

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.04+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-9>

Олександра Іванівна Самойленко

ORCID: 0000-0002-2071-9587

*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
al_sam@ukr.net*

КАТЕГОРІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ ТА ФЕНОМЕН МУЗИЧНОГО ВТІЛЕННЯ СМISЛУ: ОБРІЙ МУЗИЧНОЇ МЕТАФОРОЛОГІЇ

Мета статті — репрезентувати зміст та методичні можливості категорії концептуальної метафори у музикознавстві, запропонувати метафорологічний підхід до музичної творчості як художньо-мовного феномена та певної семантичної галузі. *Методологія* роботи визначається поєднанням когнітивно-лінгвістичного, системно-мережевого (глибинно-екологічного), естетико-семіологічного та музично-текстологічного підходів. Використовуються психологічні та стильові оцінки, котрі, разом, утворюють музикознавчий різновид епістемологічного підходу. *Наукова новизна* статті визначається розвитком метафорології як самостійної галузі сучасного музикознавства, що дозволяє уточнювати зміст та призначення, цілеспрямованість смислоутворення у музичному мистецтві, стосовно окремого твору та способу художнього мислення в музиці, у цілому. Чинником новизни постують визначення метафоризації в музиці як єдиного мовно-текстового семіологічного та психологічного механізму, котрий сприяє наслідуванню життєвому людському досвіду, перенесенню — переміщенню смислу через художнє означення. Вперше пропонується визначення двох головних музичних концептуальних метафор в музиці як втілення образів смерті/вічності — безсмерття (нескінченності буття) засобами хоральності у двох її історичних жанрово-стильових іпостасях (монодії та багатоголосся). *Висновки* засвідчують,

© Самойленко О. І., 2024

що метафоричні принципи в музиці базуються на визначенні знакових та значеннєвих меж як структурно-темпоральних (порядок реалізації у звучанні); асоціативно-текстових музичних, також музично-контекстуальних; логіко-семантичних у співвіднесеності звучання з вербальними визначеннями. Образні музичні та словесні поняття, з одного боку, розділяють суму сприйнятого музичного матеріалу, грабують його, з іншого — сприяють інтеграції вражень у цілісний музичний вплив, ведуть до утворення синтезуючого художнього концепту, тобто до запам'ятовування метафоричного досвіду як симультанної смислової фігури.

Ключові слова: концептуальна метафора, музична метафорологія, метафоризація, мережеве мислення, музичне смислотворення, смислова концептуальна трансгресія, великі музичні метафори, «свіотворча» природа музики, ентимема, хоральність.

Samoilenko Olexandra Ivanivna, Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Research of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Category of conceptual metaphor and the phenomenon of musical embodiment of meaning: horizons of musical metaphorology

The purpose of the article is to represent the content and methodological possibilities of the category of conceptual metaphor in musicology, to offer a metaphorological approach to musical creativity as an artistic-linguistic phenomenon and a certain semantic field. **The methodology** of the work is determined by a combination of cognitive-linguistic, systemic-network (deep-ecological), aesthetic-semiological and musical-textological approaches. Psychological and stylistic assessments are used, which, together, form a musicological variety of the epistemological approach. **The scientific novelty** of the article is determined by the development of metaphorology as an independent branch of modern musicology, which allows to clarify the content and purpose, the purposefulness of meaning formation in musical art, in relation to a separate work and the way of artistic thinking in music, in general. The factor of novelty is the definition of metaphorization in music as a single linguistic-textual semiological and psychological mechanism, which contributes to the imitation of human life experience, the transference - the displacement of meaning through artistic meaning. For the first time, the definition of two main musical conceptual metaphors in music is proposed as the embodiment of images of death/eternity - immortality (infinity of being) by means of chorality in its two historical genre-stylistic hypostases (monody and polyphony). **The conclusions** show that metaphorical principles in music are based on the definition of symbolic and semantic boundaries as structural-temporal (the order of realization in sound); associative-textual musical, also musical-contextual; logical-semantic in the correlation of sound with verbal definitions. Figurative musical and verbal concepts, on the one hand, divide the sum of the perceived musical material, grade it, on the other hand, contribute to the integration of impressions into a holistic musical impact, lead to the formation of a synthesizing artistic concept, that is, to the memorization of metaphorical experience as a simultaneous semantic figure.

Key words: conceptual metaphor, musical metaphorology, metaphorization, network thinking, musical meaning formation, semantic conceptual transgression, large musical metaphors, the «world-creating» nature of music, entymeme, chorality.

Актуальність теми статті визначається важливістю залучення метафорологічного підходу до пізнавального апарату музикознавства, узагальнити існуючий теоретичний досвід у даному напрямі (метафорологічному) як загально гуманітарному, виявити практичну доцільність категорії концептуальної метафори стосовно культурної дійсності та психології сучасної особистості, також щодо аналітичних семіологічних завдань музикознавства, відповідно до музичнотворчої практики та існування музичного мистецтва за власними правилами та канонами. Особливо суттєвим видається залучення поняття концептуальної метафори заради прояснення природи музичних смислів, тобто процесу смислоутворення в музиці, котрий має значний ступінь автономії, разом з цим виявляє потужну сугестію музичних звучань та образів. Визначення образно-сміслового змісту музичного твору, смисло-виразової (семантичної) функції музично-текстового прийому завжди постає досить складним завданням для музикознавчого дискурсу, котрий має власні ресурси метафоризації – словесного визначення смислового потенціалу музичного твору, музичних засобів, музичного діяння тощо. Музичні та музикознавчі метафори надзвичайно тісно пов'язані між собою, можна навіть стверджувати, що вони мають спільні засади, передумови метафоризації, прагнуть спільної мети – втілення та розуміння смислу в музиці, знайдення відповідних до «істини смислу» музичних та вербальних «імен». Для сучасного музикознавства метафорологічний підхід є цілком інноваційним, але у світовій гуманітаристиці існують достатньо розвинені теоретичні підходи, котрі дозволяють розвивати вчення про метафоричне мислення убик мистецької сфери [9–18].

Мета статті – репрезентувати зміст та методичні можливості категорії концептуальної метафори у музикознавстві, запропонувати метафорологічний підхід до музичної творчості як художньо-мовного феномена та певної семантичної галузі.

Виклад основного змісту. Починаючи з «Поетики» та «Риторики» Аристотеля [1–2], під метафорою, як, насамперед, фігурою словесного мовлення, прийнято вбачати додання до однієї

речі імені іншої, тобто перенос найменування, що приводить до деякого паралелізму, водночас взаємозаміни явищ та назв. Відразу відкривається особлива повчальність та пізнавальна користь метафори, оскільки вона сприяє швидкості та точності в отриманні інформації, організує оцінні зв'язки між дійсністю та розумом людини, завжди виступає інструментом усвідомлення. Метафоричні вислови мовби скорочують відстань між розумом, що пізнає, та річчю, що пізнається, причому пізнається не лише ззовні, а за сутністю, за головним призначенням.

Здатність метафори проявляти та уточнювати смисл буття через мову (мовлення) послужила виокремленню *когнітивної метафорології*, котра, спираючись на звичаєвий досвід людського спілкування, виявила широку мисленнєву природу метафор-концептів, котрі фіксують найбільш відповідальні відношення людини з зовнішнім світом, важливі для особистості способи формування пізнавальних оцінок.

З позиції Ф. Ніцше, немає жодного реального виразу чи реального знання без застосування метафори, але й тут ще залишається деякий простір для існування ілюзій, тобто потребуються критерії встановлення істинності, доведення справжності (автентичності) пізнавальної оцінки. На думку філософа, найбільш звичні метафори можуть поставати мірилом істинності для рідкісних, тому якість звичності, сталості є досить суттєвим показником для звичаєвого знання. Адже воно є нічим іншим, як роботою з улюбленими метафорами, наслідуванням яке не повинно більше вважатися наслідуванням; «...армія метафор, метонімії і антропоморфізмів, що рухається, ...сума людських відносин, які були поетично і риторично сублімовані, переставлені і прикрашені постійним використанням. Люди ж їх вважають твердою, канонічною та неминучою реальністю. Істина – це ілюзія, про ілюзорну природу якої всі забули, це метафори, які багато використовувалися, зіпсувалися, втратили свій відбиток і тепер більше походять на простий метал, аніж на монету» [5, с. 398].

Відносини, що породжують метафори, найбільш притаманні естетичному плану людського буття, вірніше скеровуються ним, навіть в ужитковому плані, як стосунки між суб'єктом

і об'єктом, при цьому тяжіння людини до створення метафор має своє коріння й головне виправдання у міфології та мистецтві, коли людина ламає «величезну будову понять», «розкидає уламки, іронічно збирає їх знову, з'єднуючи по парах найбільш чуже і розділяючи найбільш споріднене; цим вона показує, що нею керують не поняття, а інтуїція», не раціональні потреби, а почуття. Таким чином, естетичне за природою метафоричне пізнання не піддається верифікації [5, с. 401–405], тому воно залишається за межами суто раціонально-логічного пояснення, але зобов'язує до вивчення специфічних механізмів людського мислення як цілісного феномена, як холістичного процесу.

Зазначаючи, що мислення в основі своїй є процесом утворення конекцій, реляцій та порівнянь-уподібнень, можна вважати основними передумовами вивчення метафор, як мовного явища, розвиток положень про її ментальний характер (онтологічний аспект) та пізнавальний потенціал (епістемологічний аспект). Це дозволяє вказувати на специфічний поняттєвий характер метафоричних висловлень, когнітивних утворень, виокремлювати явище концептуальної метафори. Саме зв'язок метафори та концепту – процесу концептуалізації – стає провідним у загальній теорії метафори, сприяючи їй ще більшому розширенню та підсиленню її психологічних та епістемологічних компонентів.

Одним з принципових положень постає те, що концептуальні метафори «є невід'ємною частиною культурної парадигми носіїв мови» [14, с. 210], укорінені у свідомості людей і настільки звичні, що нерідко не усвідомлюються як метафори. Стаючи автономною та інтегруючою, міждисциплінарною, водночас, категорія концептуальної метафори передбачає поняття ментального простору – навіть різноманітних ментальних просторів, що мають пересікатися, взаємодіяти між собою.

Запропонована Дж. Лакоффом та його однодумцями типологія функціонального призначення та змістових складових метафор, з використанням деяких специфічних термінів, дозволяє виявляти, що саме у цьому аспекті концептуальні метафори специфікуються та розділяються на три основні групи: структурні,

онтологічні й орієнтаційні [17]. Причому у структурних метафорах когнітивна топологія сфери-мішені (цільового домена, імені-символу певної сфери значень) є моделлю для осмислення сфери-постулату (аксіоматичного «твердження»); онтологічні метафори категоризують абстрактні сутності шляхом окреслення їх меж у часі та просторі; орієнтаційні метафори відбивають опозиції, у яких зафіксований, переважно, людський досвід просторової орієнтації у світі.

Певна зворотність метафоротворення, як пізнавального процесу, зумовлюється тим, що доводиться повертатися від сфери мішені до «вихідного матеріалу» для порівняння, покопирсатися в пам'яті, у свідомості, у попередньому досвіді, тому це завжди самодіалог свідомості, по-перше, активація минулого досвіду заради майбутнього, по-друге. Цей пізнавально-оцінний ментальний активний рух є сутністю метафоризації, що приводить до конкретизації взаємодії цільового та вихідного концептів або доменів [4; 17–18].

Відтак концептуальна метафора – це не «скорочене порівняння», не один зі способів прикраси мовлення й навіть не властивість слів і мови в цілому. В уявленні сучасної когнітології, це одна з основних ментальних операцій, спосіб пізнання як структурування й пояснення навколишнього. Тому метафора проникає в повсякденне життя, причому не тільки в мову, але й у мислення й дію, а людська повсякденна понятійна система, мова, якою люди думають та на засадах якої діють, є по суті своєю метафоричною.

Дж. Лакофф наполягав на розмежуванні метафоричного висловлення та концептуальної метафори, підкреслюючи, що «локус метафори – у думці, а не в мові» [14, с. 203]. За його спостереженнями, в основі метафоризації лежить процес взаємодії між структурами знань (фреймами й сценаріями) двох концептуальних доменів – сфери-джерела (source domain) і сфери-мішені (target domain). У результаті метафоричної проєкції (metaphorical mapping) зі сфери-джерела до сфери-мішені, також взаємодії людини з навколишнім світом, елементи сфери-джерела структурують менш пізнану концептуальну сферу-мішень, що становить сутність когнітивного потенціалу метафори.

Дж. Лакофф вважав також, що перенос значень, як головний механізм метафоротворення, сприяє утворенню головних концептуальних вузлів, скорочуючи відстань між пізнавальними об'єктами та сприяючи швидкості пересування між ними. Такий підхід дозволив не лише розширити сфери існування метафори, зокрема не лише у мові (мовленні) але й у культурному досвіді та свідомості з її мисленнєвими механізмами, але й створити засади окремої наукової дисципліни – *метафорології*.

Твердження про те, що концептуальні метафори охоплюють усю сферу людського досвіду й мають значимий когнітивний потенціал, на сьогоднішній момент підкріплюється численними дослідженнями концептуальної метафори, що охоплюють практично більшість сфер людської діяльності. Ще один напрямок розвитку названої теорії – це звертання до метафоричного потенціалу невербальних семіотичних систем, включаючи креолізовані тексти.

Отже, метафора не є самоціллю та не діє поодинокو. Її призначення, у цілому, інструментально-прикладне, повштохове. До того ж вона діє в оточенні інших фаз/способів мислення та вираження-експлікації результатів думки, разом з таким явищами, як образ, метонімія, символ, взагалі знакова форма. У даній низці епіфеноменів вона по-різному проявляє себе в різних сферах діяльності, насамперед у звичаєвій, науковій та художній.

Мова метафор – засіб додання «реальності нерозуміння», подолання розривів у мові, тексті, свідомості, бутті, тобто «подолання непереборного», «стрибок через прірву», від «нестерпної порожнечі» до «бажаної свободи», «вільного простору» (і це вже само собою низка метафор....). Епістемічні метафори встановлюють мости між планами буття (планами свідомості), дозволяючи розуміти метафори як засіб (шлях) пізнавальної трангресії, що сприяє системним змінам; концептуальні метафори здійснюють трангресію у відношенні до дійсності (умовного навколишнього); епістемічні метафори – у відношенні до свідомості (умовної психологічної реальності) В основі концептуальних метафор – дві головні форми концептуальних доменів: *вихідний домен* – концептуальний домен, в якому усталюються метафор-

ричні вислови. *Цільовий домен* – концептуальний домен, який ми намагаємося зрозуміти. Звідси й необхідність *манування*, що постає систематичним набором відповідностей (конекцій), які існують між складовими елементами вихідного і ментального простору. Багато елементів цільової концепції надходять з джерельних доменів.

Ми особливо цінуємо метафорологію за введення поняття про ментальний простір, що саме по собі також є метафорою, до того ж «змішаною», орієнтаційно-онтологічною, що веде далі, до поняття про семантичні простори/сфери та призначення свідомості, і ще далі – до вивчення концептуалізації як сумісного мисленнєво-творчого процесу.

Акт метафоричної творчості лежить в основі багатьох семантичних процесів – розвитку синонімічних засобів, появи нових значень і їх нюансів, створення полісемії, розвитку систем термінології й емоційно-експресивної лексики. Без метафори не існувало б семантики «невидимих світів» (внутрішнього життя людини), зони вторинних предикатів, тобто предикатів, що характеризують абстрактні поняття.

На противагу дискурсивному мисленню, метафоричне «освоєння світу» (тобто міфологічне і мовне, у тому числі художньо-мовне) має зворотну спрямованість: воно зводить концепт до крапки, єдиного фокусу. «Якщо дискурсивне мислення екстенсивне, то міфологічна і мовна концептуалізація дійсності інтенсивна; якщо для першого характерний кількісний параметр, то для двох інших – якісний», а це означає суб'єктивовано-смысловий, ціннісний...; ...як би не різнилися за змістом міф і мова, їм обом, виявляється, властива та сама концептуальна форма. Цю форму можна коротко позначити як метафоричне мислення: ми повинні виходити із сутності й змісту метафори, якщо прагнемо зрозуміти, з одного боку, єдність і, з іншого боку, відмінність міфологічного і мовного світу» [11, с. 70].

Тому ми визначаємо метафоризацію та метафору як: (метафоризацію) – єдиний мовно-текстовий семіологічний та психологічний механізм; за Аристотелем це – спосіб наслідування життя, перенесення, переміщення, зміщення смислу через озна-

чення (метафору) – утворювану та подолану смисловою дистанцією (досвід розуміння) між двома пізнавальними об'єктами, стрибок у невідоме зрозуміле від відомого незрозумілого.

Разом ці два явища сприяють заповненню лакун у пізнанні, привласненню буття (завжди з ефектом трансгресії) за допомоги семіотичних засобів. Тобто метафора – це робота або створення рівняння (щодо нашої свідомості) з двома невизначеностями – як шлях до ясності. *Музика надає цей ефект вповні системно, але яким чином?*

Провідні категорії метафорології, що постають важливими для вивчення способів музичного мислення, тобто матерії музики, можна представити наступним чином: ментальний простір, «змішаний» ментальний простір, «семантика невидимих світів», метафоричне мислення, метафори життя, метафори свідомості, фундаментальні «великі» метафори, метонімія та символ, концептуальні домени, концептуалізація, епістемічні метафори, апперцептивний метафоричний «слід», асоціативний механізм. Особливу роль відіграє *ентимема* – скорочена (елімінована) знаково-поняттєва (смислова) конструкція, що прирощує активність метафоричного переносу – і все це задля підвищення ефективності музичного мовлення (діяння).

Е. Маккормак відзначав, що надзвичайна складність метафори як деякого пізнавального процесу пов'язана з тим, що вона одержує мовне вираження в певному культурному контексті за допомогою втіленої свідомості (розуму), описуючи метафору як еволюційний пізнавальний процес, що поєднує мозок, розум і культуру в їх творенні мови [4; 18].

Критерії вивчення (аналізу) метафоричного змісту – техніки метафоризації (смислової концептуальної трансгресії), спираються на три умовно-текстові рівні, у зв'язку з трьома основними видами метафор:

рівень 1: поверхнева мова – зовнішня форма (структурні метафори);

рівень 2: семантика і синтаксис (орієнтаційні метафори);

рівень 3: напрями пізнання, *інвертизація смислів* (онтологічні метафори).

Ці ієрархічні рівні можуть також розглядатися як евристичні механізми, що сприяють розумінню когнітивного процесу, як *метафорологічного*, тобто і як типу свідомості, *художньої* зокрема.

Концептуальні метафори в музиці можуть розглядатися як цілісна «мережева концептуалізація», що веде від музики до життя, й зворотно, передбачає певну ієрархію рівнів метафоризації, що потребують найменування, тобто провокують вже й до музикознавчого метафоричного мовлення.

Перехід до «великих» музичних метафор передбачає проходження через низку музикознавчих метафор, серед яких опорними постають:

звукова дійсність – смислова реальність музики, музичне мислення – музичний смисл – музичний час, психологічний час, прекрасне (мистецтво як прекрасне), історична свідомість, світ форм, внутрішня форма свідомості (мислення, думки, почуття, ідеї), вічні образи, «відсутня структура», складність – простота; «павутиння життя», семантична мережа (нейросемантична мережа), «жива система» тощо. Вже самі по собі дані *музикознавчі* метафори засвідчують той факт, що від наших уявлень про свідомість залежить наша концепція світу, а вона, у свою чергу, визначає наші мораль, політику, мистецтво. Тому і виходить, якщо використовувати слова Х. Ортегі-І-Гассета, що весь «величезний будинок Всесвіту, сповнений життям, базується на крихтньому й повітряному тильці метафори». Як зазначає вчений, «...для людини старожитності відносини між суб'єктом і сприйманим ним об'єктом аналогічні відносинам між двома фізичними предметами, один з яких при зіткненні з іншим залишає на ньому свій відбиток» [6, с. 68]. Першою значною (великою) метафорою в історичному бутті людини він вважає *метафору печатки*, що залишає на восковій поверхні свій делікатний відбиток, укоренилася у свідомості еллінів і визначила на багато століть розвиток філософських ідей, означає явище усвідомлення – як відбиток дійсного життя у свідомості людини.

У Новий час на зміну метафорі печатки й воскової дощечки приходить метафора сосуду та його вмісту, що передбачає уяв-

лення про іманентні мисленнєві об'єкти, що не потрапляють у свідомість ззовні, але містяться в ній самій; це ідеї різного обсягу та призначення [6, с. 68–70]. Ці дві *великі метафори, на нашу думку*, можуть перероблятися у пластичність музичної пам'яті та творчо-уявлювану імаджинарну роботу музичної свідомості – воскова дощечка (поверхня) та посудина-джерело (ємність) «розшифровуються» як первинне та вторинне, прикладне та абсолютне, постаючи вихідним критерієм у вивченні метафоричності музичної матерії.

Внутрішня або вторинна метафоризація в музиці, як перенос значень *всередині музичного тексту*, сама по собі є концептуальним процесом. Він допускає спробу класифікації на структурно-композиційні, семантико-синтактичні, орієнтаційні та онтологічні або естетично-пуристські (смісло-абстраговані) метафори, так само і поняття інтра- та екстралінгвістичних засобів метафоризації, низку понять про первинні та вторинні, цільові та зворотні, розширені та «ентимемні» метафори. В усіх випадках метафоризації музичного матеріалу визначальним є зв'язок смислу та мовного прийому через текстове уподібнення-розрізнення, образну деривацію

Критерії визначення музичних метафор передбачають спирання на мовно-текстове іманентне походження; структурність, тобто наявність чітких меж та відмінних ознак, повторюваність; передачу, перенос через різні жанрові та стильові межі, достатню тривалість існування; достатню конкретну вихідну семантичну функцію, тобто знаковість та значущість; певну «фреймовість».

Дві музичні концептуальні метафори, що відповідають розумінню дії свідомості, за Х. Ортегою-І-Гассетом та відповідають головному онтологічному завданню музики як метафори прекрасного та цілісного гармонійного існування (концепція, до якої музика весь час повертається) – це знаходження поблизу смерті – та – перебування у вічності. Це навіть не темпоральні, часові, а *метатемпоральні надчасові*, глибинно-екологічні метафори, як два концептуальні вузли у «павутинні життя» (Ф. Капра [3]).

Перша зумовлюється монодійною (лінійно-мелодійною) формулою (словесно-музичною), яскравим прикладом якої

постає секвенція *Dies irae*, інша – утворюється вертикально-гармонійною просторовою сферою хоральності як суто музичною, звучною. Історичне концептуальне картування (мапування) виявляє їх системну взаємодію у мережі музичних образів – як у текстологічній або метафорологічній мережі музики.

Простежування еволюції «структурної формули» *Dies irae* з її музичного боку і «синтактичної формули» хоральності означає поетапне висвітлення тих структурних та образних властивостей, що набуваються ними при переносах з одного тексту до іншого. Дані «вихідні» музичні концепти (іманентні музичні узагальнюючі смисли) у процесі деривації представляють увесь історичний шлях європейської професійної музики Нового часу й зустрічаються один з одним як у текстовому, так і в смислово-відношеннях.

Усередині еволюції *Dies irae* визрівають різні значення секвенції, що узагальнюють попередні, здійснюючи метафоричне розширення та розщеплення, водночас претендуючи на *символічне узагальнення*, від сприйняття смерті як прилучення до трансценденції, вищого інобуття – до «знаку» *безсмертя*, що відбувається з залученням до сфери ораторіальності, ототожнюючись з *хоральним типом виразності*.

Суперечливе призначення хоральності, як деякого семантичного поля та макрознаку музики, повною мірою відкривається у творчості А. Онеггера, зокрема у циклі його Третьої симфонії, стосовно якої сам автор зазначав, що його симфонія є драмою, у якій відіграють у дійсності або символічно три діючі особи: Горе, Щастя, Людина. В частині, що була найменована *Dies irae*, він прагнув виразити жах, водночас велич нещадно переслідуваних поколінь людей, втілити колективний образ народу, що страждає.

Головна партія (перша тема) П'ятої симфонії А. Онеггера традиційно визначається як метафора-концепт соціального нещастя, «тема» колективного страждання. З боку естетичного відношення дане визначення мотивоване сприйняттям звучання як вираження трагічного досвіду – недосяжності ідеалу (шуканого змісту) і, у зв'язку із цим, руйнування, загибелі кращих

помислів, надій. Надані самим композитором «імена» – метафоричні назви провідних музичних образів-концептів свідчать про те, що смислові інтенції музичного звучання, котрі мають головне естетичне призначення, є важливим чинником і, одночасно, таємним завданням музичного впливу. Вони вказують на смислові першоджерела, водночас про цільові концепти музичної композиції. Їх визначення завжди певною мірою умовні й викликають необхідність аргументації, обговорення, підтвердження – з боку композиційно-структурних прийомів, іманентної логіки музичної форми.

Тому композиторське слово, зокрема як програмна назва, несе важливі концепційні настанови, що дозволяють спрямовувати смислові оцінки, сприйняття у цілому у правильне художньо-психологічне русло. Водночас вони є результативним концептом, тобто тою вторинною метафоризацією, котра необхідна самому автору для усвідомлення здійсненого руху, долання образної дистанції між прийомом та образом.

Від симфонічної творчості А. Онеггера бере початок *найбільш ускладнений структурний та радикально змінений у семантичному профілі* вимір хоральності, що буде підтриманим у творчості К. Пендерецького, а саме: сонорно-сонористична виразність хорального прообразу, його тотальна інтонаційна висотно-ритмічна континуумність і гранична динамічність, що відкриває і новий тип (сонорно-артикуляційний) парадоксальної оркестрової ораторіальності.

Показовою щодо цього стає ораторія К. Пендерецького «Dies irae». Польський композитор, з одного боку, «вертається» до ідеї судного дня як словесно-поетичної, тобто буквально реалізованої, символізованої за допомогою словесного тексту; до того ж він підкоряє цій ідеї всю тричастинну композицію, робить її заголовною. З іншого боку, він гранично відсуває композиційне розв'язання і структурні прийоми від прообразу, зазначеного в заголовку, використовує секвенційний мотив саме як загальну ідею, що дозволяє йти по шляху нічим не обмеженого стилістичного синтезу.

Як дійсно «велика метафора», відповідна до суттєвої, значної естетичної мети, тому важлива для музикознавчого визначення,

хоральне звучання, розуміння хоральності та її текстового втілення передаються до поезики *Кайї Сааріахо*, так само, між іншим, як і формула Дня гніву, тобто думка про смерть, знаходження на межі...

Відтак еволюція *Dies irae* включає зближення з хоральністю, яка від найбільш типової в післябахівській музиці гармонійної формульності, тобто від опори на гармонійну єдність голосів, консонантний характер співзвуч, пріоритет вертикальних інтонаційних зв'язків рухається убік сонорного (сонорно-сонористичного) переосмислення.

Хоральність має й більш істотні відмінності від монодичної формульності секвенції, оскільки не обмежується у своєму історичному становленні грегоріанським монодичним типом викладу, навпаки, навіть «йде» від нього до нової «знаковості» протестантського хоралу, тобто до нових стилістичних можливостей гомофонно-гармонійної традиції. Але важливіше всього те, що *хоральність еволюціонує як концепт, тобто як прийом та смислова величина водночас*.

Дві великі метафори в музиці актуалізують зіставлення монодії та багатоголосся (хорового та оркестрового), породжують (авторські) метафори *Dies irae* та хоральності (хорального звучання) в опозиційній персоналізованій концептуальній сфері симфоній А. Онеггера (Горе – людина; щастя – людина) та в деперсоналізованій «природній» сфері образів К. Сааріахо, наділених авторськими програмними іменами ((Істинний вогонь – Істинне почуття – Істинне світло – З кристалу, інші)).

Кайя Сааріахо створює метафори почуття, руху, стихій води та вогню, повітря, занурення у транс, власного ментального простору – інтралінгвістичними темброво-динамічними засобами, також використовуючи квазіхоральні звучання для створення метафори безмежного космічного простору, але як простору свідомості, що транgresує, перетинаючи межі дійсного.

Можна стверджувати, що метафори життя та метафори свідомості в музичному тексті творів Сааріаховиявляють дивовижну «мережеву» взаємодію; музика *інвертує* дійсність людини, через усвідомлення, але й через безпосереднє сприйняття-відбиття, інтуїтивно-відчуттєво, через дотик (sensation, touch).

Інструментальність (знаряддя) метафоричності в музиці виражається, здійснюється на мовно-текстовому рівні, дозволяє поєднувати структурний та семантичний й онто-естетичний підходи, виправдовуючи музикознавчу метафорологію, тобто категоризацію музикознавчого поняття – убік прийому та убік смислу. Дві великі *цілісно-мережеві* метафори в музиці – рух-подолання та єднання-охоплення як саме *предикативні функції*, реалізують-репрезентують дві головні мовні якості – мелодійність та гармонію, як час та простір в музиці. З них виростають усі інші...

Можемо зауважити, що **наукова новизна** статті визначається саме тим, що вона дозволяє уточнювати зміст та призначення смислоутворення у музичному мистецтві, стосовно окремого твору та способу художнього мислення в музиці, у цілому. Чинником новизни постують визначення метафоризації в музиці як єдиного мовно-текстового семіологічного та психологічного механізму, котрий сприяє наслідуванню життєвому людському досвіду, перенесенню – переміщенню смислу через художнє означення.

Висновки. Підсумовуючи, передумовою вивчення музичних метафор (при їх аналітичному вилученні) ми можемо вважати виявлення (визначення) «означення значень» – способів знакової фіксації в музиці, тим самим встановлюючи текстовий семантичний підхід до музичної поетики.

Безпосередньо метафоричні принципи виявляються як «пояснення» знакових та значеннєвих меж у музиці як структурно-темпоральних (порядок реалізації у звучанні), асоціативно-текстових музичних, також музично-контекстуальних, логіко-семантичних у співвіднесеності звучання з вербальними визначеннями, своєрідними поняттями – «дзеркалами» образних структур, що виражає концептуальний досвід музики.

Дані образні, музичні та словесні, поняття, з одного боку, розділяють суму сприйнятого музичного матеріалу, так сказати, граднують його, з іншого боку – сприяють інтеграції вражень у цілісний музичний вплив, ведуть до утворення синтезуючого образу – поняття, тобто до запам'ятовування метафоричного досвіду як симультанної смислової фігури, що передбачає,

однак, певний просторовий обсяг у свідомості, мережу вражень та оцінок, у тому числі музикознавчих.

Інвертація досвіду пізнання та усвідомлення в музиці також сприяє формуванню іманентних (інтралінгвістичних) музичних метафор, що постають автономними реаліями музики. Звідси – самостійна «світотворча» природа музики, коли не світ (культура) створює музику, а вона творить їх – за своїми образом й подобою, але подвоюючи, метафоричним шляхом, дві провідні сфери людського буття – щоденно-буденну, поблизу людей, і міфологічну надчасову, «поблизу бога»...

Сьогодні актуальну метафорологічну пізнавальну парадигму музикознавства варто іменувати *холістичним світоглядом*, тобто поглядом на світ як на єдине ціле, а не як на зібрання розрізнених частин. Її також можна назвати «мережевим» поглядом, якщо термін «мережевий» використовувати в набагато більш широкому й глибокому змісті, з екологічним усвідомленням, тобто визнанням природної взаємозалежності усіх феноменів буття, того, що індивіди й члени суспільства включені в циклічні процеси природи й в остаточному підсумку залежні від них

«Коли поняття людського духу розуміється як тип свідомості, при якому індивід відчуває свою приналежність до безперервності, до всеосяжного космосу, стає ясно, що екологічне усвідомлення духовне у своїй найглибшій суті. ...Зустрічаючись із живими системами – організмами, частинами організмів або співтовариствами організмів, – ми можемо помітити, що всі їх компоненти об'єднані між собою по мережному принципу. Оглядаючи життя, ми завжди бачимо мережі» [4, с. 11–12; 18; 78].

Охоплюючи поглядом музичну дійсність та досвід музикознавчого пізнання, ми знаходимо глибинні взаємозумовлені структурно-семантичні та логіко-дискурсивні зв'язки, мережу концептів та єдність («хоральне злиття» – за метафоричним визначенням, що йде від музики до життя) смислів. Для їх пояснення та розуміння і є необхідним метафорологічний підхід.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поэтика. Л., 1927. 124 с.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2005. С. 5–165.

3. Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / пер. с англ. К.: «София»; М.: «София», 2003. 336 с.
4. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры. *Теория метафоры*. М., 1990. С. 358–386.
5. Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле (1873). *Ф. Ницше. Полн. собр. соч.*, т. 1. М., 1912. С. 304–410.
6. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры. *Теория метафоры: Сборник* / пер. с англ., фр., нем., польск. Яз. М.: Прогресс, 1990. С. 68–82.
7. Ричардс А. Философия риторики. *Теория метафоры*. М., 1990. С. 44–67.
8. Теория метафоры: Сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. М., 1990. 512 с.
9. Black M. Models and Metaphor. *Studies in Language and Philosophy*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1962. P. 25–47.
10. Cassirer E. Die Philosophie der Symbolischen Formen. Bd. 1–3. Berlin, 1923–1929.
11. Cassirer E. Die Kraft der Metapher. *Sprache und Mythe*. Leipzig–Berlin, 1925. S. 68–80.
12. Davidson D. What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*. 1978, № 5. P. 31–47.
13. Drulak P. Metaphors and Creativity in International Politics. Discourse Politics Identity. URL: www.lancaster.ac.uk/ias/researchgroups/dpi/docs/dpi-wp3-2005-drulak.doc – 2005.
14. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought*. / ed. A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
15. Lakoff G. The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image Schemata? *Cognitive Linguistics*. 1990. Vol. 1 (1).
16. Lakoff G. Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf. URL: <http://metaphor.uoregon.edu/lakoff-1.htm> – 1991.
17. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live by*. Chicago, 1980. 193 p.
18. MacCormac Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1990. 254 p.

REFERENCES

1. Aristotle. (1927). *Poetics*. L. [in Russian].
2. Aristotle. *Rhetoric*. *Poetics*. (2005). М.: Labyrinth. P. 5–165 [in Russian].
3. Capra, F. (2003). *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems* / trans. from English. К.: “Sofia”; М.: “Sofia” [in Russian].
4. McCormack, E. (1990). *The Cognitive Theory of Metaphor*. *Theory of Metaphor*. М. P. 358–386 [in Russian].
5. Nietzsche, F. (1912). On Truth and Falsehood in a Non-Moral Sense (1873). *F. Nietzsche. Complete Works*, Vol. 1. М. P. 304–410 [in Russian].

6. Ortega-Y-Gasset, X. (1990). Two great metaphors. *Theory of metaphor: Collection* / trans. from English, French, German, Polish. Language M.: Progress. P. 68–82 [in Russian].
7. Richards, A. (1990). Philosophy of Rhetoric. *Metaphor theory*. M. P. 44–67 [in Russian].
8. Theory of metaphor: Col. (1990) / per. from English, French, German, Spanish, Polish. language M. [in Russian].
9. Black, M. (1962). Models and Metaphor. *Studies in Language and Philosophy*. Ithaca–London, Cornell University Press. P. 25–47 [in English].
10. Cassirer, E. (1923-1929). Die Philosophie der Symbolischen Formen. Bd. 1–3. Berlin [in English].
11. Cassirer, E. (1925). Die Kraft der Metapher. *Sprache und Mythe*. Leipzig-Berlin. S. 68–80 [in German].
12. Davidson, D. (1978). What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*. № 5. P. 31–47 [in English].
13. Drulak, P. (2005). Metaphors and Creativity in International Politics. Discourse Politics Identity. URL: www.lancaster.ac.uk/ias/researchgroups/dpi/docs/dpi-wp3-2005-drulak.doc [in English].
14. Lakoff, G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought*. / ed. A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
15. Lakoff, G. (1990). The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image Schemata? *Cognitive Linguistics*. 1990. Vol. 1 (1) [in English].
16. Lakoff, G. (1991). Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf. URL: <http://metaphor.uoregon.edu/lakoff-l.htm> [in English].
17. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago [in English].
18. MacCormac, Earl R. (1990). *A Cognitive Theory of Metaphor*. MIT Press, Cambridge, Mass. [in English].