

THE PRACTICE OF MUSIC PERFORMANCE AND EDUCATION: REGIONAL EMPHASIS

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-618-8-6>

ПОГЛИБЛЕННЯ НАВИЧОК СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ ПРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ ДОБИ БАРОКО У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКАНТА

Верещагіна-Білявська О. Є.

ВСТУП

Сучасний музикант-виконавець і музикант-педагог повинен володіти низкою фахових компетентностей, здатних забезпечити йому здійснення семантичного, художньо-педагогічного та інтерпретаційного аналізу музичних творів. Згідно Стандарту вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, у результаті навчання випускник повинен «демонструвати володіння музично-аналітичними навичками в процесі створення виконавських, музикознавчих та педагогічних інтерпретацій», а також «аргументовані знання з особливостей музичних стилів різних епох»¹. Випускник другого (магістерського) рівня вищої освіти повинен «володіти музично-аналітичними навичками жанрово-стильової та образно-емоційної атрибуції музичного твору при створенні виконавських, музикознавчих та педагогічних інтерпретацій»². При підготовці фахівців на кафедрі музичного та перформативного мистецтва Вінницького державного педагогічного університету вказані результати навчання досягаються при опануванні низкою обов'язкових освітніх компонент підготовки

¹ Стандарт вищої освіти. Перший (бакалаврський рівень) вищої освіти. Ступінь «бакалавр». Галузь знань 02 «Культура та мистецтво», спеціальність: 025 «Музичне мистецтво». Затверджено та введено в дію Наказом Міністерства освіти і науки України від 24.05.2019 р. № 727. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/025-Muz.mystetstvo-bakalavr.28.07.pdf>

² Стандарт вищої освіти. Другий (магістерський рівень) вищої освіти. Ступінь «магістр». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Затверджено та введено в дію наказом Міністерства освіти і науки України від 04.03.2020 р. № 368. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/025-myzychne-mystectvo-M.pdf>

бакалаврів (Історія музики, Гармонія, Поліфонія, Аналіз музичних творів, Фах та ін.) і магістрів (Теорія музичної інтерпретації, Музична антропологія, Курс професійної майстерності за фаховою спеціалізацією та ін.). Проте для поглиблення і всебічного розвитку навичок семантичного аналізу музики різних епох і національних шкіл при підготовці бакалаврів запропоновано вибіркові компоненти Основи музичної інтерпретації, Стилїстика автентичного виконання барокової музики, Музична культура східних країн, Основи музичної семантики, Історія виконавського мистецтва, а при підготовці магістрів – Теорія та історія музичних стилів та Музична семантика і семіотика. Вибір саме таких навчальних дисциплін обумовлений низкою об'єктивних чинників.

По-перше, особливого значення набуває семантичний аналіз музики доби бароко, адже твори XVII – першої половини XVIII століть у художньо-педагогічному репертуарі музикантів посідають важливе місце, зокрема інструментальні композиції Г. Ф. Генделя та Й.С. Баха у класі фортепіано, А. Кореллі, А. Вівальді, Д. Тартіні у класі струнних інструментів. У класі академічного вокалу обов'язковою складовою педагогічного репертуару є арії з опер Г. Перселла, К. Монтеверді, А. Скарлатті та ін. У концертному репертуарі вітчизняних виконавців також міцно закріпилася барокова музика. Проте, незважаючи на її широке використання, в українській практиці як інструменталістів, так і вокалістів, наразі ще не сформовано виконавську культуру стилістично достовірної, автентичної інтерпретації музики доби бароко. У музичній культурі Західної Європи вже сформувалися традиції автентичного виконавства Early Music, які можуть стати орієнтиром для українських митців.

По-друге, для наближення до історично достовірної інтерпретації барокової музики виконавець повинен володіти ґрунтовним теоретичними знаннями, які можна отримати при вивченні її стилєвих та семантичних особливостей. Зокрема, уміння орієнтуватися у знаковому полі музично-риторичних фігур дозволить глибше збагнути художній зміст музичного твору, а знання особливостей барокового виконавства скерує у пошуку необхідних підходів його виконавської інтерпретації.

Тому з особливою актуальністю при підготовці фахівців постає вивчення основ музичної семантики, стилістики автентичного виконання музики доби бароко, теорії та історії музичних стилів. Авторка статті ставить за мету визначити специфіку семантичного аналізу у системі фахової підготовки музиканта-виконавця і музиканта-педагога та розкрити потенціал такого аналізу у виконавській інтерпретації барокової музики. Поставлена мета реалізується шляхом вирішення низки завдань, зокрема визначення принципєвих підходів до

семантичного аналізу та виокремлення головних особливостей виконання барокової музики у контексті семантичних особливостей музично-риторичних фігур.

1. Проблема семантичного аналізу музики у працях вітчизняних науковців

Якщо у західноєвропейській музичній науці дослідження проблем музичної семантики має вже тривалу історію, то в українському музикознавстві її активне різнобічне вивчення спостерігаємо лише в останні десятиріччя. Орієнтація в існуючих дослідженнях вітчизняних музикознавців та використання головних положень їх праць є необхідним і при розробці змісту вказаних вище навчальних програм (Основи музичної інтерпретації, Стилїстика автентичного виконання барокової музики, Основи музичної семантики, Теорія та історія музичних стилів, Музична семантика і семіотика), і при роботі над створенням виконавської інтерпретації на заняттях з фаху, і в подальшій виконавській і педагогічній діяльності. На допомогу викладачам та здобувачам здійснюємо стислий огляд змісту праць, присвячених проблемам музичної семантики та семантичного аналізу музики.

В українському музикознавстві на початку ХХІ століття сформувався підхід до музичного мистецтва як до знакової системи і комунікативного соціального феномену, що потребує семіотичного підходу при його вивченні. Основу досліджень вітчизняних вчених склали праці К. Леві-Стросса, Ч. Морріса, С. Лангер, М. Рейбука, Л. Ратнера, Ж.-Ж. Натъеза, Н. Рюве, П. Булеза, Г. Кронеса та ін. Так, у монографії О. Кюля семантичний аспект музики розглянуто як емоційно обґрунтоване та когнітивно структуроване вираження людського досвіду³.

Серед перших українських науковців, хто звернувся до проблеми музичної семантики, виділяємо праці О. Козаренка, І. Пяковського, І. П'ятницької-Позднякової, О. Сокола, Д. Терентьєва, Ю. Чекана, С. Шипа. Так, І. П'ятницька-Позднякова з позицій культурологічного підходу вивчає семантичний вимір художнього твору. Дослідниця виділяє такі семантично змістовні структури музичних текстів, що дозволяють впізнати певний композиторський стиль. Ці структури постають складним і багатшаровим семантичним простором, що мають дотекстовий, текстовий та позатекстовий рівні смислоутворення.

³ Kühl O. Musical Semantics. Peter Lang. 2008. 261 p. DOI <https://doi.org/https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0271-0>

Ефективність виділення цих структур продемонстровано на прикладі семантичного аналізу творів В. Птушкіна⁴.

Аналіз праць зарубіжних науковців, суперечності у поглядах та характеристику широкого кола труднощів в області визначення музичної семантики здійснено М. Шулак, яка у результаті здійсненого аналізу та погляду на музику як знакову систему приходиться до необхідності визначення елементарної одиниці музичної мови і змістовної сторони музичного знаку⁵. У спробі дати визначення дослідниця обґрунтовано спирається на міркування О. Козаренка, який у дослідженні «Феномен української національної музичної мови» одним з перших у вітчизняному музикознавстві здійснює дефінітивний аналіз елементарного музичного знаку. О. Козаренко у визначенні використовує принцип семантичної триєдності – предмет (денотат), власне знак і поняття (концепт або десигнат). Основу музичного знаку, за твердженням дослідника, складає не денотат, а сигніфікат як емоційно-образне відображення у мистецькій свідомості об'єктивного явища чи предмету (денотату)⁶. На думку музикознавця, саме така специфічність елементарного музичного знаку обумовлює і конотативний характер музичної мови, і неоднозначність музичного знаку, який неможливо перекласти іншим типом мови. О. Козаренко під самим знаком розуміє конкретний звуковий вияв, спричинений сигніфікатом, а під його змістом – десигнат як художньо переосмислений емоційно-образний стан⁷. Отже, дослідник вказує на специфічність музичного знаку у порівнянні зі знаком вербальної мови, проте допускає можливість «перенесення основних законів функціонування знакових систем у музичну мову як одну з важливих систем мистецької комунікації»⁸.

Особливості музичної семантики у найзагальнішому вигляді розглянуті О. Верещагіною-Білявською та ін. у статті «Семантичні аспекти музичної мови»⁹. Спираючись на праці зарубіжних науковців

⁴ Piatnytska-Pozdnyakova I. Semantical dimension of an artwork: culturological approach. *The culturology ideas*. 2021. №20. Pp. 35–43. DOI <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.35-43>

⁵ Шулак М. Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського університету*. Серія філософські науки. 2021. Випуск 27. С. 88–101. DOI: <https://doi.org/10.30970/PHS.2021.27.10>

⁶ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. С. 52.

⁷ Там само.

⁸ Шулак М. Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського університету*. Серія філософські науки. 2021. Випуск 27. С. 92

⁹ Vereshchahina-Biliavska O., Mazur I., Cherkashyna O., Burska O., Hrinchenko T. (2023). Semantic aspects of musical language. *Convergências*. Volume XVI (32). 30 novembro. P.139-150. DOI <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.231>

різних галузей знання, авторами статті проаналізовано різноманітні елементи музичної мови. Властивості музичної мови розкрито у контексті їх історичної еволюції та постійної адаптації до сучасних умов функціонування. У полі наукового інтересу опинилися лади, інтервали, інтонаційні системи, особливості ритму, темпу, фактури й динаміки, а також жанри та форми. Музична семантика постає цілісною системою та розглядається у контексті інтеграції музики з наукою, зокрема комп'ютерними технологіями. Висновком дослідження стало твердження про збагачення семантичного виміру музики її інтеграцією з різними науковими і технологічними галузями.

В якості складної багаторівневої семантичної структури розглядають музичні терміни нотного тексту лінгвісти О. Толстова та Д. Нілова, виділяючи низку лексико-семантичних підгруп¹⁰.

Духовно-семантичний підхід як когнітивну модель пізнання музичних творів запропоновано О. Александровою. Під духовно-семантичним підходом дослідниця розуміє «спосіб наукового пізнання онтології творчості, завдяки якому виявляються сутнісні відношення митця з Істиною, що увиразнено як «стиль мислення» через системні зв'язки композиторського тексту зі світоглядними традиціями і культурним середовищем»¹¹. Дослідниця окрему увагу приділяє семантичній функції знаку, яка, «помножена на його присутність в матеріально-духовній площині твору, стає смислоутворюючим чинником»¹². Саме дешифрування знаків, на думку О. Александрової, повинні стати першим рівнем духовно-семантичного аналізу музики. Потенціал духовно-семантичного підходу як когнітивної моделі аналізу музичних творів дослідниця продемонструвала на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка, виділяючи у музиці її релігійну символіку на жанровому, стильовому, тембровому, композиційно-драматургічному рівнях¹³.

Сергій Шип та Лянь Юйцзінь аналізують чинники художньої семантики вокальної музики та здійснюють стислий історичний екскурс в історію жанрів вокальної музики з виділенням її семантичних класів. Дослідники наголошують на особливості семантичного нахилу сольного

¹⁰ Толстова О. Нілова Д.. Структурно-семантичні особливості музичної термінології нотного тексту. *Лінгвістичні студії*. Вип. 36. 2028. С. 121–125. DOI <https://doi.org/10.31558/1815-3070.2018.36.18>

¹¹ Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л.В. Шаповалова. Харків. 2018. Вип. 49. С. 8

¹² Там само

¹³ Александрова О., Черторижська М.С. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 56 – 83. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.03>

співу, який «природно підкреслює індивідуальність людини»¹⁴. Типова семантика вокальної музики визначається тембром і діапазоном голосів, їх звукотехнічними характеристиками тощо. У контексті взаємодії вокального інтонування з іншими видами мистецтва виділено такі семантичні типи – «мелодекламація (з варіантами Sprechstimme, Sprechgesang), скандування, речитатив, силабічний розспів, орнаментика тощо»¹⁵.

С. Шип та Л. та Юйцзінь характеризують специфічні властивості семантики вокальної музики, та приходять до висновку, що «будь-які типології вокальних творів, навіть якщо вони здаються цілком формальними за своїми критеріями (як, наприклад, типи вокалу, зумовлені характером голосу як фізичного інструменту, віковими і гендерними властивостями вокалістів, кількісним складом виконавців, якістю взаємодії співу з іншими засобами художнього вираження тощо), згідно загального естетичного принципу діалектичної єдності та взаємозалежності форми і змісту, мають бути осмислені як типології семантичні»¹⁶. У зв'язку з наявністю у вокальній музиці вербальної складової, дослідник наголошує на важливості усвідомлення семантики мовленнєвого тексту та його синтезу з музикою.

Семантичний аналіз став одним з ефективних методів дешифрування смислових структур музики XVII – першої половини XVIII ст. Саме тому велику групу досліджень українських науковців, в яких застосовано семантичний підхід, складають праці, де проаналізовано музичні твори доби бароко. Їх особливістю є різнобічне втілення музично-риторичних фігур, семантика яких потребує від інтерпретатора глибокого розуміння та відповідного виконання.

У контексті зв'язків музичної риторики з музичною семіотикою світську інструментальну музику доби бароко досліджує О. Холодкова, яка диференціює риторичну і семіотичну систему. Дослідниця демонструє новаторське бачення вказаної проблеми, спростовуючи «підхід до музичної риторики виключно як до системи окремих мелодичних чи гармонічних зворотів із усталеною семантикою»¹⁷. О. Холодкова стверджує, що риторичні фігури не мають єдиного семантичного наповнення, а музично-риторична і музично-семіотична

¹⁴ Шип С., Лянь Юйцзінь. Чинники художньої семантики вокальної музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Вип.2 (3). 2023. С.76. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.13>

¹⁵ Там само, с. 77

¹⁶ Шип С., Лянь Юйцзінь. Чинники художньої семантики вокальної музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Вип.2 (3). 2023. С.80. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.13>

¹⁷ Холодкова О.С. Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 11 DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01>

системи не є тотожними. В аргументації своїх положень авторка спирається на великий масив зарубіжних наукових джерел XVII-XXI ст. Також дослідниця наводить низку прикладів з творів А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана та ін., де застосовуються музично-риторичні фігури, семантика яких не є однозначною.

Семантику музичної мови духовних кантат Й.С. Баха пасіонного типу охарактеризовано А. Боршуляк. У результаті застосування семантичного аналізу дослідниця виявляє в його кантатах низку музично-риторичних фігур та розкриває їх зміст і символізм. А. Боршуляк стверджує, «що в кантатах пасіонного типу найповніше відобразилася бахівська інтерпретація лютеранства, а саме сотеріологічна теорія, яка розкриває вчення про спасіння. Глибоке витлумачування Бахом євангельських читань дає підстави інтерпретувати кантати як своєрідну проповідь»¹⁸. До комплексу символіки пасіонності А. Боршуляк відносить риторичну фігуру *passus duriusculus*, що символізує страждання й муки Ісуса Христа та чи не найчастіше зустрічається у кантатах Й.С. Баха.

Низка досліджень у вітчизняному музикознавстві присвячена семантичному аналізу творів доби віденського класицизму і романтизму. Так, особливості втілення риторичного мислення у сонатних циклах В.А. Моцарта також розкриває А. Боршуляк¹⁹. Дослідниця відштовхується від тези про те, що стиль віденських класиків формувалася ще під впливом музичної риторики, яка у другій половині XVIII ст. вже втратила своє значення як музично-теоретична система, проте продовжувала функціонувати у низці композиторських і виконавських прийомів. А. Боршуляк стверджує, що «в творчості В. Моцарта майстерно поєдналися барокові музично-риторичні фігури та індивідуально-авторські семантичні фігури. Різні одиниці музичної мови – мелодичні, гармонічні формули, мотиви і теми, музично-риторичні фігури, цілісні образи і тональності, наповнені певною семантикою, існують в синтезі»²⁰. Дослідниця також зауважує, що барокові риторичні фігури складають вагомий семантичний пласт не лише у духовній, але й у світській музиці австрійського генія. В якості прикладів, де з особливою яскравістю проявляються музично-риторичні фігури як носії певного семантичного навантаження, А. Боршуляк

¹⁸ Боршуляк, А. М. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу. 2020. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 42. С. 93 DOI <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207637>

¹⁹ Боршуляк, А. М. Втілення риторичного мислення в сонатних циклах В. Моцарта. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип.73. Т.1. С. 109-113. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-16>

²⁰ Там само, с. 111.

наводить перші частини Сонат B-dur KV 333 та Es-dur KV 282, Сонату a-moll KV 310 та ін., яким композитор часто надає індивідуально-авторську семантику.

Семантику музично-риторичних фігур у музиці Ф. Шопена досліджує Л. Касьяненко, вказуючи на необхідність її виявлення для створення глибокої виконавської інтерпретації²¹. Дослідниця здійснює порівняльний інтонаційний та інтонаційно-семантичний аналіз його творів (зокрема, прелюдій a moll та Des dur, op.28; Балади F dur, op. 38; Сонати b moll, op.35 та Ноктюрну f moll, op.55 №1) та знаходить в їх тематизмі ознаки барокових музично-риторичних фігур та символіки протестантських хоралів. Так, у Баладі F dur Л. Касьяненко вказує на використання композитором музично-риторичної фігури *aprosiopesis*, символіку оплакування, інтонації *lamento*, поєднання інтонацій оплакування і хреста, що дозволяє підтвердити асоціації музики Ф. Шопена зі змістом поетичної балади А. Міцкевича «Світязянка». Дослідниця не лише віднаходить тісний зв'язок творів польського композитора-романтика з бароковими традиціями, але й приходить до висновку, що «аналіз семантики на початковому етапі над інтерпретацією допомагає музикантам спрямувати всі художні засоби у правильне русло»²² та відкрити нові інтерпретаційні горизонти фортепіанної музики Ф. Шопена.

Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості ще одного композитора-романтика – Ф. Ліста – виділяє Г. Яцула, яка здійснює семантичний аналіз його циклу ноктюрнів «Мрії кохання». Дослідниця вивчає фактурну програму творів композитора, виділяючи саме у фактурі семантичні ознаки, та приходить до висновку, що «вся семантична палітра ноктюрнів підпорядкована головній думці про здатність любові перевершити смерть»²³.

Ефективність використання семантичного підходу до аналізу змісту сучасної музики продемонструвала Л. Васильєва, застосувавши його для розкриття особливостей семантики основних елементів музичного мовлення *hard-and-heavy*. У результаті семантичного аналізу дослідниця

²¹ Касьяненко, Л. Музична риторика і прихована програмність у музиці Фридерика Шопена. *Київське музикознавство*. Вип.3. 2025. С. 150-164. DOI <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.25>

²² Касьяненко, Л. Музична риторика і прихована програмність у музиці Фридерика Шопена. *Київське музикознавство*. Вип.3. 2025. С. 162. DOI <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.25>

²³ Яцула, Г.В. Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста. *Музичне мистецтво і культура*. 2022.Вип. 2(34). С.103 DOI <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-8>

робить «висновок про переважання негативних образів і станів, високого ступеню драматизму та екзальтації у важкому року»²⁴.

Отже, навіть стислий огляд праць українських музикознавців демонструє актуальність та ефективність використання семантичного підходу для усвідомлення змісту музичних творів, їх зв'язків з об'єктивною і суб'єктивною реальністю, що, безперечно, допоможе при формуванні концепції їх виконавської інтерпретації. Особливого значення такий підхід набуває для створення педагогічної та художньої інтерпретації музики бароко, що у значній мірі побудована на законах ораторської диспозиції та використанні музично-риторичних фігур.

2. Опанування символікою музично-риторичних фігур у процесі вивчення основ музичної семантики та засвоєння головних стилістичних принципів виконання барокової музики

У дослідженнях українських музикознавців ХХІ ст. проблема музичної риторики розглядалася як у контексті семантичного аналізу західноєвропейської музики доби бароко (Н. Башмакова, Л. Касьяненко, А. Тарабанов, С. Шип та ін.), так і вітчизняної композиторської творчості (Н. Ананьєва, О. Коменда, Р. Стельмашук та ін.).

На необхідності здійснення семантичного аналізу барокової музики, інтерпретація якої потребує знань музичної риторики та умінь працювати з уртекстом, вказують О. Верещагіна-Білявська та Т. Маринчук. Дослідниці зауважують, що для осягнення «глибини бахівської семантики слід не лише познайомитися з головними музично-риторичними фігурами, але й зануритися в світоглядні концепції його доби, дослідити зміст її музичної практики. Риторичність музичного мовлення як характерна особливість виконання барокової музики повинна бути усвідомлена студентами для створення самостійних виконавських інтерпретацій»²⁵.

Глибинна спорідненість музики і риторики обґрунтована у працях зарубіжних дослідників, зокрема Г. Кронеса, який проаналізував зміст багатьох праць теоретиків музики XVII–XVIII ст. та виділив три рівні цієї спорідненості²⁶. Перший рівень можна назвати мовно-граматичним і на ньому закріплюється смислова єдність риторики і музики, що

²⁴ Васильєва, Л. Л. Семантика основних елементів музичного мовлення hard-and-heavy: педагогічний аспект. *World Science: Multidisciplinary Scientific Edition*, DUBAI, UAE. №1 (29). Vol.5. January 2018. С. 29.

²⁵ Верещагіна-Білявська О.Є. Маринчук Т.Т. Оволодіння навичками семантичного і художньо-педагогічного аналізу як необхідна складова фахової підготовки педагога-музиканта. *Topical issues of the development of modern science: The 3rd International scientific and practical conference* (November 13-15, 2019). Р. 41

²⁶ Кронес Г. Музика й риторика/ Пер. з нім. Л. Кияновської. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2019. С. 102–112.

базується на явних аналогіях віршованої декламації і музичної мови. Найяскравіша форма першого рівня – речитатив, що знаходиться між власне співом і мовленням. Зауважимо існування не лише вокальних, але й інструментальних речитативів, побудов виразно декламаційного характеру, що часто зустрічаються у барокових творах. Тому й обґрунтованим є декламаційне виконання таких музичних фрагментів у музиці різних стильових епох. Тут варто пам'ятати про так звані «риторичні паузи», що додають виконанню емоційної виразності. Щодо музики барокової, то саме прагнення до втілення сильної емоції призвело до появи теорії афектів.

На другому рівні спорідненості риторики і музики проявляється жанровий вимір, що констатували ще теоретики музики у XVII–XVIII століттях. На підтвердження Г. Кронес наводить вислів сучасника Й. С. Баха Йоганна Маттезона: «Наша музична диспозиція є за риторичними засадами звичайна промова, лише з тією різницею, що вона не розрізняє предметів і об'єктів»; в зв'язку з цим вона складається – як усяка промова – зі «вступу, повідомлення, пропозиції, підтвердження, заперечення і завершення» (Exordium, Narratio, Propositio, Conformatio, Confutatio & Peroratio)»²⁷.

Третій рівень спорідненості музики і риторики передбачає використання риторичних засобів, за допомогою можна прояснити зміст музики та здійснити необхідний вплив на слухача.

У підсумку Г. Кронес стверджує наявність неспростовних доказів того, що композитори у XVII–XVIII століть «передбачали в своїх інструментальних творах певний зміст і цілеспрямовано використовували поширені семантичні знаки (в тому числі музично-риторичні фігури)»²⁸.

У контексті стилістично достовірної інтерпретації музики доби бароко у семіотичному сенсі слова важливими є міркування С. Шипа щодо її рівнів. Музикознавець виділяє два рівні музично-виконавської інтерпретації. На першому відбувається «встановлення значень, тобто загальноприйнятого смислу графічних знаків, якими зафіксовано форму музичного твору. Ця інтерпретація є адекватною, якщо інтерпретатору відомі всі прийняті в даній культурній практиці значення вжитих графічних знаків. Або вона є неадекватною, якщо поняття та звукові уявлення інтерпретатора не відповідають загальноприйнятому смислу нотних знаків»²⁹. На другому рівні встановлюється художньо-образний

²⁷ Там само, с. 105

²⁸ Кронес Г. *Музика й риторика*/ Пер. з нім. Л. Кияновської. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2019. С. 108.

²⁹ Шип, С.В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. Південноукраїнські мистецькі студії. 2024. Випуск 2 (5). С. 165. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27>

смысл «уявної звукової форми як цілісного знака», смысл «окремих елементів і властивостей цієї форми. Художньо-образний смысл музичного знака є складною когнітивно-психологічною і духовною реакцією особистості на звукову форму, що містить: а) чуттєву й емоційно-оцінну реакцію (естетичний відгук); б) розуміння загальноприйнятих значень типових елементів; в) унікальні чуттєві уявлення, переживання, думки індивіда (особистісний смысл)»³⁰.

Досить часто при підході до тлумачення художнього змісту музики та її виконавського втілення музикант обирає так звану інтровертивну інтерпретаційну інтенцію (за С. Шипом), яка спирається на суб'єктивне бачення художнього змісту. При такій інтерпретації можуть бути порушені стилістичні підвалини, притаманні музиці певної національної та історичної школи. При екстравертивній виконавській інтенції виконавець прагне віднайти можливості об'єктивної інтерпретації музичного твору та спирається на існуючий норматив інтерпретації. С. Шип визначає, що «нормативними орієнтирами екстравертивної інтерпретації можуть стати: а) персональний стиль, притаманний мистецтву конкретного музиканта; б) етнічний виконавський стиль, притаманний окремій народності, нації, національній школі; в) жанровий стиль, що зумовлений потребою в реалізації окремих функцій виконавської практики у визначених культурних умовах музикування; г) історичний виконавський стиль, що виник у конкретних соціальних верствах культури на визначеному історичному етапі»³¹. Твердження С. Шипа слугує для нас вагомим обґрунтуванням необхідності різнобічного вивчення нормативів виконання музики певної історичної доби.

У контексті активного розвитку в європейській виконавській культурі історично інформованого виконавства (historical informed performance), або автентичного виконавства, в Україні також в останні десятиліття з'являються колективи, творчість яких спрямована у напрямку автентизму. Так, барокову манеру гри досліджує і популяризує Оркестр барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка³². Відбуваються постановки опер доби бароко,

³⁰ Там само.

³¹ Шип С.В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Випуск 2 (5). С. 166. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27>

³² Про діяльність колективу див. Іванюшенко, Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво: Збірник наукових праць*. 2023. Вип. 19. С. 153–160. DOI <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>

зокрема «Дідона та Еней» Г. Перселла³³. Музикознавці все частіше звертаються до питань автентичного виконавства, зокрема О. Величко, М. Григор'єва, Г. Іванющенко, Є. Лазаревич, Н. Сікорська, С. Шип та ін.

На основі аналізу праць зарубіжних і вітчизняних науковців суперечності історично інформованого виконавства розкриває К. Томницький, який акцентує позитивний вплив історично орієнтованого виконавства на розширення «художнього світогляду, формування ціннісних еталонних уявлень щодо виконавства, кристалізацію вишуканого виконавського смаку та втілення художнього образу»³⁴.

Проте дослідник висловлює побоювання, «що прагнення до автентичності може призвести до вузького й обмеженого розуміння музичного тексту» та спричинить «відсутність змоги підійти творчо до альтернативного інтерпретаційного вибору та творчої свободи; сумнівність достовірності історичних джерел, а також практичних викликів і властивого суб'єктивізму, пов'язаних з утіленням багатовікових творів у сучасному виконанні»³⁵. Незважаючи на можливість і таких наслідків, вважаємо за необхідне різнобічно вивчати зі здобувачами особливості виконання старовинної музики, а зміст існуючих музикознавчих праць може стати матеріалом для розробки змісту лекцій і практичних занять з дисциплін, де вивчаються питання виконавських стилів, музичної семантики, автентичного виконавства тощо.

При підготовці майбутніх музикантів до самостійного створення виконавської інтерпретації музики доби бароко варто зосередити увагу на двох ключових моментах: 1) уміння розшифровувати семантику музично-риторичних фігур, якими часто насичені музичні твори цієї доби, зокрема й мотивів-символів у творчості Й.С. Баха; 2) знання головних виконавських нормативів барокових музичних творів.

Побудова музично-риторичних фігур проаналізована у багатьох дослідженнях зарубіжних науковців різних історичних періодів. При формуванні лекційного матеріалу викладач може використати їх

³³ Аналіз постановки див. Григор'єва М. С. Барокова опера в сучасній українській постановці: особливості інтерпретації з погляду історично інформованого виконавства (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 303–309. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302091>

³⁴ Томницький К. Феномен історично інформованого виконання в підготовці майбутніх викладачів до інтерпретації музичних творів. *Південноукраїнські мистецькі студії: науковий журнал*. 2024. №2. С. 82. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.14>

³⁵ Там само, с. 82

характеристику, подану роботі М. Друскіна³⁶ та у статті Л. Касьяненко³⁷. Зокрема, дослідниця описує музично-риторичні фігури основних груп:

- виразні (emfatic), до яких відносяться *pathopoeia*, *exclamatio*, *interrogatio*, *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*;
- виразні паузи, поміж яких виділяються *aposiopesis*, *abruptio*, *suspiratio*;
- графічна фігура – «фігура хреста»;
- образотворчі, фігури наслідування (*hypotyposis*), які складають *assimilatio*, *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *tirata*, *tenuta*;
- додаткові, зокрема поема.

Щодо змістового наповнення музично-риторичних фігур, то її визначення на сьогодні є дискусійним, що ретельно проаналізовано у статті О. Холодкової³⁸. Наявність дискусійних положень не позбавляє необхідності семантичного тлумачення музично-риторичних фігур, адже вони виконували художньо-комунікативну функцію, допомагаючи слухачам збагнути музичний зміст.

У прагненні розвитку у майбутніх музикантів навичок стилістично достовірної інтерпретації музики доби бароко варто обов'язково врахувати принципи одноафектності та імпровізаційності. Виконавське втілення афекту нерозривно пов'язане з мовною інтонацією, адже саме афекти передавалися засобами музичної риторики. Зміст афекту визначає темп, динаміку, артикуляційні прийоми, орнаментацию та інші параметри виконавської інтерпретації. Нагадаємо, що позначення динаміки і темпу у творах композиторів доби бароко були відсутні, адже сам характер мелодичного руху вказував на втілення певного афекту та слугував для виконавців (які часто були й авторами музики) вказівкою для вибору відповідного темпу й динаміки. Зазвичай, виконавці цієї доби пристосовували динаміку твору ще й до акустичних особливостей приміщення, де відбувалося музикування. Всередині музичної композиції розподіл динамічних відтінків здійснювався з використанням основних виконавських принципів, яких треба дотримуватися задля наближення інтерпретації до стану автентичної.

Першим з них виділяємо принцип різких протиставлень *Forte* – *Piano*. Його використання обумовлено тим, що більшість барокових

³⁶ Друскін Я. С.. Про риторичні фігури в музиці Й. С. Баха. Київ: Музична Україна. 1972. 111 с.

³⁷ Касьяненко, Л. Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві. Південноукраїнські мистецькі студії. Науковий журнал. 2024. №1. С.84-92 DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>

³⁸ Холодкова О.С. Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 7-39. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01>

інструментів, зазвичай, не могли, в силу своїх конструктивних властивостей, відтворити прийоми *crescendo* і *diminuendo*.

Другим принципом виділяємо дотримання так званої «ритмічної динаміки», при якому динамічні нюанси визначаються швидкістю мелодичного руху. При швидкому русі варто використовувати динаміку *forte*, а при повільному – *piano*.

Принцип динамічного диференціювання проявляється у використанні ефекту «відлуння» – при повторенні музичного матеріалу перше проведення здійснюється у гучній динаміці, а його повтор – у тихій.

Для історично інформованого виконання барокової музики важливим є уміння правильно визначити сам характер її руху, усвідомлення принципової змістової різниці між семантикою танцювальною і семантикою афекту та слова. Танцювальний характер руху потребує рівності та ритмічної строгості. Семантика риторична передбачає використання принципу так званого «живого ритму», який гнучко відтворює риторичне мовлення. «Живий ритм» втілюється у виконавській манері *tempo rubato*.

Окремо варто ознайомити майбутніх виконавців з правилами мелодичної орнаментики, яка у бароковій слугує виразним доповненням до мелодичного розгортання. Італійські «значні» і французькі «довільні» «манери» (а саме так у XVII–XVIII ст. називали мелізматичні фігури) визначали особливості підходу до виконання музичних прикрас. В італійських «манерах» усі мелізми (трелі, форшлаги, нахшлагі, групетто та ін.) були чітко зафіксовані у музичному тексті. Французькі «манери» дозволяли вільну орнаmentaцію каденцій і фермат та використовували імпровізаційні прийоми. У межах одного твору обидва типи «манер» природно співіснували.

Орнаmentaція у бароковій музиці стосується також і ритму. Вона не була зафіксована у тексті, проте була важливим засобом виконавської виразності. Першочергово до ритмічної орнаmentaції відносимо *inegalite* («нерівномірність») як принцип «нерівних нот». Сутність його полягає у тому, що в мелодичній послідовності однаковими короткими тривалостями першу з них треба трохи збільшити за рахунок наступних так, щоб усі сильні долі такту були ритмічно чітко виконані. При такому виконанні з'являється відчуття легкого пунктирного ритму. Якщо ж пунктирний ритм виписаний самим композитором, то його треба виконувати з підкресленою гостротою, дещо скоротивши артикуляцією наступну після пунктиру тривалість.

Зауважимо, що усі артикуляційні прийоми мають бути спрямовані на максимально повне розкриття певного афекту. Складність для виконавця полягає у тому, що у музичних текстах XVII–XVIII ст. відсутні артикуляційні позначення. Італійський піаніст, композитор і

педагог Бруно Муджелліні (1871–1912) у власній редакції творів Й.С. Баха спирався на їх романтичне розуміння, тому у контексті історично орієнтованого виконавства його редакції втратили свою актуальність. Його вчитель Феруччо Бузоні (1866–1924) у редакції клавірних творів німецького генія досить активно втручався в їх текст, демонструючи власне бачення його виконання. Проте, аналізуючи особливості його редакцій, можна констатувати, що він тяжів до виконання крупним планом, з певною мірою клавірної жорсткості, нехтування тонким нюансуванням, що відповідає уявленням про автентичне виконання барокової музики та її зв'язок з ораторським мистецтвом.

Наостанок стислих міркувань щодо засвоєння семантики музично-риторичних фігур та формування навичок історично інформованого виконавства варто зазначити необхідність постійно звернення до конкретних нотних текстів, здійснення їх семантичного аналізу, після чого дієвим буде компаративний аналіз різних виконавських інтерпретацій. На думку авторки, для порівняння виконавських інтерпретацій одного музичного твору можна добирати творчість представників різних національних та історичних шкіл, що дозволить усвідомити особливості певної виконавської школи та розширити художній кругозір майбутнього музиканта-фахівця.

ВИСНОВКИ

У результаті стислого огляду проблематики семантичного аналізу та розвитку навичок автентичного виконання барокової музики можна прийти до висновку про необхідність кропіткої та постійної роботи з музичними текстами як під час занять з фаху, так і при вивченні музично-теоретичних дисциплін. Тому заявлені у Стандарті вищої освіти компетентності і програмні результати навчання потребують введення в освітні програми підготовки бакалавра і магістра спеціальності «Музичне мистецтво» освітніх компонент, які забезпечать майбутнім фахівцям ґрунтовні знання і різнобічні навички з виконавської, художньо-педагогічної та музикознавчої інтерпретації творів різних епох і національних стилів. Інтерпретаційні операції здійснюються здобувачами при вивченні більшості обов'язкових навчальних дисциплін циклу професійної підготовки. Проте, зважаючи на відсутність у вітчизняній виконавській практиці сталих традицій інтерпретації Early Music, зокрема доби бароко, існує необхідність у створенні окремих навчальних дисциплін, здатних розвинути навички аналізу, розуміння та інтерпретації такої музики. У вітчизняному музикознавстві вже сформувалася теоретична база до автентичного виконавського підходу, яка може бути використана при складанні відповідних лекційних курсів і змісту практичних занять.

У результаті аналізу масиву музикознавчої літератури та на основі власного досвіду викладання музично-теоретичних дисциплін авторка приходить до висновку, що навички історично орієнтованого виконавства мають формуватися у синтезі двох аспектних підходів – оволодіння методами семантичного аналізу та розуміння специфіки виконавської інтерпретації старовинної музики. На перетині цих підходів знаходиться вивчення семантики музично-риторичних фігур та усвідомлення глибинного зв'язку барокової музики з ораторським мистецтвом.

Безперечно, що теоретична складова опанування навичками семантичного аналізу, пошуку та декодування музично-риторичних фігур повинна підкріплюватися практичними завданнями з аналізу музичних текстів, компаративного аналізу виконавських інтерпретацій, формування критичного ставлення до проблем автентичного виконавства, пошуку власного бачення виконавської концепції творів. Кожне з цих завдань потребує свого окремого вивчення з метою практичного втілення у процес підготовки музиканта-виконавця і музиканта-педагога, що утворює проблемне коло для подальших наукових досліджень.

АНОТАЦІЯ

У процесі підготовки сучасного музиканта-виконавця і музиканта-педагога актуалізується проблема поглиблення і всебічного розвитку навичок семантичного аналізу музики різних епох і національних шкіл. Такі навички є важливою базою для створення інтерпретацій Early Music у руслі історично інформованого виконавства. Обов'язкова наявність у художньо-педагогічному репертуарі творів доби бароко, потребує й уміння орієнтуватися у знаковому полі музично-риторичних фігур, що дозволить глибше збагнути художній зміст музичного твору, а знання особливостей барокового виконавства скерує у пошуку необхідних підходів його виконавської інтерпретації. Метою роботи стало визначення специфіки семантичного аналізу у системі фахової підготовки музиканта-виконавця і музиканта-педагога та розкриття потенціалу такого аналізу у виконавській інтерпретації барокової музики. Поставлена мета реалізується шляхом визначення принципових підходів до семантичного аналізу та виокремлення головних особливостей виконання барокової музики у контексті семантичних особливостей музично-риторичних фігур.

Авторка здійснила аналіз змісту праць зарубіжних і вітчизняних науковців, присвячених семантичному підходу до аналізу музичного твору та обґрунтувала його ефективність у дешифруванні смислових структур музики XVII – першої половини XVIII ст. Окреслено головні особливості опанування змістом музики доби бароко у контексті

принципів одноафектності та імпровізаційності. Охарактеризовано головні виконавські принципи та специфіку орнаменталізації барокової музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова О., Черторижська М.С. Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 56 – 83. DOI: 10.34064/khnum1-69.03

2. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. 2018. Вип. 49. С. 4 – 18.

3. Боршуляк А. М. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. Вип. 42. С. 89–96. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207637>

4. Боршуляк А. М. Втілення риторичного мислення в сонатних циклах В. Моцарта. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип.73. Т.1. С. 109-113. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-16>

5. Васильєва Л. Л. Семантика основних елементів музичного мовлення hard-and-heavy: педагогічний аспект. *World science: Multidisciplinary Scientific Edition. DUBAI, UAE. -№1(29). Vol.5. January 2018. С. 25-30*

6. Верещагіна-Білявська О.Є., Маринчук Т.Т. Оволодіння навичками семантичного і художньо-педагогічного аналізу як необхідна складова фахової підготовки педагога-музиканта. *Topical issues of the development of modern science: The e 3rd International scientific and practical conference (November 13-15, 2019)*. Р. 34-41.

7. Григор'єва М. С. Барокова опера в сучасній українській постановці: особливості інтерпретації з погляду історично інформованого виконавства (на прикладі вистави опери Генрі Перселла «Дідона й Еней»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 303–309. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302091>

8. Друскін Я. С.. Про риторичні фігури в музиці Й. С. Баха. Київ: Музична Україна. 1972. 111 с.

9. Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка). *Сучасне мистецтво: Збірник наукових праць*. 2023. Вип. 19. С. 153–160., 153–160. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>

10. Касьяненко Л. Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Науковий журнал. 2024. №1. С.84 – 92. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>

11. Касьяненко Л. (2025). Музична риторика і прихована програмність у музиці Фридерика Шопена. *Київське музикознавство*. 2025. Вип.3. С. 150-164. DOI <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.25>

12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ. 2000. 284 с.

13. Кронес Г. Музыка й риторика/ Пер. з нім. Л. Кияновської. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка. 2019. С. 102–112.

14. Стандарт вищої освіти. Перший (бакалаврський рівень) вищої освіти. Ступінь «бакалавр». Галузь знань 02 «Культура та мистецтво», спеціальність: 025 «Музичне мистецтво». Затверджено та введено в дію Наказом Міністерства освіти і науки України від 24.05.2019 р. № 727. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/025-Muz.mystetstvo-bakalavr.28.07.pdf>

15. Стандарт вищої освіти. Другий (магістерський рівень) вищої освіти. Ступінь «магістр». Галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Затверджено та введено в дію наказом Міністерства освіти і науки України від 04.03.2020 р. № 368. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/025-myzichne-mystectvo-M.pdf>

16. Толстова О. Нілова Д. Структурно-семантичні особливості музичної термінології нотного тексту. *Лінгвістичні студії*. 2018. Вип. 36. С.121–125. DOI <https://doi.org/10.31558/1815-3070.2018.36.18>

17. Томницький К. Феномен історично інформованого виконання в підготовці майбутніх викладачів до інтерпретації музичних творів. *Південноукраїнські мистецькі студії*: науковий журнал. 2024. №2. С. 77-84. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.14>

18. Холодкова О.С. Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 7 – 39. DOI 10.34064/khnum1-69.01

19. Шип С.В. Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Випуск 2 (5). С. 157–167. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27>

20. Шип С., Лянь Юйцзінь. Чинники художньої семантики вокальної музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Вип.2 (3). 2023. С.75-81 DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.13>

21. Шулак М. Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*. 2021. Випуск 27. С. 88–101 DOI: <https://doi.org/10.30970/PHS.2021.27.10>

22. Яцула Г.В. Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 2 (34). С.93 – 106. DOI

23. Kühl O. Musical Semantics. Peter Lang. 2008. 261 p. DOI <https://doi.org/https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0271-0>

24. Piatnytska-Pozdnyakova, I. Semantical dimension of an artwork: culturological approach. *The culturology ideas*. 2021. №20. P. 35 – 43. DOI <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.35-43>

25. Vereshchahina-Biliavska O., Mazur I., Cherkashyna O., Burska O., Hrinchenko. Semantic aspects of musical language *Convergências*. 2023. Volume XVI (32). P.139 – 151. DOI <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.231>

Information about the author:

Vereshchahina-Biliavska Olena Yevhenivna,

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Music and Performing Arts

Vinnitsia Mykhailo Kotsyubynskyi State Pedagogical University

31, Ostrozkoho Street, Vinnitsia, Ukraine, 21001