

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

аналізу картини світу, що надає алгоритм наукового опису явищ музичної культури з точки зору національної самосвідомості та культури. Здійснений аналіз увиразнює музичний логос твору в аспекті національної української картини світу і свідчить про вражаючу музичну інтуїцію митця, що долає усталеність тогочасних світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства. **Висновки.** Художня концепція хорового концерту І. Карабиця «Сад божественних пісень» наслідує етос поетики творів Г. Сковороди. Прицільний аналіз філософсько-онтологічного рівня картини світу твору покликаний наголосити на закладеній у ньому етичній доміні, яка з об'єктивних причин, враховуючи історичний час написання, не була розкритою у музикознавчих дослідженнях. Запропонований алгоритм аналізу відкриває перспективу для подальшої розробки проблематики, пов'язаної з пізнанням національної культури як цілісної української картини світу.

Ключові слова: українська картина світу, філософське вчення Г. Сковороди.

Романюк Ирина Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

«Сад божественных песен» И. Карабица: украинская картина мира последней трети XX века

Цель исследования заключается в обосновании концепции выдающегося произведения в музыкальной культуре Украины последней трети XX века – концерта для хора, солистов и симфонического оркестра Ивана Карабица «Сад божественных песен» как репрезентанта национальной украинской картины мира. Выбор произведения обусловлен избранной научной стратегией исследования знакового явления последней трети XX века – переходного периода, столь многомерного с позиции исторической дистанции. **Методология исследования** основана на структурно-функциональном и музыкально-семиотическом научных методах. **Научная новизна** исследования заключается в анализе хорового концерта И. Карабица, который представляется исключительным в историческом контексте господствующей эстетики соцреализма, как музыкального артефакта, который содержит глубинные признаки национальной ментальности. В научном исследовании разрабатывается авторская методика анализа картины мира, которая предлагает алгоритм научного описания явлений музыкальной культуры под углом зрения национального самосознания культуры. Осуществленный анализ раскрывает музыкальный логос произведения в аспекте национальной украинской картины мира и свидетельствует о поражающей музыкальной интуиции композитора, которая преодолевает мировоззренческие и ценностные ориентиры общества исследуемого периода. **Выводы.** Художественная концепция хорового концерта И. Карабица «Сад божественных песен» следует этосу поэтики произведений Г. Сковороды. Детальный анализ философско-онтологического уровня картины мира произведения призван подчеркнуть заложенную в нем этическую доминанту, которая по объективным причинам, ввиду исторического времени написания, нивелировалась в музыковедческих исследованиях. Предложенный алгоритм анализа открывает перспективу для последующей разработки проблематики, связанной с познанием национальной культуры как целостностной украинской картины мира.

Ключевые слова: украинская картина мира, философское учение Г. Сковороды.

Romanyuk Iryna, PhD in Arts, associate professor of the Interpretology and music analysis, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

«Garden of divine songs» by I. Karabits: the ukrainian world view in the last third of XX century

Purpose of Article. The purpose of research is to prove the concept of the signal musical composition in musical culture of Ukraine of the last third of XX century – Ivan Karabits's concerto for chorus, soloists and symphony orchestra «Garden of Divine Songs» («Sad bozhestvennykh pesnei») as a representation of the national Ukrainian world view. The choice of its musical

*composition is predefined aspiration of research – the sign phenomenon, which contains transitional period's features from position of historical distance. **Methodology.** The research methodology is based on structurally-functional and musically-semiotics methods of analysis. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is the analysis of musical composition, which became unique in the historical context of Socialist Realism Aesthetics' prevailing in Ukrainian musical culture as creation, which contained the deep-root signs of national mentality. The author offers a scientific description algorithm for phenomena in musical culture from the standpoint of the culture's national self-identification. The analysis of the composition represents its musical logos in aspect of the national Ukrainian world view and testifies an unique composer's musical intuition, which overcomes stability of society's ideological and valued guidelines last third of XX century. **Conclusions.** The artistic conception of the choral Concerto «Garden of Divine Songs» by I. Karabits represents the morality of Skovoroda's works. The analysis of the world view's philosophical-ontological level accented spiritual-ethical grounding in this musical composition, which couldn't be acknowledged in musicology researches of the last third of XX century. The offered algorithm for the study of artefacts of the national musical culture provides prospects for the further study of the issue, related to the cognition of the national culture as the Ukrainian world view.*

Keywords: world view, Ukrainian world view, G. Skovoroda's philosophical conception.

Актуальність теми дослідження. Період останньої третини ХХ століття в музичній культурі Україні означений відродженням духовної традиції, пошуками втрачених цінностей та відновленням національних мистецьких пріоритетів. На тлі доби «інтелектуального дисидентства» (О. Козаренко) [1, 218] з-поміж багатьох творів вирізняється яскравий та масштабний за розмахом втіленого авторського задуму Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» (1971) Івана Карабиця, написаний до 250-річчя від дня народження Г. Сковороди і присвячений пам'яті знакової і найбільш знаної постаті в історії української філософії. Хоровий концерт І. Карабиця постає винятковим в історичному контексті пануючої заангажованої естетики соцреалізму як такий, що містить глибинні ознаки національної ментальності. В основі твору – однойменний цикл духовних поезій Г. Сковороди, який є втіленням найбільш характерних рис українського бароко, з одного боку, і квінтесенцією філософського вчення самого Г. Сковороди, – з іншого. Звернемо увагу, що у клавирі хорового концерту І. Карабиця, що вийшов друком у 1977 році, відсутня назва «Сад божественних пісень», за що тоді довго боровся композитор (про це відомо нині зі спогадів М. Копиці, дружини композитора). За влучним визначенням сучасного дослідника творчої спадщини Г. Сковороди Л. Ушкалова, поезії «Саду божественних пісень» «пройняті ревним релігійним почуттям і в певному сенсі є <...> „покрайніми записами” на берегах Біблії» [4, 10]. Перевтілення людини зовнішньої в людину внутрішню складає сенс духовного сходження, що є одним із центральних символів християнської герменевтики. Ця тема знаходить своє відображення у самобутньому філософському вченні Г. Сковороди, зосередженому довкола духовно-етичної проблематики буття людини. Очевидно, що у мистецтві за часів радянської доби спадкоємність духовно-етичної традиції була нереалізованою, у кращому випадку цей пласт культури нівелювався. Тому особливо цінним постає обраний хоровий концерт І. Карабиця, художня концепція якого наслідує етос поезики творів Г. Сковоро-

ди. І якщо музична наука того часу не могла оперувати відповідними підходами для осмислення релігійно-філософської спрямованості твору І. Карабиця, то нині, з історичної відстані у майже півстоліття, при його дослідженні неможливо оминати богословський дискурс і, зокрема, християнську антропологію.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні концепції хорового концерту І. Карабиця «Сад божественних пісень» як увиразнення національної української картини світу останньої третини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні у музичній науці поняття «картина світу», яке походить із царини філософії, набуває певного поширення, функціонуючи на різних рівнях наукового пізнання (від метафори до наукової категорії). Серед небагатьох досліджень розробці «картини світу» як сучасної парадигми музикознавства присвячено працю І. Сніткової [5]. Науковий статус категорії «картина світу» як когнітивного інструменту аналізу музичних творів на прикладах національної музичної культури обґрунтовується в дослідженнях І. Романюк [2–3]. Картина світу певного музичного твору є системою когнітивних звукообразних структур, спрямованих на розуміння ціннісної семантики досліджуваного об'єкту музичної культури [2, 7].

Спробуємо віднайти семантичні знаки національної визначеності картини світу твору на рівні музичної мови. Хоровий концерт «Сад божественних пісень» І. Карабиця складається з 6 частин, які вибудовують контрастно-складену композицію.

Експозиція I частини містить три теми, котрі представляють засадничі образні сфери музичної драматургії твору. Перша образна сфера – показ внутрішньої людини, що оспівує красу оточуючої природи (solo тенора «Ах поля, поля зелені!»). Це – ідеальний образ подорожнього, який уособлює постать самого філософа-Сковороди і втілює, з одного боку, безтурботного пілігрима-самітника, споглядача природи, а з іншого, наділений символічним значенням, це мандрівник з бурхливим життям з його мінливістю та зовнішньою оманливістю на шляху до самопізнання. Друга образна сфера – образ природи, експонований на початку твору solo флейти як втілення об'єктивної гармонії. З точки зору жанрової семантики, дана тема є узагальненим виявом пасторальності, що викликає прямі звукозображальні асоціації із сопілкою мандрівника-Сковороди. Третя образна сфера – показ людського багатоликого довколишнього світу, носієм якого є хор. Усі три теми, подані одна за одною *attacca*, утворюють замкнену композиційну цілісність.

Розвиток основної цілеспрямованої теми I ч. «Всякому городу нрав і права» дуету тенора і басу «проростає» в *tutti* хору на оркестровій педалі, вибудованого парним дублюванням партіями хору двох мелодичних ліній тенори – сопрано; басы – альти). Завершення частини контрастує за принципом динамічного протиставлення (*forte* – *riano*) і фактурного вирішення, апелюючи до стилістики барокового партесного концерту (стретне проведення теми). Функція основної теми I ч. – показ людини внутрішньої («А мне одна только в свете дума / Как бы умерти мне не без ума»).

Пафос звернення композитора до цитованих фрагментів пісень Г. Сковороди у II частині полягає у зображенні глибокої духовної драми людини, яка у

пошуку свого призначення у хвилях мирської суєти шукає єдино можливий шлях до самопізнання. Оркестровий вступ уводить в атмосферу неспокою, на фоні якого вступає solo тенора «Челнок мой бури вихр шатает», що уособлює людину, яка на своєму хиткому човні без дороговказу керманича (без Бога), з жахом невідворотно потопає у безодні житейського моря. Серединний розвиваючий розділ розпочинається новою хвилею зростаючого напруження – вступом хору як носія загальнолюдського. Досягнута кульмінаційна вершина знаменує скорочену репризу, збагачену хором розспівом. Лемент людини, що гине в безодні житейських хвиль, не залишається самотнім – їй вторує хор. Так, особистісна трагедія є лише відображенням загальнолюдської драми. Поступово спадає граничне напруження: інструментальний епізод слугує переходом до «тихої» коди.

Кода II частини – один з найбільш ліричних і гармонійних розділів концерту. Ще більш витонченою вона видається після передуючого їй розвитку. На фоні оркестрового тремоло, котре створює відчуття заповненого простору, мовби вибудовується духовна вертикаль (між землею і небом, верхнім та нижнім). Тема, що звучить на рр жіночим складом хору із почерговим вплітанням чоловічих голосів, сповнена світлої печалі. Жанровим прототипом коди є бароковий партесний концерт. Стан, змальований у коді – печаль людини за вічним. У завершенні solo віолончелі звучить як безсловесне запитання про найголовніше.

Образ безодні, змальований у II частині, у герменевтиці Г. Сковороди є символом невичерпних і нічим необмежених бажань людини, що врешті породжує нудьгу і печаль – печаль за Істиною. І відповідь про найголовніше, що прагне дізнатись людина – про смисл життя – полягає у тому, що безодня духу може бути заповнена тільки глибиною безконечної Божественної Любові («Бездна бездну призывает», Пс. 41:8).

Основна ідея III частини хорового концерту I. Карабиця, що є свого роду узагальненням попереднього розвитку музичної драматургії твору, – оспівування людиною природи як блага, здатного наділити внутрішнім спокоєм. Художня цілісність III ч. побудована на основі другої та третьої образної сфер. Розпочинається темою у solo баса, побудованого на узагальнених народнопісенних інтонаціях із значною долею імпрізаційного начала (вільна ритміка). Його змінює стримане двоголосся басів і тенорів псалмодичного викладу. Включення жіночих голосів вивершує повнозвучність злагодженого звучання хору. Ідилія єднання людини з природою («О дуброва! О зелена!») із завершальним акордовим C-dur'ним трізвуччям є утвердженням другої образної сфери. Інструментальне доповнення засноване на показі природи через багату тембральну палітру дерев'яних духових інструментів: гобоя, флейти, кларнета, фагота (Pastorale). Наступний розгорнутий розділ, що є показом відмови людини від «цінностей» зовнішнього світу, подано за принципом протиставлення образної і жанрово-стилістичної площин. У музично-стилістичному відношенні він споріднений із серединним розділом II частини тією ж пронизаністю хорової фактури секундовими інтонаціями (по вертикалі і горизонталі), наростаючими оркестровими репліками. Стрімкий розвиток приводить до кульмінаційного акцентованого лозунгу: «Не хочу городов, не хочу чинов».

Висновком розвитку стає кульмінація частини «О дуброва! О зелена!» (сміслова арка з початком частини), яка завершується інструментальним награванням на фоні «просвітленого» тризвуччя D-dur у партії хору.

Оркестрове завершення-перехід до наступної, IV частини нагадує про зовнішній світ (пронизливі трубні інтонації) і свідчить про початок нового етапу розгортання музичної драматургії циклу.

Стан занурення людини у внутрішній світ втілений у IV частині. Так, внутрішню людину репрезентує solo альтя «Распрости вдаль взор твой». Його інструментальне обрамлення «проростає» із solo віолончелі II ч. (на рівні образного стану). Вперше оркестрова партія покликана змалювати образну сферу внутрішньої людини (трансформація функції оркестру). Низхідний хроматичний рух як основа неспішної імітаційно представленої теми у струнній групі оркестру є виявом барокової музично-риторичної фігури *passus dulciusculus* із закріпленою за нею семантикою страждання і скорботи. Стан інтроспекції переривають трубні інтонації (як і в кінці III ч.) – знак третьої образної сфери. Подальший хоровий епізод, перемежований оркестровими акцентованими репліками мідної групи, є соборним ствердженням думки початково особистісного промовляння (в solo альтя).

Вільно-речитативне solo баса є визначальним на рівні всієї частини як рубіжне в розвитку музичної драматургії цілого (виголошення ключового питання «На коих вещах основал ты дом?»). Наступний tutti'йний епізод змальовує образ смерті – загальний образний стрій *misterioso* в оркестровій партії (хімерні оркестрові гліссандування і стакатність, пронизливі інтонації мідної групи, «стукаючі» тембри челести та фортепіано тощо) на фоні «вируючих» юбіляцій (імітаційних розспівів) хору відтворюють образ жаху.

Кульмінацією звучить настанова хору «Кто ж на ея плюет острую сталь? / Тот, чья совесть, как чистый хрусталь». Завершення означене поверненням образного строю інтроспекції людини, втіленого в інструментальному епізоді, що тематично «проростає» з початку частини і набуває значного розвитку. Завершальне solo альтя «Распрости вдаль взор твой» з вторуванням хору, як відгомону, довершують замкненість композиції. Після усіх перипетій розвитку і змалювання образу неблаганної смерті, воно усвідомлюється як результат духовного утвердження людини на «камені» Істини (тобто, за Г. Сковородою, – у Бозі).

У побудові циклу хорового концерту «Сад божественный пісень» V частина наділена завершальною функцією. Її перший розділ втілює ідею *perpetuum mobile* як образ даремного марнування людиною часу. У другому, контрастному, розділі «розбурханості» *perpetuum mobile* протиставлено чітку розміреність. Остинатна тема solo баса «Лутче час честно жить» є, водночас, простою і довершеною, побудованою виключно на поступенному русі в діапазоні терції з невибагливим ритмічним малюнком. У такій чіткості і простоті закладено її оригінальність і силу. Шестиразово повторюючись, вона з кожним проведенням ускладнюється гармонічно та ущільнюється фактурно. Після кульмінації звучить solo флейти, як на початку твору, що апелює до другої образної сфери з її втіленням краси і незмінної гармонійності природи. Заключне solo тенора «Щастіє, где живеш?» остаточно утверджує вихідний образний стрій миру і гармонії.

Епілог циклу – VI частина. У крайніх розділах стрункої тричастинної форми тема звучить сопрано (як ангельський спів) на фоні хору а *cappella*. Змальовано досягнення людиною омріяного миру – «духовної пристані». Основні концепти вербального тексту підтверджують остаточне утвердження віднайдені гармонії. Слідуючи герменевтиці символіки філософа, «радуга» вважається знаком заповіту поміж Богом та його творінням [4, 305], «веселіє сердечное» апелює до символу серця як ототожнення з внутрішньою людиною в кордоцентричній філософії Г. Сковороди; «сердечная голубочка» є алегорією Ноевої голубки, «вѣдро» сам Г. Сковорода визначає як символ небесної ясності і сйва [4, 39]; «мир». Завершується твір дзвонами і флейтовим нагрешем як символом *harmonia praestabilita*.

Наукова новизна дослідження полягає в апробації методики аналізу картини світу на прикладах національної української музичної культури. Здійснений аналіз хорового концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця увиразнює музичний логос твору в аспекті національної української картини світу і свідчить про вражаючу музичну інтуїцію митця, що долає усталеність тогочасних світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства.

Висновки. Із позиції моделювання картини світу у співвіднесенні її рівнів можна окреслити наступні узагальнення щодо досліджуваного твору:

1. Філософсько-онтологічний рівень. Три образні сфери музичної драматургії хорового концерту І. Карабиця є відповідними втіленню філософського вчення Г. Сковороди про поділ сущого на три світи (макрокосм, мікрокосм та символічний світ Біблії) та двонатурність сущого у його видимій (тлінній) і невидимій (вічній) іпостасях. За Г. Сковородою, макрокосм є всесвіт, увесь зовнішній видимий світ та Бог як *materia aeterna*. Мікрокосм – це людина як віддзеркалення зовнішнього світу, яка теж існує у двох сутностях: зовнішня людина (видима натура) та внутрішня (невидима натура). І, нарешті, Біблія є світом символів, за допомогою якої можна збагнути невидиму натуру.

Оскільки, за Г. Сковородою, в кожній людині є дві сутності – тілесна і духовна, справжнє щастя, що приносить мир і втіху, закладено у внутрішній людині, яка розкривається унаслідок напруженої духовної боротьби через самопізнання (через Богопізнання).

Дозволимо припустити (зважаючи на історичний час написання хорового концерту), що світ Біблії у «Саду божественних пісень» І. Карабиця свідомо підміняється світом пасторальних образів як втілення об'єктивної краси. Таким чином, три світи Г. Сковороди та ідея про двонатурність сущого співпадають із основними образними сферами цілісної драматургії твору.

Головним персонажем твору є внутрішня людина – образ подорожнього, який втілено на початку і в кінці твору. Ним постає сам Г. Сковорода. Це мандрівник-самітник, який на тлі вселенського театру крокує шляхом спасіння (таким філософ наприкінці життя змалював сам себе під іменем Варсава у містерії «Брань Архистратига Михаїла»).

Покаяльний характер втілено у II частині твору через цитування 29-ої пісні «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, яка, на думку дослідників, заснована на алегоричному тлумаченні Євангельської оповіді про втихомиріння Христом бурі на Тиверіадському озері [4, 12]. Людина, що потопає в житейсь-

кому бурхливому морі покладає всі свої надії на Пётру: «камінь» – самого Христа. Цей наріжний камінь повинен стати засадничим у самопізнанні людини як «образ блаженства <...> где человек <...> от волнений мірских упокоевается» (за визначенням Г. Сковороди [4, 38]), що знайде своє втілення у IV частині хорового концерту І. Карабиця.

Мотиви уникнення печалі, руйнівної для людського духу, хвороби і страху, що супроводжують людину у житейському морі змінюються прагненням до весняної радості, любові до людей та душевного миру, джерелом якого є пізнання одвічних цінностей. Підтвердженням такої сюжетної драматургії твору служать основні символи епілогу твору (VI ч.).

Такий багатоаспектний аналіз філософсько-онтологічного рівня картини світу цього твору покликаний наголосити на закладеній у ньому етичній домінанті, яка з об'єктивних причин не могла бути визнаною і нівелювалась у тогочасних музикознавчих розвідках, присвячених цьому твору.

2. Художньо-методологічний рівень. Аналіз твору виявив розвиток музичної драматургії за законами симфонічного мислення (initio – I ч.; motus – II–V чч; terminus – VI ч.). Розвиток драматургії симфонічного типу в хоровому концерті І. Карабиця відповідає сюжетній драматургії творів Г. Сковороди. Для неї визначальною є вольова дієвість людини у пошуку Істини, а не пасивне споглядання довколишньої дійсності.

3. Музично-структурний рівень. Здійснений аналіз семантичних одиниць розкриває музичний текст хорового концерту І. Карабиця в аспекті національної української картини світу і свідчить про органічний взаємозв'язок трьох рівнів картини світу цього твору. Прикметно, що музична мова унікального твору І. Карабиця набуває значення узагальнення картини світу (як вдала спроба одного з перших зразків українського музичного постмодернізму на підставі формування яскраво означеної національної метамови).

За доби бароко витвору мистецтва належало бути свого роду ієрогліфом – символом того, що слід розшифрувати та збагнути. У хоровому концерті «Сад божественних пісень», який сьогодні переживає своє відродження, І. Карабиць постає як наслідувач барокової традиції, що ще більш помітним видається з історичної дистанції.

Перспективи подальших розвідок. Категорія «картина світу», наділена системоутворювальною функцією, набуває значення дослідницького методу, звідси – постає як наукова модель пізнання. У такому значенні вона здатна генерувати всі прояви національного мислення (не лише на рівні твору, але й культури в цілому).

Література

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
2. Романюк І. А. Картина світу в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / І. А. Романюк. – Харків, 2009. – 17 с.

3. Романюк І. А. Музичний трактат О. Щетинського за текстами Г. Сквороди : українська картина світу ХХІ століття / І. А. Романюк // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : збірка наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2016. – № 2 / 2016. – С. 85–89.

4. Скворода Г. Вибрані твори / Г. Скворода; упорядк. та передм. Л. Ушкалова; примітки й коментарі Л. Ушкалова та С. Вакуленка. – Х. : Прапор, 2007. – 384 с.

5. Сниткова І. Картина мира, запечатленная в музыкальной культуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.

References

1. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv [in Ukrainian].

2. Romanyuk, I. A. (2009). «World-view» in the system of music analysis categories (on examples of the Ukrainian musical culture). Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

3. Romanyuk, I. A. (2016). Musical treatise by O. Shchetynsky after the texts by G. Skovoroda: the Ukrainian world view in XXI century. Traditions and innovations in the higher architectural-artistic education. Kharkiv: KhDADM, 2/2016, 85–89 [in Ukrainian].

4. Skovoroda, H. (2007). Selected works. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian].

5. Snitkova, I (1992). World view, imprinted in a musical culture (about the conceptually-structural paradigms of modern music). Music in the context of spiritual culture. Moscow, 120, 8–31 [in Russian]. УДК 78.03

УДК 781.2

Стронько Борислав Юрійович,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії,

теорії виконавства та музичної педагогіки

Національної музичної академії України

ім. П. І. Чайковського

stronkob@gmail.com

ЕСТЕТИЧНИЙ РЕЗОНАНС

Метою роботи є дослідження природи естетичного впливу твору мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу музичного тексту, темпорального аналізу на основі філософії буття пізнього М. Гайдеггера, психологічної інтроспекції для розгляду взаємодії складових у контексті твору як цілого. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді художнього об'єкта як системи резонансу події, виявленні резонансів у різних аспектах: просторовому, часовому, комунікаційному; у введенні поняття «іррезонанс». **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що продуктивність поняття «естетичний резонанс» полягає у його дієвості у різних, практично всіх вимірах музичного твору: часовому та фактурно-просторовому, акустично-об'єктивному, психологічно-суб'єктивному, семантичному, соціальному і т.д. Естетичний резонанс як характеристика музичного мислення оперує різними градаціями подібності та контрасту, аж до іррезонансу як «відторгнення» попередніх або одночасних подій. Але й контрасти у контексті твору слугують для винесення явища естетичного резонансу на рівень більшого часового масштабу та охоплення ширшого спектру музичних складових, на рівень складного синтезу.

Ключові слова: естетичний резонанс, частковий естетичний резонанс, іррезонанс, подія.