

Теорія Theory

УДК 781

АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ В АСПЕКТІ СМИСЛОУТВОРЕННЯ

Ірина П'ятницька-Позднякова

У статті виявлено семантично змістовні структури музичних текстів, що яскраво презентують оригінальний композиторський стиль. Досліджено семіотичний підхід до аналізу музичного тексту. Розкрито семантично значущі структурні елементи музичних текстів на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях смислоутворення. На прикладі аналізу творчості харківського композитора В. Птушкіна визначено змістовні рівні музичних текстів, проаналізовано структурні елементи музичного мовлення.

Ключові слова: семіотичний підхід, смислові рівні аналізу музичного тексту, структурні елементи музичного мовлення композитора.

The purpose of the work is to identify semantically meaningful structures of pieces of music, which clearly represent an original composer's style. The research methodology of the study consists in applying the semiotic approach to analysing a musical text. Scientific novelty is the disclosure of semantically significant structural elements of musical texts on the pre-text, text and extra-text levels of content formation. The authoress concludes that analysing the Kharkiv composer Vladimir Ptushkin's works allows us to expose semantic levels of musical texts and to reveal structural elements of musical speech.

Keywords: semiotic approach, semantic levels of a musical text's analysis, structural elements of musical speech of the composer.

Постановка проблеми. У теоретичному музикознавстві аналітичний метод дослідження змістовних рівнів музичних текстів набув утілення на початку ХХ ст. Зокрема, глибокий аналітичний підхід і вражаюча ерудиція відрізняють фундаментальні дослідження М. Гордійчука, які й до сьогодні залишаються актуальними та рефлектують у міждисциплінарний вимір. Серед великої кількості його праць цей метод презентовано також у ґрунтовній монографії «Українська радянська симфонічна музика» [8], де аналіз симфонічних творів композиторів зазначеного періоду дозволив ученому зробити глибокі узагальнення про розвиток музичної культури загалом. У ній дослідник проаналізував складні процеси розвитку українського симфонізму, виявляючи самотні риси творчості видатних композиторів, окреслив коло мистецьких явищ, завдяки яким формувалася музична культура того періоду. Особливо є сенс наголосити на тих аналітичних розвідках, у яких учений прагнув не стільки вдум-

ливого та скрупульозного дослідження партитур композиторів, скільки аналізу живого музичного мовлення митця, де крізь нотний текст віддзеркалюється його неповторне світобачення та особистісне сприйняття дійсності.

Продовжуючи заявлений аналітичний напрям у контексті цієї статті, зроблено спробу виявити семантично змістовні рівні музичних текстів, що найбільш виразно презентують оригінальний композиторський стиль. Матеріалом для аналізу обрано творчість відомого харківського композитора В. Птушкіна, музичне мовлення якого відрізняє особлива колористика, динамічна лексика та експресивний синтаксис, пульсуюча динаміка і примхливий синкопований метро-ритм, пластичний контрапункт, сміливе поєднання жанрових і структурних моделей, що конкретизуються через найбільш узагальнені їх ознаки, у такий спосіб вирішуючи проблему жанрово-стильового діалогу, та мають прояв на всіх рівнях смислоутворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музичному мистецтві другої половини ХХ ст. на тлі загострення кризи «другої хвилі» авангарду посилюється тенденція відродження тонального типу мислення, що спричинило появу нової стильової ситуації в її історико-теоретичному й загальнокультурному вимірах і посилило роль жанрово-стильового діалогу, у результаті чого з'являються нові жанрові форми і техніко-композиційні засоби їх опрацювання. Це сформувало новий погляд на звуковий матеріал і сприяло появі оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, а музичні форми отримують нове прочитання. Загалом, творчість композиторів цього часу є яскравим взірцем дискурсивної практики, у контексті якої музичні твори, отримуючи різні інтерпретації (виконавські, аналітичні, літературні, візуальні, пластичні тощо), набувають рівня структурно організованого тексту зі складною «смысловую партитурою». При цьому інтерпретаційні рівні музичних творів подекуди кардинально змінюють їх образний та смисловий виміри або, навпаки, утворюють єдиний текстовий простір, у якому важливу роль відіграють конотації, що розкриваються на синтаксичному, семантичному та прагматичному рівнях смислоутворення. Зокрема: на рівні синтаксису – дозволяють досягнути смислові виміри структури і форми; на рівні семантики – розкриваються за допомогою різних сюжетних конструкцій (тонфабули, жанрового та вставного сюжетів тощо) і міжтекстових взаємодій (цитат, метафор, алюзій тощо), впливаючи на концептуалізацію музичного твору в цілому; на рівні прагматики – набувають різних інтерпретацій (авторських і виконавських). Відтак музичний твір як своєрідний репрезентант особистісного ментального досвіду композитора виходить на рівень текстового узагальнення та стає джерелом для його подальших творчих інтенцій.

Оскільки в контексті статті апелюємо до категорії «текст», є сенс коротко зупинитися на його дефінітивному вимірі. Зокрема, поняття «текст» входить до термінологічного тезаурусу багатьох галузей знань,

під яким розуміють об'єднану смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, характер і особливості яких залежать від галузі, у якій вони функціонують. Проте своєї розробки поняття «текст» набуло саме у лінгвістичних студіях, де виокремилися різні підходи у його дослідженні. Зокрема, у контексті дихотомії «твір – текст» воно було проаналізовано у праці Р. Барта «S / Z» [3], де наголошувалося на тому, що між ними не можна провести чітких меж. У подальшому один з ракурсів дослідження тексту було спрямовано в контекст дихотомії «дискурс – текст», термінологічний вимір якого також виявився полярним: від повного ототожнення (або розмежування) понять до їхнього включення у ширшу категорію «дискурс». У сучасній лінгвістиці більшість дефініцій дискурсу дається саме за допомогою поняття «текст», що аналізуються відповідно до таких бінарних опозицій, як «функціональність – структурність», «динаміка – статика», «процес – продукт».

У теоретичному музикознавстві термінологічний вимір поняття «текст» отримав своє ґрунтовне осмислення у працях Л. Акопяна [1], М. Арановського [2], М. Бонфельда [6], В. Медушевського [10], В. Москаленка [11], Є. Назайкінського [12], Ж. Натъє [17], І. Стогній [14], В. Суханцевої [15], Е. Тарасті [18], В. Холопової [16] та багатьох інших, де виокремлено основні його характеристики та визначено методи дослідження. Проте звернення до «тексту» в цій статті *має на меті* розглянути ті його аспекти, які дозволять досягнути його багатозаровий вимір у контексті смислоутворення.

Виклад основного матеріалу. Суттєві зміни, що відбулися у звукоорганізації музичного мистецтва другої половини ХХ ст., привели до індивідуалізації музичного мовлення композиторів та сприяли появі необмежених можливостей творчої практики, що породжує нові форми передачі змісту. У результаті музичний твір набуває рівня тексту, що функціонує як «лінійна» і водночас «нелінійна» структура [14], елементи якої об'єднані смисловим стрижнем, утворюючи своєрідну змістовну партитуру. Музичний текст починає функціонувати в контексті музичного дискурсу та мислиться

ТЕОРІЯ

як результат художніх інтенцій композитора, заснованих на особливому типі музичної номінації. При цьому інформація, що закладена в музичному тексті, стає свого роду семіотичним простором, де функціонують різні елементи знакової системи, які передбачають розпредмечування сенсу як у реальному звучанні, так і в процесі його сприйняття. Проте в реальній музично-мовленнєвій діяльності композитора функціонує тільки частина музичного тексту, а як цілісне явище він існує тільки на рівні ментальної репрезентації. Саме текстовий формат мистецького явища складає ілюзію цілісності та мислиться як часо-просторовий феномен, що є матеріалом для подальшого засвоєння (виконання, інтерпретації, аналізу тощо), під час якого відбувається осмислення його структурних (зовнішні) і системних (внутрішні) зв'язків. Тобто музичний текст – це і процес, і результат музично-мовленнєвої діяльності композитора, що має як ідеальні (концептуальні, змістовно-сміслові), так і матеріальні (фізичні, акустичні) параметри. Відтак музичний текст мислиться як концептуальний простір, у якому співіснують різні семантично змістовні рівні, аналіз яких дозволить досягнути їх як відкрити структуру.

Саме з таких позицій у контексті статті розглянуто творчість харківського композитора В. Птушкіна, народного артиста України, професора кафедри композиції і фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреата міжнародних конкурсів та премій¹, члена журі почесних конкурсів, відомого як на батьківщині, так і за її межами, музика якого звучить на великих сценах України, Чехії, Словенії, Польщі, Сербії, Франції, Швейцарії, Македонії. Понад тридцять років композитор працював у Харківському академічному російському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна (далі – Харківський театр ім. О. С. Пушкіна), де писав музику до спектаклів, яка сьогодні отримала друге життя не тільки в різних виконавських інтерпретаціях, але й у власних перекладах та аранжуваннях композитора. Його творчість охоплює майже всі жанри, серед яких опера («Дива дивні»), симфонії,

інструментальні концерти, камерні й хорові твори, кантати, мюзикли, музика до вистав (найвідоміші «Королівські ігри», «Хитромудра коханка», «Міщанин-шляхтич», «Віндзорські насмішниця», «Відпустка через поранення» тощо). Музичне мовлення В. Птушкіна вирізняє яскрава та динамічна лексика, експресивний синтаксис, пульсуюча динаміка, сміливий синтез жанрових і структурних прототипів тощо. Поєднуючи класичні прийоми зі сучасною гармонічною мовою, з її колористичною гармонією, пластичним контрапунктом, примхливим синкопованим метро-ритмом, він інкрустує в оригінальну тканину власних творів специфічні музичні «знаки» різних неостилів, чим досягає новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

У творчості В. Птушкіна представлено твори різних жанрів, але особливе місце серед них посідає фортепіанна музика для дітей, що презентує творчі підходи до вирішення образних завдань та водночас має методичну спрямованість, дозволяючи опанувати різні види техніки гри, оволодіти навичками фразування тощо. Серед великої кількості фортепіанних творів для дітей напрочуд яскравою є збірка фортепіанних ансамблів у чотири руки (2006) [13], до якої увійшли: сюїта «Гулівер» у шести частинах, частина з сюїти «Віндзорські насмішниця» («Брендфорська відьма»), сюїта «Міщанин-шляхтич» у чотирьох частинах та фортепіанна сюїта «По сторінках «Дитячого альбому» П. Чайковського, написана як вільна транскрипція п'єс до XI Міжнародного музичного фестивалю класичної музики «Харківські ансамблі» (2004) та ін. Вже сам жанр транскрипцій є своєрідним *quasi*-діалогом із музичними традиціями, у контексті якого відбувається взаємодія різних смислових корелятивів.

Будь-яка транскрипція в основі своїй має певний оригінал як точку відліку для нової інтерпретації змісту першоджерела, набуваючи інтонаційного перетворення, що може привести до нової жанрової моделі. У творчому доробку В. Птушкіна багато різних опусів, що в такий спосіб порушують проблематику традиції і новаторства. Серед них: транскрипція «Теми з варіаціями»

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ...

В. Моцарта (1992) для струнних і фортепіано в чотири руки, «Гоголь-сюїта» (1999) для фортепіано з оркестром, Концертні варіації на тему М. Глінки (2002) для оркестру і фортепіано у чотири руки, Симфонічні варіації «Посвята Перселу» (2000) для оркестру і жіночого (дитячого) хору, Експромт «Пожартуємо з Л. Бетховеном» (2014) для симфонічного оркестру тощо.

Значним є фортепіанний цикл композитора «По сторінках “Дитячого альбому”» [13], що апелює до неокласичної тенденції, до якого увійшли п'ять творів, які в оригіналі П. Чайковського мають назви: «Гра в коники» (№ 3), «Старовинна французька пісенька» (№ 16), «Баба-Яга» (№ 20), «Німецька пісенька» (№ 17) та «Няніна казка» (№ 19). Проте В. Птушкін доволі вільно розташував ці номери, не надаючи їм назв (тільки нумерує), і в такий спосіб створив ігровий світ для слухача. Усі п'ять музичних творів об'єднані композиційною логікою, завдяки чому збережено смисловий вимір першоджерела не тільки в мелодико-гармонічному плані, але і в його прагматичному аспекті існування в музичному дискурсі сучасності. Розуміючи виконавські можливості дітей, композитор хоча і застосовує складні технічні прийоми гри (*martelato*), проте, уникає акордів об'ємом ширше септими, не застосовує поєднання крайніх регістрів тощо. При цьому семантика такої вільної обробки побудована композитором на динамічних і темпових контрастах. В. Птушкін залишає акордову техніку музичних творів як акомпанемент, віддаючи гармонічну основу мелодії партії *primo* («Німецька пісенька», «Французька пісенька»), тоді як партія *second* є гармонізацією мелодії, що утворюється рухом акордів обох рук («Гра в коники», «Няніна казка»).

Попри те, що композитор залишає незмінним інтонаційний шар творів, він свідомо розширює межі малих форм, доволі органічно інкрустує в оригінальні мелодії джазові мотиви («bossa nova») з їх характерним синкопованим малюнком, гостродисонуючими акордами, найрізноманітнішими штрихами (м'яке *staccato* у п'єсі «Баба-Яга», глибоке *non legato* у «Старовинній французькій»), фактурно вибудовуючи їх

образний план. Таке органічне поєднання камерності й концертності, фантастично-казкової сфери з лірико-романтичною свідчить про тонке розуміння стильового діалогу, включеного в театральний-ігровий світ мистецтва. Уважно композитор поставився і до динамічних відтінків, що мають напрочуд тонкі градації у діапазоні від *ppp* до *ff*. Маємо наголосити і на яскравому втіленні художнього образу вже відомих п'єс, які композитор майстерно передає за допомогою гармоній, тембрової фактури, пульсуючої ритміки, складного метро-ритму, синкопованого та пунктирного малюнку, прийому зміщення акцентів та модуляцій, які в сукупності характеризують його яскраве музичне мовлення. Кожен з елементів музичної композиції вибудовує власну горизонталь, що, поєднуючись, утворюють калейдоскоп різних гармоній, інтонаційних варіацій, підкреслених тонким нюансуванням з чітко вираженою артикуляцією.

Напрочуд яскравими є п'єси «Няніна казка» та «Баба-Яга», які в транскрипції В. Птушкіна набувають гротескності, що підкреслюється незвичними гармоніями збільшених септакордів, активною динамікою (*p < sf*) і темпом (*vivace molto*), що прискорюється (*poco accelerando*), та чіткою артикуляцією, завдяки чому постають як фантастично-казковий світ. Такий театральний-ігровий підхід дозволяє використовувати оригінальні метро-ритмічні прийоми, зокрема тріольну та збільшену метричну пульсацію (з 2/4 до 4/4), зміщення сильної долі на відносно сильну (четверту долю такту). У п'єсі «Баба-Яга» композитор зберігає метричну пульсацію (6/8), проте, зміщує її, чим створює цікавий динамічний образ.

П'єса «Гра в коники» у В. Птушкіна розпочинається несподіваним динамічним (*Presto*) та майже стрімким в артикуляційному плані вступом (8 т.) з доволі енергійною динамікою (*p < mp > p < mf*) першої фрази, що стрімко (*staccato*) завершується на *sf*. Сама тема оригіналу, що з'являється вже після вступу [ц. 1] на суттєвому динамічному контрасті (нюанс *p*), з посиленням основного тону в октаву, звучить несподівано. Композитор, на відміну від оригіналу, змінює темп (з *Vivo* на *Presto*), що створює

ТЕОРІЯ

відчуття внутрішнього прискорення. Інкрустовані в контекст звучання теми оригіналу (ц. 2 т. 21–22; 25–26; ц. 3 т. 35–36 на нюансі *dolce*), власні інтонації В. Птушкіна нібито візуалізують позатекстові засоби смислотворення, до яких апелює композитор, створюючи динамічний образ музичної замальовки.

Надзвичайно виразно, з посиленою акордовою фактурою й динамікою звучить «Старовинна французька пісенька», в якій В. Птушкін спробував відтворити незабутні враження від зустрічі з країною, де неодноразово бував і виконував власні твори. Колоритна музична замальовка, в якій збережено тональний план, але суттєво змінено настрій, утворюється за допомогою таких засобів музичної виразності, як: поєднання органного пункту зі синкопованим метро-ритмом, зміна штрихів (*legato* на *non legato*), інкрустація джазових інтонацій, які в сукупності майже цілком змінюють сам характер п'єси та роблять її яскравою перлиною всієї збірки. Композитор застосовує майже прозору фактуру та ледь відчутний динамічний план ($p > ppp$), що нібито завмирає та розчиняється у прозорому тембрі верхнього регістру на ферматі останнього співзвуччя.

Різні музичні твори, поєднані композиційною логікою і театральньо-ігровою драматургією, що є віддзеркаленням світу дитинства, в якому панує гра в різних її варіаціях: від реальної до уявної – та має прояв як на мікрорівні (використання різних музичних образів-знаків), так і на макрорівні (жанрові альянзи). Принцип концертності позбавляє цей фортепіанний цикл камерності, що притаманна оригіналу П. Чайковського, реалізуючи театральньо-ігровий контекст його побутування в музичному дискурсі сьогодення. При тому антитеза «solo – duet» набуває інших змістовних акцентів, виокремлюючи ігрове начало, що має прояв як на рівні фактури (діалог партій *primo* та *second*, складні технічні прийоми виконавства з елементами контрапункту, проведення основного мелодичного зерна почергово різними партіями або їх «підхоплення» тощо), так і на рівні музичного знака-образу, який зіткано з індивідуальних,

напрочуд оригінальних музичних інтонацій. Ігровий контекст фортепіанного циклу підкреслено і вибором жанру сюїтності, що не передбачає прив'язки до конкретного сюжету чи програми, а навпаки, – декларує вільне оперування різними музичними образами, з якими композитор веде своєрідний метадіалог. При цьому до вже сталих смислових конструктів композитор дуже обережно, але з долею іронії, яка йому притаманна від природи, додає неповторний музичний колорит, чим досягає того неймовірного ефекту від сприйняття, який слухач несподівано для себе відкриває. Композитор створює цілий калейдоскоп музичних образів, які розширюють уже сталі виконавські маркери відомої класики, але не руйнує їх, а пропонує інший, ігровий ракурс сприйняття, демонструючи особливий світ експресивного музичного мовлення.

У доробку В. Птушкіна велике місце посідають різні аранжування власних творів, завдяки чому вони набувають текстових форм. Одним з таких виразних прикладів, що має власне концертне життя, є сюїта в шести частинах «Гулівер» («Увертюра», «Ліліпути», «Гавот», «Шляхи-дороги», «Романс лапутян» і «Турнір придворних канатоходців»), що спочатку була написана як музика до вистави «Величезне маля Гулівер» (режисер Р. Ніконенко, 2007). Такий підхід композитора до популяризації власних творів підказаний багаторічною працею в театрі, що одночасно існує в безлічі варіантів та постійно знаходиться в об'єктиві стереоскопічного аналізу соціуму. Композитор розуміє, що соціокультурні реалії диктують нові форми оволодіння сценічним простором, інкрутуючи щоразу нові, не властиві форми подання музичного матеріалу, де видовищність входить у нову медійну реальність, суттєво трансформуючи систему цінностей суспільної свідомості загалом. Театральне життя з його атмосферою та умовами існування на ринку комерційних послуг В. Птушкін добре знав, тому постійно шукав нові форми і жанри подання музичного матеріалу глядачу, розуміючи, що театральний продукт відрізняється своєю складністю та належить до категорії «неречових послуг». Саме тому

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ...

в його творчому доробку знаходимо різні жанрові форми, серед яких «альбом в альбомі» («По сторінках “Дитячого альбому”»), жанр музичних інсталяцій тощо, які формують особливий простір освоєння художньої дійсності.

Сюїта «Гулівер» звучала на багатьох сценічних майданчиках і, зокрема, у контексті мистецького проекту «Театр музичних інсталяцій», що відбувся 31 жовтня 2014 року на сцені Миколаївського Академічного Художнього російського драматичного театру (далі – Миколаївського драматичного театру), ставши подією в мистецькому житті міста. Інноваційні форми подання музичного матеріалу, органічне поєднання різних видів мистецтва в жанрі музичних інсталяцій дозволили відкрити нові жанрові формати реалізації музичних творів композитора.

Загалом, інсталяція як жанр тематизувалася нещодавно поряд із такими мистецькими проектами, як перфоманс, хеппенінг, лендарт, енвайронмент, що являють розширений контекст проєкції смислового жесту митця. Ураховуючи всю умовність класифікації та численні гібридні форми існування, інсталяцію умовно поділяють на три основні типи, де перший характеризується домінуючим сюжетно-розповідним началом, другий – об'єктно-предметним, а третій – візуальним, що робить акцент на спогляданні певного зображення. Відмінністю жанру інсталяцій є його предметна реальність, адже сама дія відбувається у тривимірному просторі. До речі, ця особливість жанру своїм корінням сягає мистецтва сюрреалізму і, зокрема, творчості автора інсталяцій – М. Дюшана та його послідовників: Й. Бойса, Р. Раушенберга, Д. Кошута, Е. Кінхольца, І. Кабакова та багатьох ін. Особливість інсталяцій, як одного з видів перформативних жанрів, полягає у швидкоплинності, крихкості, що фіксуються тільки у їхній подальшій реконструкції. Напевно, тому їх пафос не в оригінальності, а магічній сугестивності, що сприймається глядачами як реальність, де й відбувається демаркаційний зсув, де руйнується межа між життям і мистецтвом. Саме у цьому ірреальному просторі й відбуваєть-

ся магія усвідомлення смислу самого дійства, що відчувається як «правда життя» та, водночас, як її образне відтворення, коли включаються усі механізми сприйняття художнього цілого, від фантазії та уяви до емоційного переживання і рефлексії. Відчуття художньої дійсності у процесі сприйняття стає глибшим за умов занурення у сферу переживання, де на межі реального й підсвідомого відбувається осягнення художнього образу і набуття естетичного досвіду. При цьому художній образ, у всій складності й об'ємності, слухач сприймає як реальний, об'єктивно існуючий, прагнуть осягнути його смислові виміри. У цьому контексті важливим є прагматичний аспект його функціонування, адже тільки у співтворчості зі слухачем реалізується ігровий контекст засвоєння такого роду художньої практики композитора.

У цілому мова інсталяцій діалогічна, та, якщо говорити словами І. Гельдерліна, – є домом Буття, що дається нам у живому мовленні, адже «ми – це мовлення». У такому розумінні інсталяція – це свєрідна гра у стихії мовлення, де паузи звучать, де співіснують його вербальні та невербальні рівні, що дозволяють змістити акценти з «процесу сприйняття» на «процес співучасті», де зникає межа споглядальності, а місце «предметності» займає «діалог різних свідомостей» (за М. Бахтіним). Саме в контексті такого експериментального жанру інсталяцій і була презентована сюїта В. Птушкіна «Гулівер», у багатошаровій партитурі якої взаємодіяли різні види мистецтва. Найважливішим у цьому арт-дійстві був процес співтворчості, в якому виконавець і слухач ставали співавторами смислового текстового простору, де особливе структурування часу утворювало «другу реальність», що існувала у взаємозв'язку багатьох компонентів. У цьому діалозі мистецтв, крім музики, яку виконував автор спільно з автором статті, були задіяні пластичний (хореографічні етюди за екраном, що утворювали театр тіней), поетичний (акторський склад театру) та візуальний образи, завдяки яким незвичайні пригоди Гулівера стали казковим дійством. Інсталяція набула діалогових форм, стала полем

ТЕОРІЯ

обміну різними думками, утворюючи особливий текстовий простір.

Загалом жанр сюїти у творчості В. Птушкіна домінуючий. Цікавою є театральна сюїта «Віндзорські насмішниці» для фортепіано в чотири руки, написана до однойменної комедії У. Шекспіра та складається з семи різнохарактерних п'єс: «Увертюра», «Насмішниці-пустунки», «Сказ давно минулих днів», «Доктор Каюс», «Фальстаф», «Брендфорська відьма» та «Фінал». Зазначимо, що композитор на основі цього фортепіанного циклу створює оркестрову версію, яка також свідчить про пошук нових жанрових форм. Темброве переосмислення композитором власного твору набуло нового виконавського контексту свого існування.

Цикл відкриває «Увертюра», що в імпульсивному розвитку музичного матеріалу скерцозного характеру на домінантовому органному пункті, разом з активною артикуляцією та штрихами, відкриває завісу строкатого калейдоскопа різних музичних образів. На відміну від фортепіанної сюїти, в оркестровій – основний тематичний матеріал віддано скрипковій групі, що робить його навдивовижу легким і грайливим, а розцвічування партитури різними тембровими барвами духової групи, яку підтримує ударна (бубон, литаври), переводить його в театральньо-ігровий план.

Другий номер сюїти – «Насмішниці-пустунки», де завдяки синкопованому метро ритму створюється атмосфера веселого свята, темброва палітра якого надзвичайно виразна. Композитор застосовує спектр різноманітних тембральних фарб: як мідних і дерев'яних духових, так і струнну групу оркестру, які по черзі забарвлюють партитуру в соковиті музичні барви. Третій номер – «Сказ давно минулих днів» – це ліричний образ давнини, що реалізовано як на рівні музичного тексту (мірний поступ четвертними тривалостями у партії басів на нюансі *p*, *mp*; тембральна монохромність; фактурна щільність при доволі широкому регістровому амбітусі), так і на рівні позатекстових засобів, які апелюють до казкових образів.

Наступні номери – «Доктор Каюс» і «Фальстаф» – створюють протилежні му-

зичні портрети двох цілковито різних персонажів, які композитор уміло розкриває за допомогою музичних засобів виразності. Якщо для першого образу В. Птушкін апелює до джазових інтонацій, при цьому будує образ на мелодичному контрасті, то другий візуалізує за допомогою регістрових барв і темпових контрастів, де середня частина побудована на дрібних фігураціях струнних, що розгортаються на фоні рівномірних тривалостей духових, а в смислово-му плані апелюють до позатекстових образів «розсудливого шляхтича».

На швидкому темпі стрімких шістнадцятих побудовано тематичний матеріал наступної п'єси – «Брендфорська відьма», що нібито кружляє на одному місці, щоразу змінюючи тональність. Композитор застосовує надзвичайно багату тембральну палітру задля створення зловісного образу, постійно чергуючи тембри струнної і духової груп, тому тематичний матеріал щоразу звучить у новому тембральному забарвленні. Такий композиторський прийом напрацьований ще за часів роботи в театрі, який має власні закони побудови художнього образу та передбачає не тільки його виразне втілення, але й зорієнтований на процес його сприйняття. «Фінал» сюїти – різнобарвний калейдоскоп усіх образів, об'єднаних за допомогою синкопованого метро-ритму з елементами танцювальності, мотивної побудови фразування, яку по чергово виконують різні групи інструментів (духові та струнні), акцентуації слабкої долі такту, що апелює до жанру комедії, підкреслюючи її запальний характер тощо. Темброве переосмислення власної фортепіанної сюїти дозволило створити оригінальний музичний твір, жанрова модель якого відрізняється інноваційним підходом, а творче переосмислення тембральних можливостей інструментів, з метою створення цікавих образів, апелює до театральності, видовищності, ігрової майстерності як позатекстових рівнів смислоутворення.

Іншою формою осягнення ігрового простору В. Птушкіним стала музика до майже сорока вистав, що він написав під час роботи в театрі. Однією з помітних сторінок такої форми художньої практики є му-

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ...

зика до вистави «Міщанин-шляхтич» за однойменним твором Ж.-Б. Мольєра², яку вперше було поставлено на сцені театру ім. О. Пушкіна в 1999 році (режисер А. Барсегян). У театрі ця п'єса ставилася неодноразово (1999, 2012). Зокрема, є сенс відзначити непересічний образ мольєрівського Журдена в постановці заслуженого діяча мистецтв України О. Аркадіна-Школьника, де головну роль виконував Петро Рачинський, створивши кумедний образ, що прагне «відповідати» формі аристократичного духу. Проте образ Журдена для сучасного прочитання надто складний, оскільки побудований у кількох режисерських вимірах та є складовою жанру «театр у театрі», де первинний мольєрівський текст нашаровується на булгаковський разом зі сучасним поглядом режисера. Гостроті соціально-психологічних проблем, що порушуються в булгаковському оригіналі, протиставляється пародіювання «шляхетних почуттів» персонажів сучасними акторами, тому цей спектакль має невичерпний спектр смислових підтекстів.

Нині існує безліч різних сценічних інтерпретацій твору, де яскраво та сміливо втілюються образи головних героїв комедії. Одне з таких сценічних рішень відбулося на сцені Миколаївського драматичного театру 5 квітня 2014 року в новій текстовій редакції (режисер – М. Кравченко, музична режисура – І. П'ятницька-Позднякова, музика – В. Птушкіна). Експресивний, насичений інтонаціями колоритної музики В. Птушкіна спектакль поєднав мольєрівську класику з булгаковською оригінальністю в контексті сучасної театральної-художньої практики.

У виставі не було другорядних ролей, оскільки гра ставала реальним життям, а життя набувало форм гри. Сценарій спектаклю, музичну режисуру, костюми та гру акторів тіньового театру було створено авторкою статті. За основу сценарію було взято текст п'єси М. Булгакова³ «Мольєріана у трьох діях», який доповнено цитатами з комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич», позаяк колорит мольєрівської епохи відчувається саме завдяки такій «вишуканій манері спілкування». Суть комедії полягає в тому, що фарсом є не сам розіграш Жур-

дена, а «уявне життя» аристократичного, наскрізь фальшивого у своїх пристрастях суспільства, що його оточує. Власне, у цьому сюжеті «навиворіт» і криється та загадка життя комедії, завдяки чому вже кілька століть поспіль спектакль існує в театральному просторі, втілюючи булгаковський задум «ілюзорної реальності» з почуттям гумору, віртуозністю й технічною майстерністю акторської гри.

Спектакль має дві дії, де перша складається з одинадцяти сцен та вісімнадцяти музичних номерів, а друга – з тринадцяти сцен і десяти номерів. Дія переносить глядача у часи мольєрівського театру, який створено за допомогою незвичних каркасних костюмів-декорацій. Сучасний костюмований спектакль – явище звичайне, проте, коли сам костюм постає декорацією та водночас ігровим простором (у нього актори «входять» і на очах глядача перевтілюються в персонажа спектаклю або з нього «виходять», змінюючи темпоритм мовлення, пластику й загалом сценічний образ), це створює семантично наповнений вимір. У тому криється глибокий підтекст, який глядач відкриває для себе в силу власного духовного досвіду, прагнучи осягнути різні форми сучасної драматургії. Цей прийом є втіленням принципу «театр у театрі», де костюм має необмежену кількість функцій та наповнюється різними смисловими рівнями. Принцип «театр у театрі» своїм корінням сягає історії самого театру, в основі якого лежить принцип відображення дійсності, коли те, що відбувається на сцені, віддзеркалюється у свідомості глядача, який також стає актором спектаклю, що розігрується. Виразна пластика, якою просякнута канва драматургії спектаклю, дозволила розкрити складний алегоричний підтекст відомої комедії. Хореографічні номери не тільки доповнювали сценічний образ персонажів, а були своєрідними пластичними лейттемами, в яких доволі вдало поєднано два стилі танцю: модерний з елементами *contemporary dance* і класичний, завдяки чому актори змогли створити видовищний комічний світ гри.

Окремо є сенс наголосити на музичному матеріалі, який було спеціально створено

ТЕОРІЯ

для цієї вистави В. Птушкіним, що набуло рівня внутрішнього зерна невербального смислу. Для постановки композитор запропонував клавир і 15 музичних фрагментів, що конвенційно можуть бути співвіднесені з жанрами пісні («Романс», «Тріо», «Пісенька Журдена», «Аріозо вчителя філософії», «Застільна») і танцю («Менует», «Тема Журдена», «Вихід турків», «Муфтії і Турки», «Підмайстер'я», «Потасовка», «Ніколь», «Увертюра», «Кінець 1 акту», «Фінал», «Уклін акторів»), що здебільшого сприймаються як колоритні пластичні візії танцювального характеру, з підкреслено перемінним синкопованим метроритмом, ламаними лініями мелодики, чіткою артикуляцією, темповими контрастами, які загалом характеризують музичне мовлення композитора.

Музика у спектаклі відіграє роль транслятора не тільки музичних образів, що мають бути зрозумілі глядачу, але й людських афектів, у передачі яких вербальне мовлення безсиле. Зокрема, «Менует», як лейттема головного героя Журдена (дія I, сцена 5, трек № 14, 1.10; *Moderato*) побудована відповідно до жанрових характеристик танцю, проте, інтонаційний план наскрізно зітканий із гострих дисонансів, що завдяки прихованому синкопованому ритму майже візуалізує іронічне ставлення до нього. Ляментозні інтонації втрачають свою жанрову метричну чіткість і набувають синкопованої ритмічної пульсації, чим спричиняють жанрову розімкненість і сприймаються як іронічна посмішка над манірністю та незграбністю Журдена у прагненні «відповідати статусу». До речі, у контексті вистави «Менует» набув і композиційної ролі, адже його рефренне виконання нібито зосереджує навколо себе найрізноманітніші відтінки емоцій головного героя. Відіграючи емоційними гранями, музика «Менуету» стає смисловим простором, у якому приховано домінуючу ідею спектаклю, що, потрапляючи у поле сприйняття глядачем, перекидає певні асоціативні містки між епохою героя та сучасним динамічним світом з його недосконалістю. Задля цілісності звукового плану вистави, різні музичні фрагменти звучали як на по-

чатку, так і наприкінці мізансцен, не тільки з метою «озвучити мізансцену», але підкреслити цим вагомість не вербалізованої, але важливої думки. Тому «Менует» – це не просто музична характеристика певної епохи, а жанр, за допомогою якого композитор зумів розкрити невичерпні в емоційному плані питання саморефлексії головного героя вистави (Журден – актор О. Межурецький).

Завдання музичного режисера полягає в реалізації концепції спектаклю, тому музичний матеріал, крім своєї суто функціональної ролі («озвучення» мізансцен), виконує узагальнено-сюжетну, картинно-зображальну та смислову функції. У цьому плані надзвичайно колоритним є музичний фрагмент «Вихід турків» (перевдягнені вчитель музики і вчитель танців, актори – О. Кардаш, Р. Коваль), що цілком побудований на секундових інтонаціях, завдяки чому композитор створив гротескний образ «турків». Використання ударної групи в поєднанні з мідними духовими, синкопований метро-ритм, який в енергійному русі низхідних секунд звучить в амбітусі квінти, акордова пульсація із хвильовою динамікою щоразу підсилюють відчуття комедійної ситуації, що розігрується на очах у глядача, в якій сконцентрована головна інтрига спектаклю.

З почуттям гумору композитор утілює музичну характеристику одного з героїв спектаклю – вчителя філософії, де в одноквилинному звучанні вміщено цілий спектр емоцій. Розпочинається «Аріозо вчителя філософії» коротким форшлаговим вступом, який змінюється піднесенням звучанням дзвонів, на фоні якого секундово-терцієві співзвуччя у низхідному русі з затримкою на неустой утілюють іронічний підтекст «філософствування» Панкраса про роль науки: «Все науки нас просвещают и просветляют знанием разум!». Наступний фрагмент звучить у жвавому темпі з поступовим прискоренням, у якому герой двічі виголошує сентенцію: «*Vita doctrina est mortis imago?*». Яскравим низхідним секундовим рухом «ковзають» дисонансні співзвуччя, які утримуються стабільним ритмічним пульсом, що «розхитується»

ІРИНА П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА. АНАЛІЗ ЗМІСТОВНИХ СТРУКТУР МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ...

синкопованим метром, за допомогою якого створено гротескний музичний образ.

З точки зору ладо-тональної організації, усі музичні фрагменти побудовано відповідно до принципу лейткомплексу, що не прив'язаний до тональності, а підкреслений самостійністю дисонансів. Цікавою знахідкою композитора є інтервальна варіантність (наприклад, замість збільшеної кварта у нотах записано зменшену квінту), що більше нагадує дзеркальне обернення та сприймається як конотативна структура на рівні музичного тексту. Загалом усі музичні номери побудовано на зменшених інтервалах і дисонантних співзвуччях, в основі яких лежить динаміка мелодичного розгортання за принципом контрастності. За допомогою яскравої музики вистава набула майже філософського звучання та, завдяки різним засобам музичної виразності, не тільки надала характеристику головним героям, але й розкрила приховані у драматургії спектаклю смислові рівні.

Висновки. Отже, сучасний музичний континуум представлений великою варіативністю форм і являє своєрідну відкриту систему, в якій музичний твір виходить на рівень тексту і стає особливим метазнаком, що існує у просторі постійного включення в новий контекст, розширюючи поле смислів. З таких позицій творчість В. Птушкіна сприймається як метадіалог з різними стильовими тенденціями, твори якого існують у полі музичного дискурсу, постійно набуваючи додаткових смислових рівнів. Музичне мовлення композитора відрізняє виразна та динамічна лексика, експресивний синтаксис, що знаходить свій прояв на рівні пульсуючої динаміки, примхливого синкопованого метро-ритму, пластичного контрапункту, сміливого поєднання жанрових і структур-

них моделей, які конкретизуються через найбільш узагальнені їх ознаки, поєднуючись із сучасною колористичною гармонією, утілюючи прагнення митця до новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

Примітки

¹ Лауреат міжнародних конкурсів композиторів (1996, 2004); лауреат Муніципальної премії імені І. Слатіна (1998); лауреат премій: «Народне визнання» (2007), імені В. Косенка (2007); імені Б. Лятовського (2011).

² Цікавий факт: текст п'єси Ж.-Б. Мольєра був створений і втілений на сцені впродовж 10 днів та показаний королівському двору на Покрову 1670 року в замку Шамбор (декорації Карло Вігарані, хореограф П'єр Бошан). До речі, Ж.-Б. Мольєр не тільки грав у цьому спектаклі, але й створив до нього музику («Увертюру», дві «Арії», музичний «Діалог», дві «Інтермедії», дві «Застільні», «Турецьку церемонію» та «Балет націй» у 6 номерах). Уже за місяць цей спектакль було перенесено на сцену постійного театру Мольєра в Пале-Рояль, а 28 листопада 1670 року відбувалася його прем'єра. За життя автора було зіграно 42 вистави (6 у 1670 р., 28 у 1671 р., 8 у 1672 р.), якщо не враховувати придворних вистав у жовтні-листопаді 1670 року та 4-х у Шамборі та Сен-Жермені. У 1865 році в «Комеді Франсез» («Театр слова» у Парижі) було здійснено виставу-реставрацію, яка відтворила постановку 1670 року в замку Шамбор, що свідчить не тільки про плекання традицій, але й високу драматургію оригіналу. На початку ХХ ст. у 1911 році в Театрі Одеон Андре Антуан поставив спектакль, у якому він грав головну роль.

³ Цікавий факт: п'єса М. Булгакова за його життя не була опублікована й не мала сценічного втілення. Текст комедії вийшов друком тільки в 1965 році у виданні «Булгаков М. Драми і комедії». Проте порівняно з оригіналом М. Булгаков дещо загострив сатиричну основу і представив Журдена як комічного дивака, який переживає трагедію розлучення зі своїми ілюзіями. Він кумедний у своєму «щасливому божевіллі», а його пристрась змінити свій соціальний статус викликає бажання «висміяти», вирядити у блюзнірський одяг за недоречне марнотратство. Але «божевілля» Журдена тільки здається, а сам він є прикладом «суспільного божевілля».

Джерела та література

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
3. Барт Р. S/Z / [пер. с фр. ; под. ред. Г. К. Косикова]. 2-е изд., испр. Москва : РИК Культура : Изд-во «Ad Marginem», 1994. 303 с.
4. Барт Р. От произведения к тексту. *Вопросы литературы*. 1988. № 11. С. 415–425.
5. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1979. С. 281–308.

ТЕОРІЯ

6. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Вологда : Русь, 1999. 508 с. URL : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>.
7. Булез П. Ориентиры I : Избр. статьи / [пер. с фр. Б. Скуратов ; ред. К. Чухров]. Москва : Логос-Альтера, 2004. 200 с.
8. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 428 с.
9. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *Учёные записки Тартуского университета*. Вып. 515. Теория знаковых систем. XII. Тарту, 1981. С. 3–7.
10. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. *Скребков С. С. Статьи и воспоминания*. Москва : Музыка, 1979. С. 179–183.
11. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
12. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
13. Птушкин В. Пьесы и ансамбли для фортепиано. Харьков : Изд. дом «Фактор», 2006. 94 с.
14. Стогний И. Смысловая многомерность музыкального произведения. *Музыковедение*. 2012. № 10. С. 2–9.
15. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре : монография. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
16. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 320 с.
17. Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music* / trans. Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990. 272 p.
18. Tarasti E. *Signs of music: A guide to music semiotics*. Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2002. URL : https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC.

References

1. AKOPYAN, Levon. *Analysing the Deep Structure of a Musical Text*. Moscow: Praktika, 1995, 256 pp. [in Russian].
2. ARANOVSLIY, M. *Structure and Features of a Musical Text*. Moscow: Kompozitor, 1998, 343 pp. [in Russian].
3. BARTHES, Roland. *S/Z*. Translated from the French and edited by Georgiy Kosikov. 2nd revised edition. Moscow: RIK Kultura: *Ad Marginem*, 1994, 303 pp. [in Russian].
4. BARTHES, Roland. From the Piece of Art to the Text. *Problems of Literature*, 1988, no. 11, pp. 415–425 [in Russian].
5. BAKHTIN, Mikhail. The Problem of Text in Linguistics, Philology, and Other Humanities. *The Aesthetics of Verbal Art*. Moscow: Iskusstvo, 1979, pp. 281–308 [in Russian].
6. BONFELD, Maurice. *Music: Language. Speech. Thinking. Attempting to Systematically Research Musical Art* [online]. Vologda: Rus, 1999, 508 pp. Available from: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm> [screen title].
7. BOULEZ, Pierre. *Orientations: Collected Writings*. Translated from the French by B. SKURATOV, edited by Keti CHUKHROV. Moscow: Logos-Altera, 2004, 200 pp. [in Russian].
8. HORDIYCHUK, Mykola. *The Ukrainian Soviet Symphonic Music*. Kyiv: Musical Ukraine, 1969, 428 pp. [in Ukrainian].
9. LOTMAN, Yuri. Semiotics of Culture and the Concept of Text. *Proceedings of the University of Tartu. Iss. 515. The Theory of Sign Systems. XII*. Tartu, 1981, pp. 3–7 [in Russian].
10. MEDUSHEVSKIY, Viacheslav. On Musical Universal Phenomena. In: *Sergey SKREBKOV. Articles and Reminiscences*. Moscow: Music, 1979, pp. 179–183 [in Russian].
11. MOSKALENKO, Viktor. Piece of Music as a Text. In: Volodymyr ROZHOK, ed.-in-chief. *Practice and Theory of Pieces of Music. Musicology of Kyiv*. Kyiv, 2001, iss. 7, pp. 3–10 [in Ukrainian].
12. NAZAYKINSKIY, Yevgeniy. *The Sonic World of Music*. Moscow: Music, 1988, 254 pp. [in Russian].
13. PTUSHKIN Vladimir. *Pieces and Ensembles for Piano*. Kharkiv: Factor Publishing House, 2006, 94 pp. [in Russian].
14. STOJNIY, Irina. Semantic Multidimensionality of a Piece of Music: On the Issue of Semantic Connotations. In: Tatiana YEGOROVA, ed.-in-chief. *Musicology*, 2012, 10, 2–9 [in Russian].
15. SUKHANTSEVA, Viktoriya. *Category of Time in Musical Culture: A Monograph*. Kyiv: Lybid, 1990, 184 pp. [in Russian].
16. KHOLOPOVA, Valentina. *Music as a Kind of Art: A Teaching Aid*. 4th edition. Saint Petersburg: Lan, 2002, 320 pp. [in Russian].
17. NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, 272 pp. [in English].
18. TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Music Semiotics* [online]. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002. Available from: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC.

SUMMARY

The article emphasizes the fact that the analytical method of considering semantic levels of musical texts has acquired its embodiment in theoretical musicology in the early XXth century. In particular, both deep analytical approach and impressive knowledge define fundamental studies conducted M. Hordiychuk which are still relevant and directed at the interdisciplinary dimension. Among his numerous works, the aforementioned method was also presented in the *Ukrainian Soviet Symphonic Music* monograph (1969) where analysing the symphonic works of the then period's composers allowed the scholar to make profound generalizations about the development of musical culture in general. The researcher has explored complex processes of the development of Ukrainian symphonism, revealing original features of outstanding composers' works and outlining the range of artistic phenomena through which the musical culture of the period was formed.

While continuing the stated analytical direction, in the context of this article, its authoress attempts to identify semantically informative levels of pieces of music that most distinctly represent the original composer's style. The material used for analysis is the creation of the well-known Kharkiv composer V. Ptushkin, whose musical conveyance is distinguished by a special colouring, dynamic vocabulary, and expressive syntax, manifested at all levels of content formation.

All this formed a new view of the sonic material and contributed to the emergence of different forms of musical works' functioning, reaching the level of a text with a complex *semantic score*. From such positions, the modern musical continuum, represented by a large variety of forms, is a kind of an open system in which a piece of music comes up to the level of a text and becomes a sort of a meta-sign that exists in the space of constant inclusion in a new context expanding its semantic field.

One of the examples of such creativity existing in the field of modern musical discourse and being the result of artistic intentions based on a special type of musical nomination is the creation of the Kharkiv composer V. Ptushkin. From such perspective, works of the composer is a particular representation of personal mental experience that measures to the level of text generalization and becomes a source for further creative intentions, which permanently acquire additional semantic levels.

Musical works by V. Ptushkin are analysed with taking into account various semantic levels. Namely, syntactic one, which allows us to comprehend semantic dimensions of structure and form; semantic one, which is revealed through various plot designs (tone – subject matter, genre and insert plots, etc.) and intertextual interactions (citations, metaphors, allusions, etc.), influencing the conceptualization of a musical composition in general; and pragmatic one, obtaining various interpretations (both authorial and performing). The article contains an analysis of some of the composer's musical compositions which can be attributed to neo-stylistic trends, in particular: piano suite *In the Pages of the Children's Album by P. Tchaikovsky*; *Gulliver* in 6 parts; *The Merry Wives of Windsor* to the comedy of the same name by W. Shakespeare, music to the play *Le Bourgeois gentilhomme*, etc. It is emphasized that V. Ptushkin's musical speech is distinguished by dynamic vocabulary and expressive syntax, pulsating dynamics and capricious syncopated metro-rhythm, flexible counterpoint, daring combination of genre and structural models which are specified through their most generalized features, thus solving the problem of genre – style dialogue, having a manifestation at all levels of content formation.

Keywords: semiotic approach, semantic levels of a musical text's analysis, structural elements of musical speech of the composer.