

УДК 781.2

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
i_ruatnizkaya@mail.ru

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

Мета роботи проаналізувати інтонаційно-лексичний пласт музичного твору з позицій його унікальної сутності та як складного знаково-символічного простору, що характеризується семантичною багатоплановістю. **Методологія** дослідження передбачає застосування семантичного аналізу, що дозволить перейти від розуміння окремих елементів музичної мови до смислових концептів музичного тексту. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні конотативних структур, при застосуванні семантичного аналізу, що дозволять досягнути смислові відтінки твору. **Висновки.** На основі аналізу концертної п'єси українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» було виявлено відкритість структурних елементів музичного мовлення, що здатні накопичувати нові смисли та набувати значення елементів іншої художньої системи. Застосування семантичного аналізу дозволило виявити глибинні структури музичного тексту, досягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес його означення.

Ключові слова: семиотичний метод, семантичний рівень аналізу, конотативна структура, музичний знак.

Пятницкая-Позднякова Ирина Станислововна, кандидат искусствоведения, доцент,
докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского

Некоторые аспекты семантического анализа музыкального текста

Цель работы проанализировать интонационно-лексический слой музыкального произведения с позиций его уникальной сущности и как сложного знаково-символического пространства, которое характеризуется семантической многослойностью. **Методология** заключается в применении семантического анализа, что позволит перейти от понимания отдельных элементов музыкального языка до смысловых концептов музыкального текста. **Новизна** исследования заключается в поиске конотативных структур при применении семантического анализа, что позволит понять его смысловые пласты. **Выводы.** На основе анализа концертной пьесы украинского композитора Владимира Птушкина «Вспоминая Великого Вивальди» выявлено открытость структурных элементов музыкального текста, способного накапливать новые смыслы и принимать значения элементов другой художественной системы. Применение семантического анализа позволило выявить глубинные структуры музыкального текста, понять его ценностные пласты, проанализировать динамический процесс его означивания.

Ключевые слова: семиотический метод, семантический уровень анализа, конотативная структура, музыкальный знак.

P'yatniskaya-Pozdnyakova Irina, PhD in Arts, Associate Professor, Doctoral student of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Some aspects of the semantic analysis of the musical text

Purpose of Article. The purpose of the work is to analyze intonational lexical layer of a musical composition not in terms of its unique essence, but as a complex of sign-symbolic space,

which is characterized by semantic layering. Methodology. The methodology of the article is the using of semantic analysis in the context of which discovered connotative semantic structures that allow us to understand its semantic layers. Scientific novelty. Scientific novelty consists in the application of semantic analysis that will allow us to move from understanding of the individual elements of the musical language to the semantic concepts of musical text. Conclusions. Based on the analysis of the concert piece «Remembering the Great Vivaldi» by Vladimir Ptushkin, a Ukrainian composer, it was found that the openness of the structural elements of musical speech is able to accumulate new meanings and acquire the meaning of the other elements of the art system. The use of the semantic aspect of the analysis allowed us to reveal the deep structure of the musical text, to understand its value measurements and to perform dynamic process of its determination.

Keywords: semiotic method, semantic level of analysis, connotative structure, music sign.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Музичні практики композиторів сучасності характеризуються наявністю жанрового й стилізового синтезу, що формує новий погляд на звуковий матеріал та сприяє появі оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, а музичні моделі минулого отримують нове прочитання. У такому контексті семантичний рівень аналізу дозволить розкрити глибинні структури музичного тексту, осягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес його становлення. Такий ракурс дозволить здійснити поступовий перехід від аналізу окремих елементів музичної мови до смислових концептів музичного тексту, в якому семантичний аналіз сприятиме глибокому усвідомленню драматургії цілого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Семіотичний напрям дослідження музичних текстів має достатньо широкий спектр та представлений працями різного спрямування. Теоретичні підвалини аналізу музичної мови ґрунтовно висвітлено у працях вітчизняних музикознавців, зокрема Н. Герасимової-Персидської [3], О. Зінькевич [4], О. Козаренка, С. Шипа [15], А. Чекана [13] та багатьох інших. Теорія музичного змісту, в контексті якої аналізується семантичний рівень музичного тексту, представлена у працях Г. Орлова [9], Ю. Кон [5], В. Медушевського [7], М. Арановського [1], Л. Акопяна, В. Холопової [16], Л. Шаймухаметової [14], А. Денисова, І. Стогній [12], Е. Тарасті [22], Ж.-Ж. Натье [21], К. Агаву [17], Д. Кука [19] та багатьох інших; де здійснено відхід від вербалізації музичного змісту до аналізу іманентних музичних структур. Зокрема, дослідження семантичного рівня аналізу музичного тексту представлено у праці Ж.-Ж. Натье «Music and Discourse» [21], в якій дослідник узагальнює різні підходи аналізу таких вчених, як Д. Кук, П. Шефер, М. Дюфренн, Х. Мерсман та наголошує, що вони по-різному трактують семантичний рівень музичного тексту, як пов'язуючи його екстрамузичною семантикою, так і співвідносячи з іманентними якостями музики. В основі свого аналізу вчений апелює до методів музичної семіології, відповідно до яких, музичний текст аналізується з урахуванням синтаксичного, семантичного та прагматичного рівнів, що дозволяє осягнути його цілісність, зрозуміти процеси, які відіграють важливу роль у побудові драматургії цілого.

Складовою семіотичного методу є розкриття багатошарової структури семантики музичного тексту, де важливу роль відіграють денотативний та конота-

тивний смислові рівні. Денотативний рівень існує у понятійно-смисловому значенні, у той час як конотативний – у контекстуальному, пов'язаному із внутрішніми, глибинними проявами, що реалізуються в контексті сприйняття музики. У музикознавстві саме конотативний рівень семіозису є найбільш дискусійним, оскільки саме конотат знака знаходиться поза структурою самого музичного твору, але є важливим у розумінні смислу, хоча й досить складно піддається виокремленню.

Загалом, конотативний рівень притаманний не тільки музичним, а й усім художнім текстам, що заключають у собі, крім явних, і додаткові смисли. Конотації, як глибинні структури, дозволяють розкривати «поліваріантність смислів» (у термінології О. Зінькевич) [4] музичного твору, як за допомогою іманентних засобів музичного вираження (тембральних характеристик музичного твору, інтонаційних шарів тощо), так і екстрамузичних, що апелюють до сфери образності. Конотації, як складові семантичного модусу значення, входять до структури знака та функціонують у контексті музичного висловлювання, набуваючи історико-стильових, жанрових та особистісних значень.

Оскільки конотативний рівень у музичному тексті залежить від контексту, то він мислиться як похідний, але відображає реально існуючі характеристики. Конотативні структури можуть утворюватися на різних рівнях (граматичному, лексичному, структурному тощо) та, крім власних, актуалізувати додаткові значення, асоціативно пов'язані з різними образами та почуттями. У контексті музичного мовлення конотати відіграють роль своєрідного смислового континууму, уточнюючи денотативні характеристики.

Метою даної статті є аналіз музичного тексту з позицій його унікальної сутності та як результату творчого перегуку з іншими музичними стилями, що передбачає відкритість структурних елементів сучасного музичного мовлення, здатного накопичувати нові смисли та набувати значення елементів іншої художньої системи. В такому контексті музичний текст прочитується, як складний знаково-символічний простір, а семантичний рівень аналізу дозволяє виявити конотативні структури, досягнути його різні смислові відтінки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Матеріалом для аналізу обрано концертну п'єсу сучасного українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді», що являє собою результат осягнення прийомів музичної виразності жанрових і структурних елементів бароко та їх включення до сучасного стильового контексту. Музичне мистецтво сучасності моделям бароко пропонує цілком несподівані ракурси інтерпретації, інспіруючи появу яскравих музичних творів, породжених прагненням своєрідного метадіалогу із віддаленими епохами. Перекидаючи місток між цими епохами, композитори сучасності прагнуть вирішувати проблему стильових діалогів. Рефлексії минулого знаходять своє втілення у «неостілях», що орієнтуються на цілісну барокову модель із віддзеркаленням її лексичної семантики, яка у своєму конфліктному розвитку, прагне поєднати в єдине ціле різні тенденції.

Для сучасних музичних практик характерним є органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів у стильову поліфонію, що є проявом постмодерної естетики з її гротескно-іронічною інтерпретацією, тенденцією до

побудови метатекстів із різних культур. Концертна п'єса Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» була присвячена відкриттю XX Міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї», який відбувся 2013 року та присвячений Антоніо Вівальді. Рівень осмислення барокового звукового середовища є напрочуд глибоким, а музична тканина твору насичена яскравою інтонаційною лексикою. У п'єсі немає прямого цитування, навпаки, композитор створює власні, оригінальні теми, прагнучи інтонаційно відчувати стиль, поринаючи у світ експресивної барокової естетики. Композитор використовує характерні прийоми мелодичного розгортання, різні види фігурацій з елементами прихованої поліфонії, низхідними секундовими мотивами з їх інверсією та кластерними зіставленнями, фігураційними мотивами в діапазоні квінти у поєднанні із синкопованим ритмом. Звернення до риторичних прийомів, характерних для барокової естетики, складають особливу цінність, адже це дає поштовх до нового прочитання.

Безпосереднє експонування музичної тези сконцентровано у низхідних секундових інтонаціях з їх дзеркальним оберненням, що ніби відкривають завісу та вводять у світ яскравих образів, навіюючи асоціації з колоритними акордами палітри полотен Мікеланджело да Караваджо, якими митець малює об'ємність фактури. У структурі експозиції розвиток основного інтонаційно-тематичного матеріалу спирається на образну спрямованість барокових інтонацій, використовуючи типові риторичні фігури, подальше проведення яких відбувається із застосуванням імітаційно-поліфонічних прийомів, а сам матеріал піддається тональним змінам і структурно оновлюється. Прагнучи дотримуватися стилістичних особливостей бароко, композитор вибудовує музичний матеріал за принципом розгортання, інкрустуючи матеріал експозиції у власний інтонаційний вимір у вигляді метро-ритмічних мікроструктур. Такий принцип побудови матеріалу, де основна музична теза змінюється різноплановим інтонаційним матеріалом, є відгомонам сюжетних образів «карнавальних масок», що розгортаються у контрастному проведенні одночасово.

Своєрідні алюзії до одного з символів карнавалу прочитуються на рівні драматургії концертної п'єси, де інтонаційний матеріал асоціюється саме з маскою, під якою криється яскравий, динамічний образ. Завдяки цьому принципу зрозумілим стають інкрустації композитором в інтонаційний матеріал, здавалося б, зовсім не характерних для бароко мотивів. Принцип карнавалізації¹ характеризується роззосередженістю у часопросторі, розмиванням меж святковості, що інкрустуються в континуум повсякденності різних форм сучасної культури, дозволяючи відчувати особливу «тон-атмосферу» (в термінології Ю. Чекана) [13] святкової буденності та сприяючи її оновленню, що є не просто ілюстрацією звукообразів на основі сталих метро-ритмічних формул, а своєрідним відчуттям тогочасного музичного континууму крізь призму особистісного сприйняття.

Принцип карнавалізації в концертній п'єсі Володимира Птушкіна відіграє роль конотативної структури, своєрідного механізму зв'язку з минулим. Саме завдяки принципу карнавалізації стає можливим поєднання протилежних начал, своєрідний діалог культур, який мислиться композитором не як однорідне поєднання, а як пульсуючий симбіоз різних смислів, що свідчить про глибоке

вживання в музичний континуум епохи та вносить особистісне його розуміння із притаманним композитору яскравим гумором та емоційним захопленням. Це знаходить свій прояв на рівні принципів розвитку музичного матеріалу, де пластичний компонент реалізується завдяки різним видам рухів (специфіка метро-ритму), а видовищний – завдяки тональному колориту² як віддзеркаленню кольорової палітри карнавальних масок. Такі засоби позбавлені прямої сюжетності, але завдяки їм відбувається контрапунктичний діалог різних музичних мов як на рівні автокомунікації (міжособистісне спілкування), так і на рівні міжкультурної комунікації, пов'язаної із трансляцією соціокультурного досвіду. В такому контексті принцип карнавалізації є універсальним механізмом взаємопроникнення різних культурних парадигм, механізмом цілісного втілення святкового дійства, способом реалізації емоційно-образного світу в музичному тексті.

Якщо для барокових форм характерна сюїтність із її контрастністю у послідовності, то в даному концертному творі інтонаційна та метро-ритмічна контрастність представлена в одночасовості, що є оригінальним смисловим стрижнем, який не руйнує, а поєднує у смисловий континуум різний тематичний матеріал. Загалом, для барокових концертів характерним було протиставлення відносно стійкої головної теми з варіативними інтермедіями, що підкреслювалося тембро-динамічними ефектами, контрастом між *tutti* та *solo*. В даному концерті наявне контрастне звучання основного інтонаційно-тематичного матеріалу з інтермедійним, що дається композитором в одночасовості. Основний музичний тезис є сюжетним ядром і водночас потенціалом для подальшого розвитку образу, своєрідним «другим планом».

Друге проведення музичної теми, що є ремінісценцією на теми А. Вівальді, досить органічно вплітається в оригінальний інтонаційний матеріал, в основі якого є кластерна інтонація, яку виконує скрипкова група. Повторне проведення теми, що звучить у партії віолончелі, підхоплюється дерев'яними духовими: спочатку кларнетом, а потім фаготом, й органічно вплітається у секвенційний розвиток музичного матеріалу. Низхідні та висхідні яскраві квінтові інтонації з їх призивною лексикою та синкопованим метро-ритмом сміливо руйнують традиційну метро-ритмічну квадратність. Яскраву та динамічну інтонацію змінює ляментозна низхідна інтонація, що своєю лексикою апелює до барокових «інтонацій зітхання». Для концертної п'єси характерним є мотивна нестабільність, що також відображає характер концертів А. Вівальді, в яких наявний різний ступінь скорочення під час проведення теми.

Важливу роль відіграє тембровий колорит, що є своєрідною конотаційною структурою, оскільки розкриває важливість цього колористичного засобу. Нагадаємо, що розвиток барокового оркестру відбувався насамперед за тембровими ознаками, що у подальшому призвело до індивідуалізації тематизму, виокремлення тембру, як важливого чинника у формуванні драматургії цілого. Саме завдяки тембру музичний простір, який раніше мислився, як єдність двох вимірів – горизонталі (мелодичний) та вертикалі (гармонійний); набув свого третього виміру – глибини, об'єму. Різнокольорова темброва палітра, включення різнотембрових музичних інструментів у склад оркестру надало звучанню оркестру ефекту «тривимірності».

Задля створення ілюзії тембрового колориту і досягнення об'ємності звучання у практику інструментального виконавства бароко було введено різні прийоми артикуляції. Саме барокові концерти були тією лабораторією артикуляційних прийомів, що склали абетку інструментального виконавства XVII ст. та сприяли появі насиченої тембровими, динамічними, артикуляційними особливостями звукової стихії. В. Птушкін досить вдало використав можливості тембрового колориту, що може бути прочитаний, як конотативна структура. Основне інтонаційне зерно, забарвлене флейтовим тембром та посилене звучанням унісону кларнетів, можна порівняти зі живописною технікою сфумато. В музичній тканині концертного твору наявні секвенціювання та ритмічні ускладнення, зміна розміру, повторюваність основних мелодичних фігур, що стають важливою драматургічною складовою. Відзначимо вагому роль дерев'яних духових, що не тільки підсилюють звучання у найбільш напружених кульмінаційних моментах, але й відіграють роль самостійної інтонаційної лінії. Так, для партії валторн характерними є кластерні співзвуччя у поєднанні зі синкопованим ритмом. Яскрава музична палітра твору є свідомим відродженням професійних барокових традицій в якісно нових формах.

Для музичних творів бароко характерна символічна мова, структурні елементи якої були запозичені з музичного театру. Граматичні моделі організації музичної тканини характерні для оркестрової та камерної музики бароко, із типовим для того часу розділенням оркестру на групи (вертикальне розташування у тексті) та *tutti-solo* (горизонтальна сходинка). Дозволимо собі провести паралелі з архітектонікою барокових споруд, із їхньою тенденцією до диференціації між нижніми та верхніми сходинками, що є частинами єдиного цілого та утворюють гармонію форми. На фоні дуетів дерев'яних духових (Fl+Ob) та (Cl+Fag) розгортається секвенційний розвиток музичного зерна, що проводить струнна група [цифра 2]. Наявні у концертній п'єсі й партії «*solo divisi*», хоча у дещо редукованому вигляді. Різномістрові повтори мотиву (сопранова флейта та гобой) напрочуд яскраво утворюють так званий ефект «луни».

Є сенс звернути увагу і на своєрідні музичні знаки бароко, функцію яких виконує регістр, що було вдало використано у творі В. Птушкіна, як прийом, де одна музична фраза повторюється в різних регістрах, що розгортається у діалозі між різними інструментами з їх особливими тембральними забарвленнями.

Квінтові тріольні інтонації повертають у святкову та життєствердуючу атмосферу свята, що знаменує перехід до розробки концертної п'єси, де основне мелодичне зерно звучить у виконанні мідних духових, яких увиразнює дует гобоя із кларнетом. Дивовижний ансамбль різних регістрів (Ob+Cl та Fl+Fag) звучить на фоні супроводу струнної групи, метро-ритмічний малюнок якого характерний для барокової скрипкової музики. Зростає роль струнних інструментів, як у сольних фрагментах, так і у «змаганнях» оркестрових груп, що є характерним прийомом *concerto grosso*.

Наявність таких граматичних моделей та розуміння їх знакової функції свідчить про зв'язок музичного тексту з оркестровою бароковою музикою, з її багатого артикуляцією, сюжетно-образною основою, але при цьому не позбавляє сам твір оригінального авторського задуму, презентуючи індивідуальний

почерк композитора. Риси бароко конкретизуються у творі В. Птушкіна через найбільш узагальнені жанрові і стильові ознаки, а використання барокових прийомів поєднується із сучасною гармонічною вертикаллю, що є новаторським вирішенням.

Для естетики бароко характерні контрасти, які нерідко зводилися до рівня антитез, що в музиці мало прояв у співставленні *forte-piano*, ефекту «луни» тощо. Антитеза протиставлення трагічного із гедоністичним не тільки набула концептуальності, а й збагатила досвід розуміння внутрішнього світу особистості, що знайшло свій прояв у характеристиці оркестрового складу струнної та духової груп оркестру. Однією з основних барокових ознак є характерне використання оркестрового складу струнної та духової груп. Струнний ансамбль у творі В. Птушкіна також досить активний, а всі його складові практично рівноправні та беруть однакову участь у тематичній розробці, імітаційних діалогах. Партія мідних духових вирішена, як гра ритмічними малюнками, несподіваними синкопами, акцентами, що контрастує із остинато струнних, які відіграють роль активного супроводу, багатого на тематичні алюзії. Моторика основного музичного матеріалу пов'язана з активним бароковим тематизмом, імпульсивним потоком звучання, притаманним концертно-віртуозному стилю епохи.

У розробці п'єси використано елементи барокового письма, зокрема прями й обернені імітації, які у повторному проведенні, трансформуються та звучать в усіх партіях струнного оркестру. Своєрідною ремінісценцією основного інтонаційного зерна стала реприза, в якій тріолі мідних духових підсилюють її активність, де тематичний матеріал базується на секундових низхідних хроматичних інтонаціях. Асоціації з бароковими «хроматичними лабіринтами» з альтерованих сходинок на натуральні, зв'язок із необароковою стилістикою, реалізуються у п'єсі на рівні форми. Віртуозні перегуки різних груп інструментів змушують згадати аналогічні партії в *concerto grossi* А. Вівальді, завдяки чому виникають яскраві інтонаційно-лексичні пласти. Знахідкою є застосування хроматичного квартету валторн (in F) із їх яскравими тембральними кольорами у поєднанні із синкопованим метроритмом. Композитор свідомо використовує темброву забарвленість, що свідчить про його відчуття барокових гармоній та прагнення їх відтворити за допомогою фактурних прийомів.

Початок коди знаменує проведення основного музичного матеріалу струнною групою у дещо збільшеному плані за рахунок вдвічі збільшених тривалостей, що роблять його більш фактурним, об'ємним, а оркестрове *tutti* поступово приводить до майже феєричного закінчення. Синкопований метроритм мідних духових із їх фанфарними інтонаціями створює активну, контрапунктну основу, а мелодична лінія тяжіє до збільшених та зменшених інтервалів, одночасного звучання тону, як у натуральному, так і альтерованому вигляді, де гармонійні каданси поєднують ознаки тонального мислення з модальністю.

Висновки. Концертна п'єса Володимира Птушкіна є своєрідною інтерпретацією «концертного стилю», де яскраво реалізовано семантику музично-риторичних фігур, що свідчить про виняткову відкритість творчої рефлексії композитора. Для п'єси характерними є яскравий інтонаційний простір з контрастами темпоритмів, фактури, ефектна риторика, енергійна моторика музичної

тканини, що дозволили передати радісній настрій від зустрічі з музичним світом бароко. У цьому діалозі індивідуального бачення з узагальненим напрочуд яскраво та рельєфно підкреслено бароковий темперамент з його динамікою, контрастами та життєстверджуючим характером.

Палітра музичного твору В. Птушкіна дає простір для широкого діапазону трактувань уніфікованих мелодичних зворотів, ритмо-інтонаційних формул та поліфонічних прийомів. Такі яскраві та сміливі поєднання переконливо репрезентують колористичні гармонії, пластичний контрапункт, виразну мелодійність, синкопований метроритм оригінального композиторського почерку. Трансформуючи або фрагментарно вводячи їх у сучасний контекст, композитор прагне оновлення традицій, звертаючись до одного з яскравих знаків епохи – жанру *concerto grosso*, що спричинив виникнення небарокової течії. Яскравою характеристикою концертної п'єси є тембральні характеристики, де тембр набуває форми своєрідної конотативної структури, що дозволяє відкривати горизонти для переосмислення музичних знаків, при цьому рівень та умови їх використання варіюються від окремих вкраплень до цілеспрямованого конструювання музичного цілого засобами барокової музичної естетики.

Примітки

1 Семіотична концепція «карнавалізації» була викладена М. Бахтіним у праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу» (1965).

2 Тональний план концертної п'єси є нестабільним, адже тональності змінюються майже в кожній цифрі п'єси, що відбувається завдяки затриманням альтерованих ступенів та хроматизмам, що надає додаткового емоційно-експресивного рівня музичному висловлюванню. В цілому, тональний план концертної п'єси апелює до традиційної барочної форми концерту.

Література

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–125
2. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. М. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: вып. 411. Труды по знаковым системам: Т. 8. – Тарту, 1977. – С. 120–137.
3. Герасимова-Персидская Н. О. Музыка. Время. Пространство // Н. О. Герасимова-Персидская – К. : Дух і літера, 2012. – 408 с.
4. Зинькевич Е. С. Игры на окраине тысячелетья (о постмодернистской ипостаси украинской музыки) // Е. С. Зинькевич // Культура. Наука. Творчество. Выпуск 2. Минск. 2008. Режим доступа: <http://composersukraine.org/index.php?id=2525>
5. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1967. – С. 93–105
6. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. М. Мальцев. – Л., 1980. – 23 с.
7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976 – 254 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
9. Орлов Г. А. Семантика музыки / Г. А. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 2. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 434–479.
10. Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 2. – М., 1973. – С. 17–58.

11. Степанов Ю. С. В мире семиотики / Ю. С. Степанов // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 5–36.
12. Стогний И. С. Смысловая многомерность музыкального произведения / И. С. Стогний // Музыкаведение. – 2012. – №10. – С 2–9.
13. Чекан Ю. И. Интонационная практика: сущность и структура / Ю. И. Чекан // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, К. : 2009 – Вип. 80 – С. 128–145.
14. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1994.
15. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.
16. Холопова В. Н. Икон. Индекс. Символ / В. Н. Холопова // Музыкальная Академия. – 1997. – № 4. – С. 159–162.
17. Agawu, Kofi. Music as discourse: semiotic adventures in romantic music / New York: Oxford University Press, 2009. – 366 p.
18. Coker, Wilson. Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York, 1972 – 256 p.
19. Cooke, Derick. The Language of Music. – London: Oxford University Press, 1959. – 289 p.
20. Lidov, David. Elements of Semiotics. – New York., 1999 – 184 p. – Режим доступу:<https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
21. Nattiez, Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music / Jean- Jacques Nattiez; trans. Carolyn Abbate. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990. – 272 p.
22. Tarasti, Eero. Signs of music: A guide to music semiotics. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002. – Режим доступу: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC
23. John, Deely. On «Semiotics» as Naming the Doctrine of Signs. Semiotica 158–1/4 (2006) – Режим доступу: http://www.academia.edu/10077994/_On_Semiotics_as_Naming_the_Doctrine_of_Signs_

References

1. Aranovskiy, M. (1974). Thinking, language, semantics. Musical thinking problems. Moscow: Composer [in Russian].
2. Gasparov, B. (1977). Some problems of descriptive musical semantics. Works on Sign Systems, Tartu, Scientific notes of Tartu State University, 8, 121–138 [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). Music. Time. Space. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian].
4. Zinkevych, E. (2008). Games on the outskirts of the Millennium (postmodern incarnation of Ukrainian music). Culture. The science. Creation, 2. Minsk. Retrieved from <http://composersukraine.org/index.php?id=2525> [in Ukrainian].
5. Con, Y. (1967). On the question of the concept of "musical language". From Lully to our days. Moscow: Music. pp. 93–105. [in Russian].
6. Maltsev, S. (1980). The semantics of the musical sign. Extended abstract of candidat's thesis. Leningrad [in Russian].
7. Medushevsky, V. (1976). On the laws and means of artistic influence of music Moscow: Music [in Russian].
8. Nazaikinskiy, (1988). E. Sound music world. Moscow: Music [in Russian].
9. Orlov, G. (1973). Semantics music. Problems of Musical Science, 2, Moscow: Soviet composer, pp. 434–479 [in Russian].
10. Rapoport, S. (1973). Semiotics and language arts. Musical art and science, 2, Moscow: Music, pp. 17–58 [in Russian].
11. Stepanov, S. (1983). In the world of semiotics. Semiotics. Moscow: Raduga, [in Russian].
12. Stogniy, I. (2012). Semantic multidimensionality of the musical work. Moscow: Musicology, 10, 2–9. [in Russian].

13. Chekan, Y. (2009). Intonational Practice: essence and structure. Science about Modern music: the problem and the prospect. Naukovi messenge Tchaikovsky National Music Academy. (Vol.80), (pp. 128-145). Kyiv: [in Ukrainian].
14. Shaimukhametova, L. (1994). Migrant intonation formula and the semantic context of the theme song: Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
15. Ship, S. (2002). Symbolic function and organization of musical language broadcasting. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
16. Kholopova, V. (1997). Icon. Index. Symbol. Academy of Music 4, 159-162. Moscow [in Russian].
17. Agawu, Kofi. (2009). Music as discourse: semiotic adventures in romantic music. New York: Oxford University Press [in English].
18. Coker, Wilson. (1972). Music and Meaning: A Theoretical Introduction to. New York: Musical Aesthetics [in English].
19. Cooke, Derick. (1959). The Language of Music. London: Oxford University Press [in English].
20. Lidov, David. (1999). Elements of Semiotics. New York: Retrieved from <https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> [in English].
21. Nattiez, Jean-Jacques. (1990). Music and discourse: toward a semiology of music. New Jersey: Princeton University Press [in English].
22. Tarasti, Eero. (2002). Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin. - New York: Mouton de Gruyter. Retrieved from https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC [in English].
23. John, Deely. (2006). On «Semiotics» as Naming the Doctrine of Signs. Semiotica, 158–1/4. Retrieved from http://www.academia.edu/10077994/_On_Semiotics_as_Naming_the_Doctrine_of_Signs_ [in English].

УДК [785.6:78.087.68]:78.03(477)«19»

*Романюк Ірина Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
yarka_lviv@ukr.net*

«САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» І. КАРАБИЦЯ: УКРАЇНСЬКА КАРТИНА СВІТУ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні концепції визначного твору в музичній культурі України останньої третини ХХ століття – концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру Івана Карабиця «Сад божественних пісень» як вираження національної української картини світу. Вибір твору обумовлено обраною науковою стратегією дослідження знакового явища останньої третини ХХ століття – перехідної доби, такої багатомірної з позиції історичної відстані. *Методологія* дослідження ґрунтується на структурно-функціональному та музично-семіотичному наукових методах. *Наукова новизна* дослідження полягає в аналізі виняткового в історичному контексті пануючої естетики соцреалізму хорového концерту І. Карабиця як музичного артефакту, що містить глибинні ознаки національної ментальності. У науковій розвідці розробляється авторська методика