УДК 78.01/.03/.071.1+781
DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-20

Тетяна Анатоліївна Міщенко
ORCID: 0009-0004-2980-1781
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановой
kowkatanya1980@gmail.com

АНТИНОМІЧНА ПРИРОДА «ТЕМПОРАЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ» У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Метою статті *є обґрунтування стильової антиномії актуального – неактуального у творчості сучасних композиторів, пояснення цієї антиномії як відображення «темпорального світогляду» авторів музичних композицій.* ***Наукова новизна*** *статті полягає у запровадженні поняття неактуального стилю в його антиномічному протиставленні явищу актуального музичного стильового змісту; підкреслюється свобода від часової залежності (атемпоральність) неактуального напряму, отже його звільнення від підпорядкованості поточному моменту, миттєвим подіям, що породжує почуття приналежності до Часу без його поділу на минуле, сьогодення та майбутнє. Відсутність часової акцентуації передбачає й ослаблення (видозміну) контрастної форми, цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця: в актуалізованих драматичних концепціях час стрімко «летить», його лінійність, незворотність очевидні.* ***Методологія*** *роботи полягає у єдності історичного, естетичного та текстологічного підходів.* ***Висновки****. В цілому, семантика неактуального в музиці звернена не до того, що відбувається або може відбуватися насправді, а до прихованих процесів психологічного порядку, до невидимих сил свідомості, стаючи особливим психосемантичним феноменом. У ньому відображена символіка тиші, медитативних станів, ослаблення зовнішньої активності музичного впливу при поглибленні у новий, психологічно виправданий, асоціативний ряд. Сказане може бути адресовано і мінімалізму, оскільки повторність, малоконтрастність репетитивної композиції компенсуються інтенсивністю осмислення почутого: музична мова сама по собі стає макрознаком медитативного занурення. Загалом актуальна та неактуальна стильові тенденції перебувають у нерозривній взаємозалежності, у своєрідному діалозі одна з одною, що зумовлює унікальну природу художніх музичних хронотопів.*

© Міщенко Т. А., 2026
Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Ключові слова: *антиномія стильових тенденцій, актуалізація музичного змісту, неактуальний стиль, неактуальний час, музичні хронотопи, стильовий діалог, історичний стиль, композиційно-стилістичний зміст, темпоральний світогляд.*

Mishchenko Tetiana Anatoliivna, *Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

The Antinomic Nature of the "Temporal Worldview" in the Works of Contemporary Composers

The purpose *of the article is to substantiate the stylistic antinomy of the actual − irrelevant in the work of modern composers, to explain this antinomy as a reflection of the "temporal worldview" of the authors of musical compositions.* ***The scientific novelty*** *of the article lies in the introduction of the concept of irrelevant style in its antonomic opposition to the phenomenon of actual musical stylistic content; the freedom from temporal dependence (atemporality) of the irrelevant direction is emphasized, hence its liberation from subordination to the current moment, to instantaneous events, which generates a sense of belonging to Time without its division into the past, present and future. The absence of temporal accentuation also implies a weakening (modification) of the contrasting form, the purposeful dramaturgy of the work − its direction to the end: in actualized dramatic concepts, time "flies" rapidly, its linearity, irreversibility are obvious.* ***The methodology*** *of the work consists in the unity of historical, aesthetic and tectological approaches.* ***Conclusions.*** *In general, the semantics of the irrelevant in music is addressed not to what is happening or can happen in reality, but to the hidden processes of the psychological order, to the invisible forces of consciousness, becoming a special psychosemantic phenomenon. It reflects the symbolism of silence, meditative states, weakening of the external activity of musical influence when delving into a new, psychologically justified, associative series. The above can also be addressed to minimalism, since the repetition, low-contrast nature of the repetitive composition are compensated by the intensity of comprehension of what is heard: the musical language itself becomes a macro-sign of meditative immersion. In general, current and irrelevant stylistic trends are inextricably interdependent, in a kind of dialogue with each other, which determines the unique nature of artistic musical chronotopes.*

Key words: *antinomy of stylistic trends, actualization of musical content, irrelevant style, irrelevant time, musical chronotopes, stylistic dialogue, historical style, compositional and stylistic content, temporal worldview.*

Актуальність теми статті зумовлюється тим, що проблема стилю є однією з постійних та фундаментальних тем у науці про музичне мистецтво. Історія мистецтва розгортається у постійній зміні стильових епох. Зникнення одного стилю та поява іншого підкреслює потреби в кристалізації стабільних стильових форм. Наріжним каменням у концепції музичного стилю виявляються

вивчення природи творчого музичного мислення, що розуміється дослідниками як автономне художньо-інтонаційне становлення особистісної свідомості; визначення головних історичних чинників формування форми та змісту, що впливають на послідовну трансмісію інтонаційних стилів [1; 2; 7].

За визначенням сучасних музикознавців, стиль – властивість (характер) чи основні риси, якими можна відрізнити твори одного композитора від іншого чи твори одного історичного періоду (часового відрізку музичної творчості) від іншого [8]. На думку О. Самойленко, виникають два основні питання: про загальні властивості, риси художнього явища; про критерії визначення стильової єдності. Перший веде до з'ясування функції музичного мислення у створенні тієї цілісності, яку зручно називати семантичною парадигмою, а інший – до стильового аналізу, до атрибуції стильових ознак [9; 10].

Метою статті є обґрунтування стильової антиномії актуального – неактуального у творчості сучасних композиторів, пояснення цієї антиномії як відображення «темпорального світогляду» авторів музичних композицій.

Виклад основного матеріалу. Стиль перебуває у нерозривних відносинах із формою та змістом, але стиль – це властивість, передусім цілісної авторської поетики, у межах якої він оформляється і стає властивістю змісту, тому безсумнівно, що системність стилю є відбиток системності музичного мислення. У зв'язку з цим об'єктом уваги при вивченні стилю стають специфічні механізми музичного мислення. До них відносяться, насамперед, «інтонаційний запас», що формується в довгостроковій музично-слуховій пам'яті у вигляді несвідомо засвоюваних звукових уявлень.

Інтонаційний запас постійно втягується у роботу музичного мислення, беручи участь у свідомих чи несвідомих стадіях творчого процесу. Однією з найважливіших умов продуктивної роботи музичного мислення постає те, що варто називати настановою або смисловою презумпцією. Це означає, що будь-який творчий процес протікає в деяких заздалегідь заданих умовах (музична мова, стиль, жанр та ін) і тому відбувається як їх трансформація в новий оригінальний текст твору [5; 6].

Стиль в музиці, як і в інших видах мистецтв, можна тлумачити як ідеаційний феномен, що визначає, тим не менш, конкретні композиційні стилістичні умови здійснення музичного задуму. Водночас стиль потребує системного вивчення, адже постає у різноманітних вимірах та контекстах. Можна визначати стиль історичної доби, національний стиль, стильові засади певної школи, стиль напряму та індивідуальний стиль творів окремого митця [10].

Виходячи з сутності музичного твору як культурного артефакту можна виокремити п'ять основних композиційно-стилістичних етапів розвитку когнітивного потенціалу європейської музики:

- від походження музики до передренесансної доби, узагальнюючи цей період у понятті канонічного принципу драматургії. Під принципом канонічності при цьому варто передбачати усталення способів формування музичної думки як безпосередньої даності, що володіє певними смисловими здатностями [5];

- період Відродження, від XIII до XVI ст. включно, основу музичних явищ якого утворює принцип варіативності на рівні фактурного розвитку, коли виникає система засад, складна диференційованість текстових функцій. Найбільш типовим прикладом цього принципу постають лади народної та старовинної музики, що розкривають варіативність як співіснування подібних та змінних компонентів;

- епоху становлення та зрілості класичного стилю європейської музики, починаючи з рубежу XVI-XVII ст. (з творчості К. Монтеверді, Г. Шютца, Ж.-Б. Люллі) та до власне класичного стилю (у творчості Х.-В. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена). Стиль усієї цієї епохи характеризується принципом централізованої єдності, що синтезує в собі канонічність та варіативність попередніх стилів;

- епоху XIX століття – романтизм, у якому розкривається багата внутрішня диференціація класичного принципу гармонічної єдності, розкриття його багатогранності;

- епоху сучасності, починаючи з рубежу XIX століття та XX ст., у якій музична культура, взята у глобалізованому масштабі, втрачає єдність стилю у сфері академічного мистецтва, а

найбільш актуальною постає проблема індивідуального композиторського стилю. Тут виникають питання щодо логіки розвитку музики, до якої підключаються композитори – представники різних національних шкіл, формується уявлення про певну ноосферу музики, прийом повторення «чужих слів» та проведення новаторських експериментів. Так виникає проблема якісної визначеності стилю та необхідність розглядати індивідуально-авторську жанрово-стильову систему композитора.

У певних дослідженнях розвивається систематизуючий підхід до теорії художньої форми та стилю з погляду діалогічної природи названих явищ. Так, концепція О. Самойленко дозволяє поставити надзвичайно важливу для музикознавців проблему стильової діалогічності як проблему смислової полярності стилю – жанру, стилю – композиції, як на межі художньої форми та її «інакшості», поза-художньої обумовленості, так і всередині художньої форми, у зв'язку з її іманентною смисловою багатомоментністю, змістовою множинністю, нарешті поліфонічністю – полілогічністю [10].

У музикознавчих роботах поняття стильової діалогічності переростає у категорію смислового діалогу, яка також може бути пов'язаною із взаємоперехідністю явищ жанру та стилю та необхідністю визначення їх семантичних функцій, а також із смисловими домінантами культури, що зумовили стійкі жанрові рішення та стильові прийоми в музиці. Але насамперед вона пов'язана з розумінням стилю як універсального начала, широкої традиції і, одночасно, індивідуально-авторського, що виявляє унікальність особистісного досвіду композитора, котра набуває особливої значущості у музичній творчості другої половини XX століття [6].

Таким чином, приходимо до необхідності вивчення музичного стилю у зв'язку зі смисловою діалогічністю музики (семантикою стильових та жанрових протиставлень, в цілому), у тому числі у контексті «поліфонічної» множинності смислів. Теорія стильового діалогу набуває сьогодні нової важливості, оскільки відбувається ускладнення психологічної реальності культури та свідомості особистості, а також посилюється інтерес до гра-

ничних архетипічних підстав людської діяльності, у тому числі художньої поетики.

Теорія художнього (музичного) стилю сьогодні виправдовує себе, отримує необхідні повноту, цілісність, структурованість, входячи до галузі суджень про людину – і як про героя певної культури, і як про універсальну історичну істоту [3; 4]. Особливо це помітно при обговоренні так званих «стилів епохи» в музиці ХХ століття, яке веде до обговорення понять про експресіонізм і неокласицизм у їх найбільш широкому та загальному сенсі. Але саме в контексті антиномічних смислових зв'язків, поліфонічних стилістичних можливостей неоромантизму нову якість набувають такі явища (у сукупності типових для музики другої половини ХХ століття стилістичних ознак), як сонорно-сонористичне письмо, мінімалізм, жанрова переакцентуація-синкрезис.

До характерних тенденцій стильового вибору музики ХХ століття слід віднести прогностичну спрямованість низки композиторських концепцій, своєрідну футуристичність, що перегукується з науково-фантастичними ідеями прозаїків. Подібний футуризм може набувати трагедійного забарвлення, пробуджувати інтерес до апокаліптичних і есхатологічним тем, що властивий культурам, котрі переживають кризу і розуміють причини свого переживання. Як реакція на цю тенденцію, виникає меморіальний напрямок (музика in memorium), пов'язаний, у тому числі, з відродженням канонічних структур культово-ритуальних жанрів; він не тільки створює музику про минул, але, стаючи символом музики як Пам'яті та Історії, утворює особливу алюзивно-ідилічну галузь музичних смислів – як символів вічної гармонії, краси, але доступних лише спогаду, уяві.

Так виникають різні музично-жанрові моделі Часу, що впливають і на розвиток просторових координат музичних композицій, на ставлення до ідеї та образу простору в цілому. За своєю суттю перехідне, явище і поняття хронотопу набуває особливого значення в музичній семантиці останніх десятиліть ХХ століття.

Хронотоп – процес відтворення в мистецтві реального історичного часу і простору, а також особливостей свідомості

реальної історичної людини, що розкривається в них, протікав ускладнено і уривчасто. Освоювалися окремі сторони часу та простору, доступні на даній історичній стадії розвитку людства, вироблялися і відповідні жанрові методи відображення та художньої обробки освоєних сторін реальності.

Істотний взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо освоєних у літературі, М. Бахтін називав хронотопом (що означає у дослівному перекладі – «часопростір»). Термін цей використовується в математичному природознавстві і був введений та обґрунтований на ґрунті теорії відносності. М. Бахтін переносить цей термін у літературознавство – майже як метафору, оскільки йому важливим вираз у ньому нерозривності простору та часу. Хронотоп він розуміє як формально-змістовну категорію культури; у художньому хронотопі знаходить місце злиття просторових та часових прикмет в осмисленому та конкретному цілому. Час у хронотопі згущується, ущільнюється, стає художньо-видимим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп.

На думку О. Самойленко, хронотоп як формально-змістовна категорія визначає (значною мірою) і образ людини в мистецтві; з іншого боку, цей образ завжди суттєво хронотопічний [10].

Хронотопічні властивості музичних образів, зрозумілі в масштабах усієї культури, у зверненні до граничних підстав, універсалій, останньої визначають найбільш широкі семантичні функції музичної творчості. Серед понять, адресованих загальним законам часу, найважливішим, звісно, є «пам'ять». З цим поняттям М. Бахтін пов'язує смисловий механізм культури, вважаючи, що пам'ять – ціннісно визначене минуле, область першоджерел – «священних текстів», авторитетів, яких можна лише долучатися, нічого у них змінюючи. Така пам'ять стає меморіальним початком культури, орієнтованим на утвердження – зміцнення, увічнення – та піднесення (див. про це: [10]).

Однак, пам'ять – це і мнемонічне начало, спогад про минуле в сучасному, перенесення минулого досвіду в нові умови, його

актуалізація, необхідні для продовження передачі ціннісного досвіду культури. Така потреба породжує живий, сьогоднішній дотик до цінностей, ставлення до них без дистанції.

Будь-яка культура, будь-яке культурне явище у своїх межах однаково спрямовані до канонізації і до перебудови, що пояснює універсальний характер такої культурної парадигми-антиномії, як «традиція – модерн» [4]. Стиль виникає між вже сформованими семантичними знаками музики та індивідуальним задумом твору, здійснюючи цілеспрямований вибір музичних значень для того, щоб дати їм нові тлумачення, запровадити в нове концептуальне русло, до авторської моделі жанру, одночасно створюючи нову смислову цілісність. Жанр у музиці є носієм етичних норм, він закріплює меморіальні аспекти культури, дозволяє визначати їх як переважно етично-впорядковані. (Тому Бахтін і писав, що жанр «довговічніший» за стиль).

Спільним історичним фундаментом музичної творчості та художньої пам'яті музики є первинні жанри (термін Г. Бесселера), які є історичною та логічною основою, передумовою композиторської творчості. До первинних жанрів зазвичай відносять фольклорні, прикладні, побутові, церковні, тобто. ті, які мають синкретичним характером, є автономними художніми, залишаються анонімними тощо.

Однак первинна жанрова система музики, як галузь первинної семантичної пам'яті музики, розвивається і поповнюється як за допомогою нових прикладних жанрів, так і шляхом перетворення на стійкі художні моделі жанрових і стильових форм [9]. Інакше кажучи, вторинна жанрова стильова система композиторської творчості створює власний запасник, фонд структурно-смислових фігур, способів композиції, які можна використовувати як первинні прообрази, поруч із семантикою первинних жанрів. Так виникає особливий феномен стильової пам'яті поблизу феномена первинної жанрової пам'яті, який полягає в тому, що збираються, як стійкі обов'язкові ціннісні утворення, «загальні стильові місця», пов'язані з ними мовні засоби, що таким чином приєднуються до жанрових канонів.

Виходячи з вищесказаного, час музичний можна поділяти на:

- актуальний час – темпи, що вбирають у себе ритмічну динаміку, внутрішні метро-ритмічні відносини – суто музичні прийоми. Він виявляється у безпосередньому композиційному, фактурно-просторовому русі – гармонійному, тембровому розвитку;

- час як втілення жанрової та загальної стильової логіки (історичний час) – це співвідношення принципів формоутворення даного твору з жанровими та стильовими канонами, діалог твору з жанром та «загальними стильовими місцями» музики з позиції даного тексту, інтересів автора, який ініціює побудову тексту твору. У цьому випадку необхідний розгляд траєкторії руху від даного твору до класичних основ жанру та жанрової логіки в історичному плані.

Таким чином, історичний час – це жанровий та загальний стильовий час музики, а актуальний час – це композиційний та індивідуально-стильовий час.

Третій аспект музичної темпоральності – авторський час – постає як особистий стильовий композиційний аспект авторського мислення. Будь-яка індивідуально-стильова ідея – це темпоральна ідея ще й тому, що композитору важливий як минулий традиційний історичний матеріал музики, так і її майбутні новаторські-оригінальні можливості. Для композитора є важливим спосіб поєднання різних часів музики. За допомогою композиційних засобів, у процесі композиційного становлення музичного тексту автор ніби вживається у час. Час та переживання – головні герої музичного мистецтва, на думку О. Самойленко [10].

Прагнення усвідомлення музичного часу як цілісності, як певної історичної універсалії приводить до ототожнення категорій духовності та часу в музичній традиції. Адже, на думку Августина, час – це тривалість духу; час та дух символізують дві сторони процесу зміни життя та людської свідомості. Відтак в актуальному стилі провідного значення набуває сам акт композиторського висловлювання, авторська художньо-часова свідомість, вільна та незалежна від минулого.

Для композиторської творчості це виявляється у переважанні новацій, різних змін у музичній мові, боротьбі за нові сенси, за нові асоціативні зв'язки, поглиблене сприйняття, посилене переживання, пильну увагу. Актуальний стиль не спирається на близький досвід минулого, а прагне вперед, щоб створити та звтілити нові музичні смисли. Він створює новий матеріал для пам'яті, прирощує нові засоби вираження, нові способи активізаціїмузичного розвитку.

Виходячи з сказаного, виразником історичного часу, часу як експлікації іманентної стильової та жанрової логіки музики, постає феномен неактуального стилю. Поняття про «слабкий», «неактуальний стиль» було сформульовано В. Сильвестровим і в його трактуванні вказує на два полюси композиторської поетики – вираз особистісного начала та звернення до надісторичного рівня – метатексту музики [6].

Спираючись на роботи українських дослідників, можна дійти висновку, що неактуальний стиль у музиці – це типове явище культури перехідного часу, яке у контексті композиторської поетики виявляє тенденцію, показову для вторинних засобів та форм музичної творчості, до універсалізації, доведену до деіндивідуалізації складових музичного тексту.

Неактуальний стиль є інтегруючим, перехідним стилем («ностальгією за стилем», іноді виявляє і «безстильність»), методом якого може бути реінтерпретація, мінімалізм і деконструкція, що спрямовує у бік фоновості та маргінальності. Він представляється мнемонічним – пригадуючим, фамільярним ігровим, здатним до відображення різних часових та просторових дистанцій, має тенденцію зниження до банальної, гротескної семантики, також до анонімності – без свого обличчя, з промовлянням через чужий текст.

Таким чином, неактуальний стиль не тільки долає авторський егоцентризм, знижує пафос «свого» висловлювання, а й відкриває можливість користуватися – як «своїм» – дуже далеким «чужим» матеріалом, наближаючи, «спускаючи» до себе високий ценз цього чужого. Антиномічність свого-чужого, отже, стає однією з важливих ознак неактуального стилю.

Неактуальний стиль можна розглядати у зв'язку з поняттям про «інтерпретуючий» стиль, оскільки в ньому, як у дзеркалі, можуть відображатися інші стильові сутності – але саме відбиватися, використовуватися як матеріал, перетворений на якусь «безтілесну» субстанцію шляхом нейтралізації, зсуву знаків гучної динаміки у бік decrescendo, що стає «знаком» післямови, «післязвуччя» епохи. Так, інтерпретуючий стиль розкривається як «завершальний» [5].

Звертаючись до «післязвучностей», до «збирання відгуків» (В. Сильвестров), до форми постлюдії, яка набуває значення жанрової, неактуальний стиль відкидає можливість контрастної новизни. Слабке, неактуальне – те, що залишилося в тіні вчорашнього або завтрашнього дня, віддалене або таке, що вказує на «відпрацьованість явища» і в цьому сенсі замикається з категорією банального в мистецтві.

Наукова новизна статті полягає у запровадженні поняття неактуального стилю в його антиномічному протиставленні явищу актуального музичного стильового змісту; підкреслюється свобода від часової залежності (атемпоральність) неактуального напряму, отже його звільнення від підпорядкованості поточному моменту, миттєвим подіям, що породжує почуття приналежності до Часу без його поділу на минуле, сьогодення та майбутнє. Відсутність часової акцентуації передбачає й ослаблення (видозміну) контрастної форми, цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця: в «актуалізованих» драматичних концепціях час стрімко «летить», його лінійність, незворотність очевидна. У зв'язку з неактуально-стильовими концепціями можна казати і про риси медитативності: «обернення» часової горизонталі на просторову композиційно-фактурну музичну вертикаль, що призводить до зупинки лінійного перебігу часу.

Висновки. В цілому, семантика неактуального в музиці звернена не до того, що відбувається або може відбуватися насправді, а до прихованих процесів психологічного порядку, до невидимих сил свідомості, стаючи особливим психосемантичним феноменом. У ньому відображена символіка тиші, медитативних станів, ослаблення зовнішньої активності музичного впливу при поглибленні у новий, психологічно виправданий, асоціативний ряд.

Сказане може бути адресовано і мінімалізму, оскільки повторність, малоконтрастність репетитивної композиції компенсуються інтенсивністю осмислення почутого: музична мова сама по собі стає макрознаком медитативного занурення. Загалом актуальна та неактуальна стильові тенденції перебувають у нерозривній взаємозалежності, у своєрідному діалозі одна з одною, що зумовлює унікальну природу художніх музичних хронотопів.

В актуальному стилі – актуальному часі провідним виявляється пошук новаторських засобів виразності, а за неактуальною стильовою тенденцією – авторське «Я» відходить на другий план, переважає данина традиції, звернення до забутих фонем, «тихе» висловлювання, що пробуджує іманентну активність свідомості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект / Київський національний ун-т культури і мистецтв. К.: 1999. 23 с.

2. Возняк, В., Лимонченко, В. Мислення та уява. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 11-12. С. 170–210.

3. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного / перекл. з нім. М. Кушнір]. *Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика*. К. : Юніверс, 2001. С. 51–99.

4. Гатальська С. Філософія культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. К. : Либідь, 2005. 28 с.

5. Гринчук І., Бурська О. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. *Діалектика музичного логосу та ейдосу*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 224 с.

6. Капічіна О. Музичний естезис в контексті концепції діалогу культур : автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.08 / Східноукраїнський Національний університет імені Володимира Даля. Луганськ, 2003. 19 с.

7. Москаленко, В. До визначення поняття «Музичне мислення». *Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури*. науково-методичн. зб. К. : НМАУ, 1998. Вип.28. С. 48–53.

8. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. К. : 2001. Вип. 7. С. 3–10.

9. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2008. № 1. К. : НМАУ, 2008. С. 106–112.

10. Самойленко, О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2003. 37 с.

REFERENCES

1. Antonyuk, V. (1999). Formation of individual performing style: cultural and anthropological aspect. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukranian].
2. Voznyak, V., Limonchenko, V. (1995). Thinking and imagination. Philosophical and sociological thought. No. 11-12. P. 170–210 [in Ukranian].
3. Gadamer, G.-G. (2001). The relevance of the beautiful / transl. from German. M. Kushnir]. G.-G. Gadamer. Hermeneutics and poetics. Kyiv : Universe. P. 51–99 [in Ukranian].
4. Gatalska, S. (2005). Philosophy of culture: a textbook for students of higher educational institutions. Kyiv: Lybid [in Ukranian].
5. Grinchuk, I., Burska O. (2008). Problems of musical thinking: theory and methodology of development. Dialectics of musical logos and eidos. Ternopil: Textbooks and manuals [in Ukranian].
6. Kapichina, O. (2003). Musical aesthetics in the context of the concept of the dialogue of cultures: author's abstract. dissertation ... candidate of philosophical sciences: 09.00.08 / Volodymyr Dahl East Ukrainian National University. Lugansk [in Ukranian].
7. Moskalenko, V. (1998). To the definition of the concept of «Musical thinking». Ukrainian musicology: Musical Ukrainian studies in the context of world culture. scientific and methodological collection. Kyiv : NMAU. Issue 28. P. 48-53 [in Ukranian].
8. Moskalenko, V. (2001). Musical work as a text. Kyiv Musicology: Text of a Musical Work : Practice and Theory: Collected Works. K. Issue 7. P. 3–10 [in Ukranian].
9. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the Perspective of Musical Interpretation. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: Scientific Journal. 2008. No. 1. K. : NMAU. P. 106–112 [in Ukranian].
10. Samoilenko, O. (2003). Dialogue as a Musical and Culturological Phenomenon: Methodological Aspects of Modern Musicology: Author's Abstract of Dissertation of Doctor of Arts : 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukranian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026