (Томас Манн) [4, с. 29] „з усією рішучістю” [4, с. 23] увиразнює розповідь про життя її творців, констатуючи закономірну взаємозумовленість обох текстів, так що біографічний – виконує роль конкретизації, індивідуалізації, суб’єктивізації, а музичний – уможливорює візії іншого, первісного, абсолютного й невизначеного. В одному з інтерв’ю німецький композитор Крістфрід Шмідт зауважив: „Звичайно, в музиці немає конкретного життєпису, немає й рецептів певного способу поведінки чи програм, однак думки, певна річ, можна відчитати, почуття, ставлення, критику й захоплення певними явищами часу, зутрічі з речами та людьми можуть знайти своє відображення в мистецтві” (цит. за: [8, с. 450]). Це повертає до сформульованої в одному з фрагментів Новаліса спроби „визначено говорити за допомогою музики” („*Ver[such] bestimmt durch die Musik zu sprechen*” [13, с. 283]), що означає: музика завдяки слову не лише набуває „голосу”, а й здатна визначати логіку вербального висловлювання.

Складний процес взаємодії музичного та вербального текстів демонструє семантична партитура одного із кращих романів про мистецтво – „Доктор Фаустус” („*Doktor Faustus*”, 1947) Томаса Манна. В „Роздумах аполітичного” („*Betrachtungen eines*

Unpolitischen", 1918) письменник писав: „Про те, що я робив, про мої мистецькі праці, відгукуйтесь, як бажаєте і вважаєте за потрібне, однак *добрими партитурами вони були завжди*, всі до одної; музиканти теж їх любили, Густав Малер, наприклад, любив їх, і часто я хотів, щоб музиканти стали публічними суддями над ними” [11, с. 319]. Висловлюючи сподівання, що роман „Доктор Фаустус” стане тим, про що тлумачить, „а саме – конструктивною музикою” („konstruktive Musik”), Томас Манн окреслив не лише свій ідеал форми, але й головний принцип смислової партитури тексту [12, с. 723]. Очевидно, що таким неповторним „роман про музику” і водночас „роман про культуру й епоху” („Ein Musik-Roman? Ja. Aber er war als Kultur- und Epochen-Roman gedacht...” [12, с. 707]) робить осмислення письменником об’ємного музичного тексту, який вміщує у собі знаменні віхи європейської музичної культури, з метою відстеження основних закономірностей, придатних як духовна основа для розуміння дійсності, історії та сучасності, перспектив розвитку людства. „Адже я завжди жив поблизу музики, сприймаючи від неї нескінченний імпульс і творче повчання, як оповідач я користувався її практиками, як критик намагався описати її структури, так що навіть один з авторитетів гільдії, Ерст Тох, щодо мого „музикування” якимось висловився про „зняття межі між музикою як цеховим та універсальним елементом”. Погано, що цього разу „універсального” не вистачало, що воно майже збігалось із халтурно-дилетантським. Вимагалось цехове. Немає нічого безглуздішого, ніж у романі про митця лише відстоювати мистецтво, геній, твір, лише прославляти їх, лише захоплюватися їхніми емоційними впливами. Тут була необхідна реалізація, необхідна була *точність* – це було мені ясніше ясного”, – запевняє Томас Манн у статті „Виникнення „Доктора Фаустуса” („Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans”, 1949) [12, с. 706–707].

Аналізуючи алегорію рукопису, голосу й музики в романі, німецький дослідник Штефан Бьорнхен виходить із того, що будь-яка партитура складається із представлених один над одним голосів музичної п’єси. Як і будь-який текст, її читають лінійно і водночас також вертикально, а саме, зауважуючи дане у кожному окремому моменті співзвуччя різних голосів. „Отже, у партитурі є не лише „горизонтальний”, лінійно-синтаксичний чи синтагмантичний зв’язок, а й „вертикальний”. Цим двом зв’язкам у партитурі внутрішньомовно відповідає розрізнення метонімічного й метафоричного зв’язку. Бо, якщо й не традиційно, то все ж щонаймеше із початків структуралізму метонімію уявляють як

горизонтальне відношення, а метафору – як вертикальне” [7, с. 126]. Враження, що „Доктор Фаустус” написаний у вигляді партитури виникає, на думку Ш. Бьорнхена, внаслідок художнього прийому „розвитку однієї думки”, згідно з визначенням „мистецтва роману” Томаса Манна, яка своїм гігантським мініатюризмом, одержимим, здається, лише деталлю, так, ніби вона для нього – все, незворушно зберігає за цього у полі зору цілість” [7, с. 354]. Цей принцип, пояснює дослідник, полягає у тому, щоб синтагматично-лінійно нанизувати поняття, які знаходяться стосовно одне одного в асоціативно-метафоричному – образно кажучи, вертикальному зв’язку або перетинаються семантично: тобто мають „спільний елемент”. Унаслідок цього текст породжує ефект вертикальної багаторівневості й багатоголосся – і тим самим також партитурної одночасності, в якій Томас Манн вбачав специфічно музичне начало. Введені у гру в лінійній послідовності – як це тільки й можливо у тексті – ключові поняття, які розвивають та розгортають мотив „рішучості” („Bestimmtheit”) все ж належать до двох великих метафор-парадигм, одна одній протиставлених і водночас різноманітно переплєтених одна з одною: „рукопису” („Schrift”) і „розширеної на голос музики” („Stimme”). Ефект партитури тексту виникає з навіювання, що поряд із синтагматично-горизонтальним слідуванням названих понять є ще парадигматично-вертикальні зв’язки, які з’являються – метафорично чи семантично – з „подібності”: а саме ланцюги „голос” – „особа” (у значенні *sonus* і *φωυή*), „βίος”, „подих”, з одного боку, й „особа”, „увічнення”, „графіка” (у сенсі „могила”), „рукопис”, з іншого боку [7, с. 129]. На партитурність роману безпосередньо вказує також зазначення знаків для переведення подиху в тексті: заїкуватість Кречмара під час його реферування філософії музики Адорно, зупинки, позначені тире або абзацами, у розповіді Цайтблома, який, особливо на початку роману, звертається до музичної практики нотації, виразно коментуючи своє дихання.

Цікава організація музичного тексту в „Докторі Фаустусі”. Навіть у художньому просторі роману він залишається складовою філософсько-музикознавчого дискурсу. Його основні теоретичні поняття і положення, як засвідчує передісторія виникнення твору, автор обговорював, уточнював, формулював, а потім і переніс у роман із пам’яттю про їхнє діалогічне походження. Відомо, що особливо продуктивною була співпраця із філософом музики Т. В. Адорно, низку статей якого, передусім „До філософії сучасної музики”, Томас Манн ретельно проштудіював, критично

використавши в романі його ідеї та думки. Пізніше автор зазначав, що описи серійної музики та її критика повністю опиралися на аналізи Адорно, йому належали також деякі зауваження щодо звукової мови пізнього Бетховена, які висловлює Кречмар [12, с. 710]. Наслідком розмов Томаса Манна з Гансом Айслером стали порушені в романі теми про те, що у „гомофонічної музики нечиста совість перед контрапунктом”, про Баха-гармонізатора та поліфонію Бетховена, позбавлену природності й гіршу, ніж моцартівська. Під впливом праці „Досвід про Вагнера” („Versuch über Wagner”, 1952) Т. В. Адорно, з розмов із А. Шенбергом та Г. Айслером конкретизувалося суперечливе ставлення письменника до німецького композитора. „Дослухання” і засвоєння музичного матеріалу уможливило осмислення Томасом Манном деяких закономірностей розвитку музичного мистецтва, узагальнивши їх як засадничі для становлення людського духу і людських відносин взагалі. У цьому зв’язку він зауважував, що принципово важливим для нього було те, як ці думки та ідеї виявляють свою „дієвість в інтелектуальному механізмі твору” [12, с. 711]. Відтак „інтелектуальний мезанізм” великою мірою заснований на взаємодії музичного тексту та його художнього контексту. Виправдовуючись за свої „сумнівно-безсумнівні” посягання на філософію музики Адорно, Томас Манн окреслює інтертекстуальний характер цієї ситуації у тексті: „все запозичене, засвоєне, очевидно, набуде всередині композиції якоїсь самостійної функції, символічного особистого життя, і за цього продовжуватиме існувати недоторканим у своєму критичному першоджерелі” [12, с. 781]. В романі із цього приводу Леверкюн висловлюється про те, що музичні ідеї рідко бувають новими: „Що може бути в нотах цілком нового! Але в такому вигляді, як воно виявляється тут, у цьому місці, в цьому зв’язку і в цьому висвітленні, те, що колись уже було, може стати новим, так би мовити, оновленим життям, оригінальним і неповторним” [4, с. 479]. Однією із проблем „символічного особистого життя” музичного тексту в „Докторі Фаустусі” є поліфонія, яку письменник тлумачить у широкому контексті музичної історії. У підсумку, поліфонія виявляється також важливою поетологічною проблемою роману.

Детально описуючи роки навчання Адріана Леверкюна, Томас Манн розповідає про його захоплення й міркування щодо „проблеми єдності, взаємозамінності, ідентичності горизонтальних і вертикальних рядів”: „Незабаром він набув страхітливого, як мені здавалося, вміння винаходити мелодійні лінії, звуки яких можна

було ставити один над одним, робити синхронними, поєднувати в складну гармонію і, навпаки, створювати багатозвукові акорди, розташовані по мелодійній горизонталі” [4, с. 95]. „Магічними розвагами на дозвіллі” називає Цайтблом вправляння Леверкюна у переведенні інтервалу в акорд, „отже, горизонталі у вертикаль, послідовності в одночасність” [4, с. 95]. Описаний „перебіг голосоведення” відповідає уявленню про смыслову партитуру роману, в якому життєпис композитора Леверкюна співвідноситься із кризою класичної музики і пов’язується із тлумаченням сучасних музичних тенденцій, а також з історичною долею Німеччини. Для Томаса Манна концептуально важливо, щоб, попри оповідача Цайтблома, музика в романі „говорила” сама за себе й за своїх творців, бо музичний текст унаслідок своєї особливої природи залишає простір домислюванню, інтерпретації, дослуханню, а також духовному сприйняттю („Може, найбільше бажання музики – щоб її взагалі не чули, навіть не бачили й не відчували, а, якби таке було здійсненне, сприймали і споглядали по той бік почуттів і по той бік розуму, у сфері чисто духовного” [4, с. 83]). Особливо виразно відчутно роль музичного тексту наприкінці роману, коли спанталиченій публіці замість музики запропоновано палку сповідь Леверкюна, й оповідач констатує, що він ще ніколи „так гостро не усвідомлював переваги музики, що нічого не каже і каже все, перед однозначністю слова, ба навіть захисну необов’язковість мистецтва порівняно з оголеною матеріальністю відвертого визнання” [4, с. 541]. Отже, Томас Манн виявляє надзвичайну майстерність вибудовування вертикалі тексту, завдяки чому досягається багатоголосся, самотійність голосів, „насичена стислість”, музична „активність у собі” як „реальність ідеї”.

Примітно, що Томас Манн схильний сприймати музику як музичний текст. Головний герой зацікавлено читає партитури, письмово інструментує й саме у такий спосіб „у його життя тоді влився потік музичних знань і схвильованого прилучення до них” [4, с. 101]. Коли в оповідній структурі XXV розділу до голосу оповідача Цайтблома додається „голос” Леверкюна у формі успадкованої біографом записки діалогу Адріана з таємничим відвідувачем, виявляється, що цей текст написано чорним чорнилом на нотному папері: „два рядки його письма завжди припадали на верхні п’ять лінійок і два на басові, але й чисті відступи між ними завжди були заповнені двома його рядками” [4, с. 250]. Той факт, що епізод, центральний для смыслового навантаження твору, первісно був розміщений на нотному стані і мав підкреслено



діалогічну структуру, також вказує на смислову партитуру роману. Цайтблом аналізує саме партитури Леверкюна, наприклад, оперу „Марні зусилля кохання”, написану ним за комедією В. Шекспіра.

Письменник розмірковує і над проблемами музичної семантики, вказуючи на самореференційність музики. Аналізуючи струнний квартет ля-мінор, пізній твір Бетховена, Леверкюн докладає зусиль, щоб підібрати епітети до його четвертої частини й врешті доходить висновку, що „немає адекватного означення духу, змісту, жестикуляції цієї теми” [4, с. 184]. Поясненням цього слугує жестикуляційний образ цієї музики. З іншого боку, Адріан переконаний, що музика тісно пов’язана з мовою, що спершу вона буває словом, що й доводить Цайтблому на прикладі Бетховена, „який, за свідченням очевидців, komponував її словами... Він звичайно словами робив начерк композиційної ідеї і лише зрідка записував якусь ноту” [4, с. 187]. Однак, очевидно, чи промовляє музика, чи тільки жестикулює, у смисловому полі роману їй відведена пріоритетна роль. „Доктор Фаустус” є прикладом саме „нового” тексту, в якому музичне виступає передумовою й основою розуміння.

Як засвідчує твір Томаса Манна, взаємозв’язок музичного й вербального текстів, із семантичного погляду, продуктивний і, що важливо, динамічний. Музика функціонує в літературному тексті як модель дійсності, як система зв’язків і посилянь, як автономна система, яка претендує на навіювання цілісності. Вона є тим „чистим випадком буття, де людська сутність, яку не відволікає понятійність, представлена сама собі” [6, с. 99]. Дієвість музики не лише у горизонтальній, але й у вертикальній структурі тексту ніби „розпредмечує” його межі, розширює смислове поле й урізноманітнює спосіб аргументації в ньому. Результатом взаємодії є також створення в романі „метаестетичного рефлексійного простору” (В. Вольф).

1. *Арамовский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арамовский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
2. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – [5-е изд., дополн.]. – К. : Next, 1994. – 510 с.
3. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму ; [пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Издательская группа „Прогресс”, 2000. – С. 427–457.
4. *Манн Т.* Доктор Фаустус : [роман] / Томас Манн ; [пер. з нім. Є. О. Поповича; передмова та примітки Д. С. Наливайка]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с. – (Б-ка світової літ.).

5. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство–СПБ, 2000. – С. 150–390.
6. *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.
7. *Börnchen S.* Kryptenhall. Allegorie von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus“ / Stefan Börnchen. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2006. – 347 S.
8. *Fähnrich H.* Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners: Parodie und Konkurrenz / Hermann Fähnrich ; [hrsg. von Maria Hülle-keeding]. – Frankfurt am Mein : Herchen, 1986. – 498 S.
9. *Fukač J.* Das Begriffssystem der musikalischen Kommunikation / Jiří Fukač. – Wien; Köln; Weimar : Böhlau, 1994. – 123 S. – (Stichwort Musikwissenschaft).
10. *Huber M.* Text und Musik: musikalische Zeichen um narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts / Martin Huber. – Frankfurt am Main; Berlin; New York; Paris; Wien : Lang, 1992. – 244 S. (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland ; Bd. 12).
11. *Mann Th.* Betrachtungen eines Unpolitischen / Thomas Mann // Gesammelte Werke in 13 Bänden [GW]. – Bd. XII. – Frankfurt am Main : Fischer, 1974. – S. 7–589.
12. *Mann Th.* Doktor Faustus : [roman]. Die Entstehung des Doktor Faustus : [Roman eines Romans] / Thomas Mann. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967. – 848 S.
13. *Novalis.* Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg. – Bd. 3. : Das philosophische Werk II ; [hrsg. von Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz]. – Stuttgart : Kohlhammer, 1960. – 1076 S.

## **СМЫСЛОВАЯ ПАРТИТУРА РОМАНА, ОБРАЩЁННОГО К МУЗЫКЕ**

*Светлана Павловна Маценка*

[fiskova@yandex.ru](mailto:fiskova@yandex.ru)

*Кандидат филологических наук, доцент*

*Кафедра немецкой филологии*

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко*

*Ул. Университетская, 1, 79000, г. Львов, Украина*

**Аннотация.** Исходя из позиции продуктивного взаимодействия музыки и литературы в границах романа, их диалогическая связь представлена на семантическом уровне текста. При этом оба вида искусства рассматриваются как склонные к синтезу и демонстрирующие в общем пространстве функционирования новые качества, являющиеся его следствием. К этим качествам относится, в частности, частичная семантизация музыки в смысловом поле романа и частичная десемантизация языка под воздействием музыки. Таким образом, понятие „смысловая партитура романа” призвано в

этих условиях указать на музыку, которая стала текстом, то есть затронуть проблему музыкальной семантики в контексте смыслового поля романа. На примере „Доктора Фаустуса” Томаса Манна говорится о потенцировании с помощью музыкального текста смысла романа, обращённого к музыке.

**Ключевые слова:** роман, обращённый к музыке; музыкальный текст; партитура романа; Томас Манн.

## SEMANTIC SCORE OF A NOVEL POINTED AT MUSIC

*Svitlana Macenka*

[fiskova@yandex.ru](mailto:fiskova@yandex.ru)

*German philology department*

*Ivan Franko National University of Lviv*

*1, Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine*

**Abstract.** In a complex process of literature and music mutual elucidation an important feature of both types of art – their tendency to interchange, which results in a joint operation context in revelation of their semantic potential which becomes evident only under these conditions – is defined. Thereupon, one may speak of the relationship between literature and music as of a meaningful co-existence, which, in turn, goes beyond each of these kinds of art and aspires to independent sense generating text. From this perspective, an interesting and widespread German literature phenomenon of a novel semantic field enrichment by involving a musical text in it acquires a new definition of a special *semantic score*, called upon to demonstrate dialogism and dynamics of structure formed as a result of this process and its sense generating potential. This literary work is presented as “a new text”, originality of which is the fact that “event of its life, that is its real nature” (Mikhail Bakhtin) is developed on the edge of two interrelated texts – verbal and musical – as the sources of its sense generation. Thus, the novel pointed at music represents complicated relationships of musical text as the subject of understanding and interpretation with the contextual framing necessary for it. It is ascertained that, notwithstanding the fact that the scope of musical semantics is most uncertain and ambiguous, it is that music is able to function in the novel semantic field just as text. Under the circumstances, to achieve the status of the musical communication proper, musical expression in the novel should be as closely associated with the music-syntagmatic sphere as possible.

**Key words:** semantic score; a novel pointed at music; musical semantics, musical text.

### References

1. Aramovskyi M. *Muzykalnyi tiekst. Struktura i svoistva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow, 1998, 344 p. (in Russian).
2. Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva Dostoievskogo* [Dostoevsky's Oeuvre's Problems]. Kyiv, 1994, 510 p. (in Russian).

3. Kristeva J. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, Word, Dialogue and Novel]. In: *Frantsuzskaia siemiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: Structuralism to Poststructuralism]. Moscow, 2000, pp. 427–457. (in Russian).
4. Mann Th. *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Kharkiv, 2011, 575 p. (in Ukrainian).
5. Lotman Yu. M. Vnutri mysliashchih mirov [Inside the Thinking Worlds]. In: *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, 2000, pp. 150–390. (in Russian).
6. Sukhantseva V. K. *Muzyka kak mir chielovieka. Ot ideii vsieliennoi – k filosofii muzyki* [Music as the World of a Man. From the Idea of the Universe to the Philosophy of Music]. Kyiv, 2000, 176 p. (in Russian).
7. Börnchen S. *Kryptenhall. Allegorie von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Manns "Doktor Faustus"*. München, 2006, 347 S.
8. Fähnrich H. *Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners: Parodie und Konkurrenz*. Frankfurt am Main, 1986, 498 S.
9. Fukač Jiří. *Das Begriffssystem der musikalischen Kommunikation*. Wien, Köln, Weimar, 1994, 123 S.
10. Huber M. *Text und Musik: musikalische Zeichen um narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien, 1992, 244 S.
11. Mann Thomas. Betrachtungen eines Unpolitischen. In: *Gesammelte Werke in 13 Bänden [GW]*. Frankfurt am Main, 1974, Bd. XII, S. 7–589.
12. Mann Th. *Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt am Main, 1967, 848 S.
13. Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg. Bd. 3. : Das philosophische Werk II. Stuttgart, 1960, 1076 S.

### **Suggested citation**

Macenka S. Smyslova partytura romanu, spriamovanoho do muzyky [Semantic score of a novel pointed at music]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 207–218. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 28.11.2012 р.