

## ПАНОРАМА МУЗИКОЗНАВЧИХ ПОШУКІВ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

---

УДК 78.40

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.90.100>

Ольга Катрич

### ПРО ЛОГОСНУ ПРИРОДУ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА (спроба філософсько-культурологічного осмислення)

**Катрич Ольга Тарасівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: [olya.katrych@gmail.com](mailto:olya.katrych@gmail.com)

ORCID 0000-0002-2222-1993

#### **Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення)**

*Відомо, що музично-виконавське мовлення як явище “інтонованого смислу” (Б. Асаф’єв) має, у сенсі діапазону образних втілень, універсальну природу. Ця особливість є унікальною. Вона обумовлена генетичною сутністю музичної інтонаційності, її абстрактним характером. Здатність музичного виконавства, декодуючи графічну структуру нотного тексту, у невербальний та невізуальний спосіб доносити до рецепієнтів множинність смислів художньої образності робить його феноменом і мистецьким, і соціальним водночас.*

*З усього спектру видів мистецької діяльності людини така здатність виокремлює музичне виконавство та потребує ґрунтовного наукового осмислення. На переконання Олександра Козаренка, така природа музичного виконавства обумовлена його логосною сутністю.*

*Поняття логосності музичного виконавства досі ще не осмислювалось музичною наукою. Відтак, розкриття такої теми передбачає наступне моделювання структури наукового пошуку.*

*Перший етап — історія поняття Логос (етимологія, філософський та релігійний дискурс, історія застосування, аспекти культурологічного функціонування).*

*Другий етап — модерне та новомодерне трактування Логосу як інтелекту.*

*Третій етап — музичне виконавство як реалізація високоінтелектуальної ігрової діяльності (“Ното ludens” Й. Гейзінга):*

*– гра в мистецтві сягає своєю кореневою системою ритуалу;*

– парадокси християнсько-теологічного дискурсу гри (*Dies ludens - Ecclesia ludens - Homo ludens* за Х. Ранером);

– багаторівнева структура музичного інтелекту, де аналітично-раціональне та стихійно-емоційне у взаємному проростанні поєднуються.

*Четвертий етап* — логосне музично-виконавське мовлення як звуко-інтонаційне втілення цілісного та органічного смислу, що характеризується інтелектуально-емоційною збалансованістю музичного образу.

**Ключові слова:** музичне виконавство, логос, музичний інтелект, гра, музичний образ.

Музичну тріаду “композитор-виконавець-слухач”, що адекватно моделює процес музичної комунікації та відображає сутність музичного мистецтва можна вважати наріжним каменем методології усіх серйозних музикологічних досліджень. Лише врахування нерозривної пов’язаності творення-відтворення-сприйняття в музиці дозволяє дослідникам заглибитися в онтологію тих чи інших музичних реалій (творів, жанрів, стилів, подій і т.д.), зрозуміти їх генезу. Музичне відтворення, тобто виконавська творість є найбільш складною сферою роботи музичного генія. Ухопити і застagnувати для аналізу “таїну” творчості музиканта-виконавця для музикознавця-дослідника у гносеологічному аспекті є непростим завданням. Тому методологія подібних досліджень, як правило, орієнтується на широкозакроений науковий дискурс з виразним домінуванням філософської складової. До таких здобутків українського музикознавства можна віднести роботи Олени Маркової, присвячені теоретичним вимірам музично-виконавського мистецтва, де висловлюється ідея про його деміургічну природу. Зазначимо, що саме вихід за межі суто музичної науки дозволяє вченій з позицій власного інтелектуального тезаурусу вказати на сутнісні, генетично обумовлені особливості музичного виконавства, які попередньо не потряпляли в поле зору дослідників. Такий напрям досліджень видається достатньо перспективним, тож в його русло транспонуємо власні міркування стосовно природи музично-виконавського мистецтва, яку розглядаємо як певну об’єктивну пізнавальну універсалію і вважаємо логосною за своєю сутністю. Доведення цієї гіпотези формує головну мету пропонованої статті. Для її досягнення застосовується філософсько-культурологічний підхід, що передбачає залучення інтелектуальних напрацювань суміжних з музикознавством галузей наукової гуманітаристики.

Той відтинок історії людства, який співпадає з нашим життям, є

абсолютно унікальним у сенсі динаміки культурного смислотворення. Інформативна насиченість (часом навіть перенасиченість!), що стала візиткою культури fin de siècle кінця ХХ — початку ХХІ століть, торує досі непердбачувані шляхи наукового пошуку. Важливу роль у розвитку сучасної науки відіграють міждисциплінарні інформаційні інвазії, що ефективно розширюють горизонти інтелектуального життя, сприяють оновленню наукової методології у різних сферах науки та формують системний пізнавальний здобуток, актуальний для наукового знання в цілому.

У понятійному полі сучасних соціогуманітарних досліджень можна окреслити дві важливі тенденції - “тенденцію опосередкованого присвоєння значень шляхом запозичення термінології з інодисциплінарних вокабулярів і зумовлену нею тенденцію створення власної території змісту” [4, с. 108]. Слід відзначити, що голос сучасного українського музикознавства у інтердисциплінарному науковому полілозі звучить щораз виразніше, апелюючи до теоретичних здобутків психології, соціології, літературознавства та теорії перекладу, театрознавства, культурної антропології, філософії, лінгвістики, боголовія, теорії образотворчих мистецтв і т.д. та навіть біології, фізики, генетики, медицини.

Безперечно, творення такого розгалуженого дискурсу оприявнює і проблемні для музикознавства зони. Зокрема, небезпеку розмивання своєї, власне музичної наукової ідентичності. Чи є ця небезпека неунікненною? Переконана, що ні. Усе залежить від обґрунтованості концепційного підходу та структурування наукової методології, яка би йому точно відповідала.

Додатковим аргументом є також факт тривалої історії існування дискурсу, який можна було би назвати “трансмюзичним”. Точкою відліку формування цього дискурсу є закон Піфагора про консонансні інтервали (перший в історії науковий закон взагалі), що упродовж віків застосовувався у різних галузях наукового знання, а справжній розквіт цього дискурсу припадає на ХІХ століття. В епоху Романтизму філософська думка максималізує значення *музики* та категорії *музичного* як пізнавальної оптики для осмислення загальних законів світобудови. Згадати хоча б Артура Шопенгауера, який вважав, що навіть якби цього світу не існувало, музика звучала б розлита у Всесвіті чи Фрідріха Шлегеля з його ідеєю музики як інструмента аналізу літературних та математичних форм. І вже справжнім гімном музиці як метамистецтву і породжуючій стихії всього суцього звучать

слова Фрідріха Ніцше: “... світову символіку музики аж ніяк не схопиш вичерпно із допомогою мови, бо перша [музика] символічно вказує на прасуперечність і прабіль у серці Праєдиного і тим самим передує будь-якому явищу. Що більше, стосовно неї будь-яке явище є лише алегорією ... /.../ ... поняття містять у собі лише найперші абстраговані зі споглядання форми, ніби зняту зовнішню оболонку речей, тож є, власне, цілковитими абстрактами; натомість музика дає найглибинніше, що передує будь-якому оформленню, ядро або серце всіх речей” [5, с. 98].

У новомодерний час не втрачається динаміка формування дискурсу, який умовно називаємо *трансмюзичним*. На цьому етапі можна виокремити три ідейні вектори. Перший пов’язаний з філософсько-теоретичним усвідомленням природи музики як прамови всіх мистецтв. Таку позицію ілюструють думки Теордора Адорно, висловлені у “Фрагменті про музику та мову” та есе “Про деякі відносини музики і живопису”, де він постулює ідею музики як “універсальної мови”, що є привілейованою стосовно всіх мистецтв, оскільки уникає однозначності, перебуваючи “по той бік мислячої мови”. Суголосно звучать міркування Василя Кандінського: “Свідомо чи несвідомо митці поступово звертаються переважно до свого матеріалу, перевіряють його, кладуть на духовні терези внутрішню цінність елементів, з яких може творити їхнє мистецтво. Із цього прагнення випливає природний наслідок — порівняння власних елементів з елементами іншого мистецтва. У такому аспекті найбільш плідні уроки можна здобути з музики” [4, с. 7].

Другий вектор ілюструє явище образних та жанрових “ін’єкцій музичного” у процес творення іномистецьких феноменів. Показовими у цьому плані є слова Томаса Манна про роман, який для нього був “симфонією, твором з контрапунктом, плетивом тем, в якому ідеї грають роль музичних мотивів” [С. 24]. Українська поетична традиція ХХ століття також містить чимало індикаторів музичного. Це і аллюзії клавірності у Лесі Українці, і кларнетизм Павла Тичини, і ритмічно-пульсуючий фонізм бубабістів, особливо Віктора Неборака, і наші скромні поетичні інвенції і т.д.

Третій вектор, що постає у наукових теоріях суміжних мистецтв як реакція на виклики структуралізму та саму ідею “надраціонального” (за Клодом Леві Строссом), накреслює територію понятійних та термінологічних запозичень зі сфери музичного, що здійснюються з метою забезпечити максимальну прецезійність аналітичних опера-

цій. Звідси ціла плеяда різнонаукових термінів з музичною генезою: “партитура роману”, “образний контрапункт спектаклю”, “лейттема скульптурної композиції”, “ритмофоніка картини” тощо. Така ситуація дала підстави німецькому музикологу Вальтеру Віорі ввести поняття *трансмузичного* як таке, що означає сферу, розташовану “між музикою і тим “немузичним”, що прагне присвоїти собі ті чи інші якості музики, якимось по- своєму “стати музикою” [3, с. 22].

У чому ж привабливість для інших мистецтв самої ідеї про можливість якимось по-своєму стати музикою? Думаю, що відповідь знайдемо у площині універсальності, а одночасно і загальнозрозумілості музичної мови, що здатна відтворювати не лише видимий, але і невидимий світ душевних порухів і найпотаємніших думок. Такий характер мови обумовлює складність принципів організації її внутрішніх структур, що, у свою чергу, ініціює розвиток понятійно-категоріального апарату музикознавства. Припускаю, що стосовно інших мистецьких різновидів певні поняття та методики музичної науки у деяких випадках можуть претендувати на статус універсалій. Нещодавно мені довелося опонувати дисертацію, де за допомогою методики музичної інтерпретації Віктора Москаленка було успішно здійснено аналіз поетичного стилю Олександра Пушкіна.

Слід зазначити, що розвиток трансмузичного дискурсу формує одну з важливих теоретичних підпор наукової дисципліни “Філософія музики”, яка викладається у музичних вишах у програмі докторантських студій. На моє переконання, суттєвою вадю і дискурса, і самої дисципліни є деперсоналізоване трактування музики. Що мається на увазі? Музика “живе” лише у триєдиності композиторського, виконавського і слухачького начал. Проте, ключова роль у реалізації її комунікативного потенціалу покладена на виконавця, чие мистецтво не лише в генетичному, але й в онтологічному плані є первинним з огляду на прадавній синкретизм. Універсальну природу музики, яка інспірує трансмузичний дискурс, оприявнює власне музично-виконавське мовлення як явище “інтонованого смислу”. Борис Асаф’єв зазначає, що музика завжди інтонаційна, а інакше не чутна. Саме у творчості виконавця у живому інтонаційному становленні відбувається декодування графічної структури нотного тексту композитора, а до цього моменту музичний твір німеє. Абстрактний характер музичної інтонації необмежено розширює коло образних асоціацій і робить музичну мову доступною для розуміння, демаркуючи кордони культурних, національних, епохально-темпоральних

зон. Здатність музичного виконавства у невербальний та невізуальний спосіб доносити до рецепієнтів множинність смислів художньої образності робить його феноменом і мистецьким, і соціальним водночас.

У нинішній час комп'ютерних технологій, коли за допомогою відповідних програм ми можемо “озвучити” нотний текст композитора і “на слух” познайомитись з музичним твором, інтерес до “живого” виконання не тільки не послаблюється, але і, у зв'язку з постійним розростанням тезауруса виконавських інтерпретацій, зростає.

Ця ситуація породжує низку запитань, які одночасно є і автокомунікатами, на зразок “Чому, прослухавши бетховенську симфонію у виконанні Лондонського симфонічного оркестра під батудою сера Джорджа Шолті ми з неослабним інтересом прагнемо почути її інтерпретацію Гербертом фон Караяном з Берлінським оркестром і, при нагоді, підемо в концерт, де виконуватиметься цей твір місцевим філармонічним оркестром з невідомим диригентом-гастролером?”, “Чому знову і знову ми готові “занурюватись” у по-різному відтворену красу шопенівських концертів Артуром Рубінштейном, Крістіаном Ціммерманом, Євгенієм Кісіним та іншими?”, “Чому еталонні виконання музики Валентина Сильвестрова Йозефом Ермінем тільки спонукатимуть нас прийти на іспит, де ці твори виконуватиме наївна 20-літня студентка?” Чому? “Що тримає в напрузі наш професійний і не лише професійний інтерес при зустрічі з різними модусами розуміння бахівської музики Гленом Гульдом і Святославом Ріхтером, Мстиславом Ростроповичем і Жаклін Депре, Давидом Ойстрахом і Гідоном Кремером?” Що? Загадкова гра смислів, трансляція інформаційних потоків, де зустріч зі знайомим відбувається наче вперше і відкриває щось нове в нас самих? Напевно дати вичерпні відповіді неможливо, як і неможливо остаточно науково демістифікувати таїну природи музичного виконавства. Проте, пошук відповідей є важливим. Безперечним є одне – властивості музичного виконавства є унікальними і виокремлюють його з усіх видів мистецької діяльності.

На переконання Олександра Козаренка, унікальна інформаційна здатність музично-виконавської творчості обумовлена її *логосною* сутністю. Поняття логосності музичного виконавства досі ще не осмислювалося музичною наукою.

У цьому пункті дозволю собі смисловий “перерваний каданс” і, застосувавши як методологічний прийом реверсформи викладених міркувань, спробую обґрунтувати як музична наука може “прищепити” на території свого змісту інодисциплінарне поняття.

Логос з грецької означає слово. Вперше в історії філософської думки, як вмістилище категоріального змісту, воно прозвучало у Геракліта і ось вже впродовж 25 століть не втрачає своєї значущості. Згадуючи ідеї Геракліта, як правило, пам'ятаємо його знамените Панта Рей (“все тече, все змінюється, двічі в одну річку не ввійдеш”). Традиція діалектичного матеріалізму успішно екстраполювала у нашу свідомість образ Геракліта матеріаліста та діалектика, залишивши на маргінесі найважливіше — пункт призначення його Панта рей — Логос. Геракліт осмислив сутність світобудови як постійний процес рухозмін усіх форм, що у своїх метаморфозах неухильно перетікають через єдину розумну силу, єдиний закон, який управляє Всесвітом — Логос. Саме завдяки Логосу (за Гераклітом) внутрішньо мінлива картина світу зберігає цілісність і гармонійність. Логос Геракліта є онтологічним. Це, одночасно, і об'єктивно даний зміст, і діяльність розуму по його усвідомленню, це наскрізна смислова впорядкованість буття й свідомості. У деяких фрагментах своїх міркувань Геракліт говорив про Логос як про божество-досконалість. Чому для означення осмислюваного феномена філософ використовує вокабулу “логос”, “слово”? Як вважає Сергій Аверінцев, можливо, “з метою підкреслити прірву між логосом як законом буття і неадекватними йому висловлюваннями людей” [1, с. 131]. Неадекватними у сенсі принципової нездатності словесної мови абсолютно точно відобразити процес народження думки, яка будучи висловленою, заздалегідь є неправдивою. Квінтеснція Гераклітового Логосу — у єдності мислення і мови, яка доходить до повної тотожності. С. Аверінцев вважав, що вчення Геракліта про Логос близьке ідеям іншого філософа “осьового часу” - вченню Лао-цзи про *дао*.

У філософських системах пізніших античних філософів Платона, Арістотеля, стоїків, неоплатоністів поняття *логос* продовжує своє життя, проте його фундаментальний онтологічний зміст “розвивається”. Воно застосовується у значенні: “розум”, “аксіома”, “повідіння”, “універсальна доцільність”, “принцип” і т.д. Особливістю дохристиянських інтерпретацій Логоса як “слова” є його субстанційність, але неперсоналізованість. Це радше форма, але ніколи не особистісна воля.

Юдео-християнська традиція трактує Логос як саморозкриття незримого Бога. Євангеліє від Івана започатковує новий напрям інтерпретації Логосу. “Споконвіку був Логос, і з Богом був Логос, і Логос був — Бог”. Таким чином ідея Ісуса Христа як Логоса Бога, як

втіленого Божого Слова, входить у патристику, формулюючи у 325 році на Нікейському Соборі Символ Віри. Слід зазначити, що Логос став одним з найбільш плідних понять християнського Середньовіччя. Тут, у певному сенсі, на новому, на цей раз персоналізованому рівні, відбувається трансцендентування Логосу як єдності мислення і мови, що доходить до повної тотожності.

Наукова думка модерного та новомодерного часу звертається до сфери Логосу здебільшого у душі раціоналізму, трактуючи зазначене поняття як інтелект і раціональне мислення. У кореневу основу назв цілого ряду наукових галузей покладається логосність як смислова детермінанта систематизованого знання: біологія, геологія, філологія, археологія, антропологія, музикологія і т.д. Також у XX столітті деякі філософи-ідеалісти вживали термін Логос як позначення органічного знання, яке характеризується гармонією аналізу та інтуїції. Трактування Логосу у душі мисленнево-мовної тотожності знаходимо у полі філософії Павла Флоренського та Володимира Ерна. Зокрема, П. Флорентський розглядав слово-логос як саму реальність, що ним висловлюється. А В. Ерн трактував Логос як розум, який іманентно пронизує живу реальність і протиставляв його Ratio — формальному розумуванню, відірваному від життя.

Ідея протиставлення істинної логосності вихолощеному інтелектуалізму міркувань і “засушений” ритуальності пронизує евристичну концепцію видатного німецького католицького теолога XX століття Хуго Ранера, викладену у праці “Людина яка грає”. На його думку концептуальна вивершеність Логоса постає у триєдності “Deus ludens – Ecclesia ludens – Homo ludens” – Бога, що грає – Церкви, що грає – Людини, що грає. У його розумінні Логос – це Премудрість Бога, що споконвіку граючи величала Господа. Для Х. Ранера людина, яка грає, це людина якнайвищого культурного рівня. Як справжній гімн логосній сутності музичного виконавства сприймаються думки богослова: “Гра – це перш за все певна сутнісна душевно-тілесна діяльність людини: вдале вираження через видимий жест, чутний звук, пізнавану матерію якоїсь сокровенної “майстерності” душі. У цьому плані гра є не що інше, як та “зіграність”, злагодженість духа з його втіленням, котра для біології є лише добре відпрацьований навик, а для душевної сфери — артистизм ... /.../ ... Блаженний музикант, який грає на своєму інструменті ..., геній, у якого все виходить граючись: у цьому втілення древньої мрії людства про вільну, розкуту, окрилену гармонію між душею і тілом ... /... / ...



Адже Бог грав, коли неначе у грандіозній грі покликав до буття світ атомів і духів, тож геніальні прояви людини, яка грає — це наче дитяче наслідування Логоса, який на початку всього грав перед ликом Отця [6, с. XIII–XV].

Ідея гри як явища, що давніше за культуру і з якого, властиво, культура і постала, пронизує працю нідерландського філософа ново-модерної доби Йоганеса Гейзінги “*Homo ludens*”. У концепції Й. Гейзінги Гра — це культурно-історична універсалія, що на сучасному етапі історії найповніше пізнається у музичному виконавстві. “Ми, людини нового часу, втратили чуття обряду й священної гри. Наша культура стара, зношена й надто мудрована. Та коли ми хочемо повернути собі оте чуття, ніщо так не допомагає нам у цьому, як музична чутливість. Переживаючи музику, ми переживаємо ритуал. Коли ми насолоджуємось музикою — байдуже, чи покликана вона виражати релігійні ідеї, чи ні, - сприйняття прекрасного і почуття священного зливаються в одно, і в тому злитті долається різниця між грою і серйозним” [2, с. 181].

Як бачимо, семантичне поле інтерпретацій Логосу виразно свідчить про наявність глибинних онтологічно-сміслових паралелей між природою логосності і природою музичного виконавства. Відтак, повернувшись у пункт “перерваного кадансу” попередньо викладених міркувань, завершимо смислове кадансування ствердженням можливості і доцільності застосування поняття логосності стосовно музично-виконавської творчості. Жоден з інших видів мистецтва (у тому числі і виконавських за своєю природою) не породжує таку багаторівневу структуру інтелекту як музичне виконавство, де стійко-емоційне та аналітично-раціональне гармонійно поєднується у взаємному проростанні.

Відтак, пропонуємо наступну дефініцію поняття логосності музичного виконавства, що може бути реалізованою у музично-мовленневих актах. Логосне музично-виконавське мовлення - це звукоінтонаційне втілення інформаційно насиченого, цілісного та органічного смислу, що сприймається завдяки адекватно-організованим структурам музичної форми і характеризується інтелектуально-емоційною збалансованістю музичного образу.

### Література

1. Аверинцев С. Софія — Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 2007. 650 с.
2. Гейзінга Й. *Homo ludens*. К.: Основи, 1994. 250 с.

3. Малахов А. Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 300 с.
4. Маценка С. *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури і музики*. Львів: Априорі, 2017. 118 с.
5. Ницше Ф. В. *Сумерки идолов. Рождение трагедии*. М.: Изд-во “Э”, 2017. 352 с.
6. Ранер Х. *Играющий человек*. М.: Изд-во “ББИ”, 2010. XVII. 95 с.

### References

1. Averintsev, S. (2007) *Sofiya – Logos*. Slovnyk. Kyiv: Dukh i litera. 650 s.
  2. Heizinga, J. (1994) *Homo ludens*. Kyiv: Osnovy. 250 s.
  3. Malahov, A. E. (2005) *Musica literaria. Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike*. Moskva: Intrada. 300 s.
  4. Matsenka, S. (2017) *Metamystetstvo: slovnyk dosvidy terminotvorennya na mezhi literatury I muzyky*. Lviv: Apriori. 118 s.
  5. Nicshe, F. (2017) *Sumerki idolov. Rozhdenie tragedii*. Moskva: Izd. «E». 352 s.
  6. Raner, H. (2010) *Igrayushiy chelovek*. Moskva: Izd. «BBI». XVII. 95 s.
- Katrych Olha** – Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: [olya.katrych@gmail.com](mailto:olya.katrych@gmail.com)  
 ORCID 0000-0002-2222-1993

### About the logos nature of musical performing (an attempt of philosophical and culturological comprehension)

*It is known that musical-performing speech as a phenomenon of "intonated meaning" (B. Asafiev) has, in the sense of a range of figurative incarnations, a universal nature. This feature is unique. It is due to the genetic essence of musical intonation, its abstract character. The ability of musical performing, decoding the graphic structure of the musical text, in the non-verbal and non-visual way to bring to the recipients the plurality of meanings of artistic imagery makes it a phenomenon both artistic and social at the same time.*

*Of the whole spectrum of types of artistic activity of man, this ability distinguishes musical performance and requires a thorough scientific reflection. According to Olexander Kozarenko, such a nature of musical performance is due to its logical essence.*

*The concept of musical logos was not yet understood by musical science. Therefore, the disclosure of such a subject involves the following modeling of the structure of scientific research.*

*The first stage is the history of the concept Logos (etymology, philosophical and religious discourse, history of application, aspects of cultural functioning).*

*The second stage is the modern interpretation of the Logos as an intel-*

ligence.

*The third stage is musical performance as a realization of highly intellectual game activity ("Homo ludens" by J. Huizinga):*

– *the game in art reaches its root system of ritual;*

– *paradoxes of the Christian-theological discourse of the game (Dies ludens - Ecclesia ludens - Homo ludens by H. Raner);*

– *multilevel structure of musical intelligence, where the analytical-rational and spontaneous-emotional in the mutual germination are combined.*

*The fourth stage – logos musical-performing speech as a sound-intonational embodiment of a holistic and organic meaning, characterized by the intellectual-emotional balance of the musical image.*

**Key words:** *musical performing, logos, musical intelligence, game, musical image.*

Стаття поступила до редакції 28 травня 2018 року.

---

УДК 78.2У

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.100.112>

*Мирослава Новакович*

## **ТОПОС ВІДНЯ ЯК МІСЦЯ РОЗГОРТАННЯ СМИСЛІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАБСБУРЗЬКОЇ ГАЛИЧИНИ**

**Мирослава Новакович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: [golowersa63@gmail.com](mailto:golowersa63@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-5750-7940

**Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини**

*Розглядаються окремі географічно визначені місця, пов'язані з просторами національної культурної пам'яті. Стверджується, що це «місця спогадів», які стали осередками культурного та духовного життя українців поза межами України. Констатується, що для українців Галичини таким «пам'ятним місцем» впродовж ХІХ століття залишався Відень. Як головне місто Австро-Угорської імперії Відень був взірцем для наслідування та сприяв поширенню у Галичині соціальних структур, які стали засобами організації тут мистецького життя. Поняття «топос Відня» розглядається крізь призму категорій сакрального/профанного, як священне місто музики,*