

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. М.: Тритон, 1929. 404 с.
2. Калашникова А. В. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 204 с.
3. Кравец Н. Фортепианные концерты Прокофьева: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. М., 1999. 169 с.
4. Мартынов И. Сергей Прокофьев: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 560 с.
5. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусств. Ростов-на Дону, 2011. 149 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1929). The book is about Stravinsky. M.: Triton [in Russian].
2. Kalashnikova, A. V. S. (2008). Prokofiev and Scythian motifs in the culture of the Silver Age. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod: The Nizhny Novgorod State University conservatory (academy) named after M. I. Glinka [in Russian].
3. Kravets, N. (1999). Piano concerts of Prokofiev. Doctor's thesis. Moscow / Gos. Institute of Art Studies [in Russian].
4. Martynov, I. (1974). Sergei Prokofiev: life and work. Moscow: Music [in Russian].
5. Xu, Bo (2011). Phenomenon of piano performance in China at the turn of the twentieth and twenty-first centuries. Rostov-on-Don / Rostov State Conservatory. S. V. Rachmaninov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-228-238

Гань Сяосюе

<https://orcid.org/0000-0003-4501-1312>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової

OdGanXiaoxue@gmail.com

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ТЕКСТОЛОГІЧНІ ФУНКЦІЇ ПРИЙОМУ ВІДЧУЖЕННЯ В МУЗИЦІ

Мета статті — розкрити значення та стилістичне походження прийому відчуження в музиці. *Методологія* дослідження забезпечується синтезом естетико-семантичного та текстологічного підходів. *Наукова новизна* полягає у новому визначенні природи та механізму дії при-

йому відчуження в музиці та розкритті його зумовленості жанровими стилістичними прототипами. Висвітлюється еволюція семантичного комплексу хоральності та доводиться його транзитивна текстологічна функція. **Висновки.** Явище відчуження має історичне та текстологічне походження, проникає в усі жанрові сфери музики, знаходить найбільше систематичне та цілеспрямоване естетичне та стильове втілення в музиці ХХ століття. Воно відображає складні процеси структурної і семантичної контамінації, які відбуваються у мовній царині музичного мистецтва, набуває універсальної семіологічної значущості та впливає на усі рівні музичної інтерпретації, у тому числі на виконавську форму.

Ключові слова: відчуження, семантична парадигма, естетична оцінка, композиційний прийом, текст, семантика хоральності.

Gan Xiaoxue, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Compositional and textological functions of the reception of alienation in music

The purpose — to reveal the meaning and stylistic origin of the reception of alienation in music. **The methodology** research is provided by the synthesis of aesthetic-semantic and textual approaches. **The scientific novelty** consists in a new definition of the nature and mechanism of action of acceptance of alienation in music and the disclosure of its predecessors genre stylistic prototypes. The evolution of the semantic complex of **chorale** and its transitive textual function are revealed. **Conclusions.** The phenomenon of alienation has a historical and textual origin, penetrates into all genre areas of music, finds the most systematic and purposeful aesthetic and stylistic embodiment in the music of the twentieth century. It reflects the complex processes of structural and semantic contamination that take place in the language domain of musical art, acquires a universal semiotic significance and affects all levels of musical interpretation, including the performance form.

Keywords: alienation, semantic paradigm, aesthetic evaluation, compositional method, text, semantics of chorality.

Гань Сюэсюе, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Композиционные и текстологические функции приема отчуждения в музыке

Цель статьи — раскрыть значение и стилистическое происхождение приема отчуждения в музыке. **Методология** исследования обеспечивается синтезом эстетико-семантического и текстологического подходов. **Научная новизна** заключается в новом определении природы и механизма действия приема отчуждения в музыке и раскрытии его обусловленности жанровыми стилистическими прототипами. Освещается эволюция семантического комплекса хоральности и доказывается его тран-

зитивная текстологическая функция. **Выводы.** Явление отчуждения имеет историческое и текстологическое происхождение, проникает во все жанровые сферы музыки, находит наиболее систематическое и целенаправленное эстетическое и стилевое воплощение в музыке XX века. Оно отображает сложные процессы структурной и семантической контаминации, которые происходят в языковой области музыкального искусства, приобретает универсальную семиологическую значимость и влияет на все уровни музыкальной интерпретации, в том числе на исполнительскую форму.

Ключевые слова: отчуждение, семантическая парадигма, эстетическая оценка, композиционный прием, текст, семантика хоральности.

Актуальність теми статті зумовлюється тим, що категорія відчуження має широке походження і застосування, оскільки її передумовою є людська дійсність. Існує багато спроб надати їй визначення з боку музичного діяння та формотворення. Однак до єдиної понятійної системи дослідники ще не наблизилися. Відправними точками залишаються визначення відчуження за Г. Гегелем — як інобуття абсолютного духу в почуттєвих кінцевих одиницях; за Б. Брехтом — як рятування від наслідування життю, перебільшеної сценічності, переказу — епічного оповідання зі своєю часовою й сюжетною логікою; за Н. Горюхіною — як особливого прийому музичного викладу, що відповідає стану відсторонення людини від ціннісного джерела [1].

Попри естетичні та психологічні оцінки даного явища, для музики найбільш продуктивним є текстологічний підхід до нього, який дозволяє стверджувати, що «ефект відчуження» завжди властивий художньому прийому, навіть за умови життєподібності, він характеризує системне протиставлення мистецтва життю, й навпаки. Головний предмет наслідування в мистецтві — образно-сміслова реальність, уявлювана (імплицитна) і артефактна (експлікована), тобто в подвійному вимірі й у внутрішньому протистоянні цих вимірів. Суть брехтівського розуміння цього прийому полягала в тому, що буденно-життєве явище подавалося в новій художній формі, відчувалося, і ця нова сторонність змушувала сприймати його в автономному змінено-змістовному просторі (хронотопі). Це стосувалося сюжету, системи образів, художньої мови (вербального), музичного оформлення, декорацій, особливостей акторської техніки й сценічного висвітлення, тобто всього арсеналу текстових засобів, усіх рівнів організації театрального тексту. Тому актуальними постає розвиток музично-текстологічного підходу до явища відчуження, що дозволяє охоплювати його з двох основних боків — структури та смислу.

Мега статті — розкрити значення та стилістичне походження прийому відчуження в музиці, виявити його структурні та стилістичні ознаки, що впливають на різні рівні музичного формотворення, у тому числі зумовлюють процес виконавського розуміння твору.

Основний зміст роботи. Вивчення «герменевтичних обріїв» [2] фортепіанної виконавської творчості приводить до необхідності поглибленого вивчення мовно-стилістичних засобів фортепіанної поезики. Історичний та творчо-практичний досвід музичного мистецтва дозволяє стверджувати, що у фортепіанній поезиці відображуються провідні ідеї, ціннісні уявлення певного історичного періоду існування європейської культурної спільноти та домінуючі художньо-сміслові установки. Але найважливішою є її власна креативність — смислопороджуюча спрямованість, яка дозволяє відкривати нові рівні та форми почуттєвого досвіду, вводити до смислового світу культури нові мисленнєві конструкти, відкривати нові можливості усвідомлення — осмислення тощо.

Просвітницько-пізнавальна, когнітивно-дидактична місія фортепіанної творчості доби романтизму й наступного століття пояснюється саме цією її семантичною (семіологічною) активністю. Концептуалізація пізнавально-чуттєвого досвіду, що відбувається на засадах виконавської фортепіанної поезики, зберігаючи авторські стильові витоки, набуває вагомості семантичних парадигм фортепіанного мислення, причому з характерними жанрово-виконавськими проєкціями, тобто у продовження тих специфічних жанрових опозицій, котрі сприяють автономії виконавської творчості й виконавського мислення, пов'язані з буквальними опрацюванням темпорального процесу.

Однією з таких семантичних парадигм, що відзначена власними логіко-образними компонентами, стає ефект відсторонення — учуднення, аж до відчуження, який є показовими для пізньоромантичної музичної традиції (яскраво декларований Г. Берліозом), веде до експресіоністичних інновацій ХХ століття. Ця група компонентів заслуговує на окрему характеристику, оскільки є принципово важливою для розвитку музичного мислення з його концептуальними тенденціями та образними модальностями.

Категорія відчуження, по-перше, виступає характеристикою взаємодії життєвого художнього матеріалу, яка потім впроваджується в логіку самого художнього матеріалу, у взаємодію його композиційного й семантичного планів; по-друге, вона спрямована до основних

складових художнього тексту, характеризує, насамперед, особливості його природи й транспозиції. Головним для неї є відчуження смислу від предмета й навпаки, предмета від вихідного смислового параметра; це відповідає антиномії своє — чуже (інше), що провокує виникнення антиномії відчуження — присвоєння, яка характеризує внутрішній механізм прийому як структуро- і смислотворчого, тобто такого, що входить до принципів художньої семантики.

Оцінна роль цього прийому — навіть при узгодженні з показом негативних фактів і переживань — позитивно-перетворювальна, тобто спрямована на створення нових позитивних аспектів образного змісту, сприйняття. Саме таким шляхом варто визначати естетичну функцію відчуження, що в його обумовленості учудненням сильніше всього діє в трагічних ситуаціях, коли тяжка життєва подія, переживання набуває позитивного естетичного знаку, перетворюючись, просвітлюється й знаходить новий смисловий стрижень, тобто катартично переформатується. Відчуження входить, таким чином, у процес художнього переживання, за його допомогою виражають нову смислову колізію, відмінну від звичайної... Воно є можливим в нових часових і просторових умовах музичного мистецтва, що відкриваються послідовно-еволюційним шляхом, тобто вимагає особливих хронотопів, характеризує основні й опорні композиційні способи організації художньої форми.

Естетичне відчуження як перехід в іншу систему ціннісного сприйняття найбільш безпосередньо здійснюється в музиці завдяки її художньо-звуковій формі.

Композиційна (композиційно-драматургічна) функція прийому (у музиці в тому числі й насамперед) — установлювати структурні й смислові обмеження образу як припустимі межі його руху, у той же час — як вираження його рухливості, *текстової динаміки*, що діє й усередині тексту, й в інтертекстуальному просторі, тобто в умовах твору і в умовах іманентної системи художньої (музичної) мови. На текстологічному рівні відчуження здійснюється як розтотоження й нове ототоження структурної формули та її семантичної функції (конструктивного прийому та смислу).

Окремі композиції — *твори тексту й, одночасно, його похідні*, його синтактика. Це спостереження дозволяє з інших позицій підійти до питання про розмежування, навіть опозиції тексту та твору в музиці. У тексті і твору в музиці — спільний історичний шлях, а саме: шлях музики як форми осмислення. Твір створює внутрішні межі тексту,

є завершальним і завершеним у тексті, «вчинком» тексту. Тому він пов'язаний з композиційним об'єднанням, підпорядкуванням, навіть уніфікацією жанрово-стилістичних семантичних домінант заради унікальності задуму, запроваджує власний «смісловий» порядок і встановлює певні семантичні функції, що прояснюються в моменти композиційного завершення.

Твір є тенденційним і пристрасним у своїй композиційній семантиці. У тексті ж немає нічого абсолютного, тільки «свого»; для нього всі смислові значення та прийоми рівні й рівно відкриті у своїх можливостях. Твір виступає як єдність (і одиничність) композиційного втілення різних смислових значень — як «гра» зі смислами. Текст формується як множинність композиційних втілень того самого смислу (однієї й тієї ж групи смислових значень), як «гра» з композиційними правилами. Але в цій своїй «грі» текст цілком залежимо від твору. Спільною територією для названих понять стає галузь форми, як структурування смислу.

Текст у музиці може розглядатися як сукупність результатів семантичної репрезентації, отже цільовий продукт музичної семантичної пам'яті. Звідси — особлива важливість, структуроутворююча функція жанрового начала в еволюції музики як тексту. Звідси й можливість, завдяки текстологічному підходу, «подвійної» семантичної типології музики — з боку прийому, структурно-композиційної автономії і типізації засобів музичної семантики, з боку смислу — естетичної автономії і ціннісної універсальності музичної семантики. Так реалізуються шляхи від смислу до тексту й від тексту до смислу в музиці, уточнюючись як шлях від тексту до твору (від жанрових установок на смисл до їх композиційних похідних) і шлях від твору до тексту (від композиційної виразності, фіксованості смислових значень до їх стилевих контекстуальних, тобто проникаючих на різні жанрові рівні тексту властивостей).

Текстологічний розгляд такого логіко-семантичного явища, як відчуження, дозволяє, крім усього, виявити музичні прецеденти семантичного перекодування, тому що останнє визначається у зв'язку з наділенням колишніх «стимулів» — структурних утворень — новими значеннями та у зв'язку з наділенням нових «стимулів» колишніми значеннями. Текстологічний аналіз, відтак, націлений на охоплення можливих взаємодій даної структурної формули (прийому викладу) з іншими семантичними функціями й даного (відомого) семантичного значення з іншими побудовами, знаковими конфігураціями. Власне,

мова повинна йти про композиційне, а унаслідок його і жанрово-стильове перетворення музики як образне.

Явище перекодування в музиці, яке ми пропонуємо називати текстологічною парадигмою музичної історії, можна виразити формульно, якщо скористатися поняттям семантичної пам'яті. Саме семантична пам'ять регулює відносини смислу і тексту в найширших межах — як духовного досвіду і його матеріально-структурних носіїв. У музиці явище семантичного кодування (наділення стимулів значеннями завдяки співвіднесенню актуальних стимулів зі змістом пам'яті) пов'язане з композицією як з тим явищем в сфері музичної творчості, що безпосередньо впливає звуковою послідовністю. Семантична інтерпретація «задається» стилем, що організує процес сприйняття шляхом установки на «слуховий образ» музики та її інтонаційні моделі. Семантична репрезентація, будучи синтезом сприйнятого, психологічним відтворенням-інтеграцією отриманих впливів — сприйнятого матеріалу, створенням цілісного естетичного образу з його асоціативно-предметною понятійною адресацією, здійснюється жанром (і в жанрі). Означення музичних звучань, у зв'язку з композиційним впливом-кодуванням їх, досягає рівня знаковості в процесі стильового сприйняття-інтерпретації й досягає семантичного виявлення в жанровій інтеграції значень — на «розуміючому» рівні жанрової форми.

Явище тексту в музиці рівною мірою звернене до слухової дійсності музики, інтонаційного «образу світу» [3; 5] — до музики як до звучання — і до нотно-графічної дійсності музики, тобто до способів фіксації певної композиційної послідовності звучання, до музики як до форм її запису. Дві ці сторони музики, що відбивають «до-мовне, не-вимовне» (і в буквальному, і в переносному значенні), усне та «у-мовне», письмове в ній, перебувають між собою також у діалогічних відносинах — у пошуках свого «ідеального над-адресата» — соціально-життєвої дійсності музики, яка відкриває прикладні, необхідні з погляду жанрової прагматики, функції музики, включає понятійний «образ світу» і дозволяє знаходити в музичному тексті речово-смислову реалію, артефакт культури. Звучання, запис, значення (осмислене й промовлене, найменоване) — «три кити», на яких «тримається» текст у музиці. Роль цих факторів тексту та їх співвідношення, однак, може бути різною, залежно від жанрового типу й характеру сприйняття музичного матеріалу. На ранній історичній стадії розвитку музики, у деяких до сьогоднішнього дня збережених фольклорних і прикладних формах музики

(і в деяких напрямках сучасних композиторських пошуків) нотно-графічний запис відсутній, значення тотожне звучанню, одне є інше й не підлягає перетлумаченню.

Процес розотожнення семантичної і структурної сторін музичної синтагми з метою виявлення нових конструктивних можливостей для першої й нових смислових для іншої (що і визначає межі синтагми або текстової формули в музиці), який набув спеціальне методичне призначення в неокласицизмі, тобто був усвідомлений неокласиками як такий, є постійною тенденцією, що підсилюється, самодіалогу музики. Цей процес як своєрідний самочинний діалог тексту і твору, тобто загального можливого змісту музики і його індивідуального здійснення в окремій композиції, представляє еволюція *семантичної формули* — інтонаційного утворення — мотиву *Dies irae* і *структурної формули* — «типу виразовості» — фактурного утворення — стилістики хоральності. Цікаво те, що перша формула (День гніву — тема Смерті) приваблювала композиторів саме явністю свого значення, буквальністю семантики, а друга (хоральність) сталістю, розпізнаваністю структурно-стилістичних ознак; перша, у силу структурної невизначеності, легко включалася до різноманітних композиційних та стилістичних контекстів, друга — у силу значеннєвої «розмитості», неконкретності, ставала органічною частиною різних художніх задумів, ідейних концепцій, могла бути використана в стилістичних синтезах (див. про це: [4]).

Так стають можливими учуження-відчуження форми — через, за допомогою форми, коли розриваються семантичні ланцюжки тексту; десемантизація знаку дорівнює відчуженню його значення, а де-структурування значення — відчуженню від нього попередньої знакової форми.

Таким чином, семантична функція відчуження є збірною, у той же час найбільш широкою й перехідною за межі художнього (музичного) тексту, у комунікативний контекст; у музиці — з авторського композиторського простору у виконавський й слухачський, включаючи різні типи рефлексії. Навіть у зовсім спокійно-еволюційному процесі діє цей механізм, оскільки у композиторському оригінальному задумі знак відчужується від попередніх значень, а значення емансипується — відчужується від знаку у звучанні, у виконавському відчутті та відтворенні; семантичне переформатування знакової дійсності музики — норма інтерпретації, як композиторської, так і виконавської. Більше того, і у музикознавчій інтерпретації образ відчужується від

звучання-значення-знаку у свідомості дослідника та словесному оформленні-визначенні.

Власне кажучи, відчуження можна вважати активним інструментом музичного мислення, що підтверджується лаконічним нарисом еволюції хоральності. Ця еволюція досить послідовно вивчається у дослідженні О. Самойленко [4]; ми узагальнюємо характеристики її основних й вирішальних етапів, що дозволяють цілісно представляти процес відчуження, яким забезпечується семантична еволюція музичного тексту.

Хоральність має суттєві відмінності від монодичної формульності секвенції, оскільки не обмежується у своєму історичному становленні грегорианським монодійним складом, навпаки, навіть «іде» від нього до нової «знаковості» протестантського хоралу, до нових стилістичних можливостей гомофонно-гармонійної традиції. Але важливіше всього те, що хоральність еволюціонує як саме структурний прийом, «параметр експресії», можливо, найбільш загальний, наскрізний для всього історичного досвіду музики, а тому вивчення його означає й вивчення природи музичного в цілому. Не розглядаючи дане питання деталізовано, вкажемо на його обсяг, відзначимо його найбільш принципові для нашого дослідження аспекти.

Еволюція хоральності в професійній музиці світського напрямку визначається п'ятьма структурно-стилістичними положеннями цього типу виразовості. *Перший*, як ми вже відзначали, пов'язаний з гармонійним чотириголоссям і акордово-контрапунктичним складом; втім «у надрах» його зберігається й монодична побудова, але вже не тільки грегорианська, а й пісенна. Щодо цього творчість Й. Баха (насамперед інструментальні обробки хоралів, Страсті по Матфею, хоральні кантати) стає свого роду «першоджерелом хоральності» для наступних композиторських шкіл, аж до другої половини ХХ століття, коли мовні музичні новації все частіше усвідомлюються як продовження шукань до-бахівської музики.

Другий ознаменований мелодійною індивідуалізацією фактури, новою інтонаційно-тематичною виразністю, у тому числі впровадженням аріозних (оперних) інтонацій, посиленням, таким чином, імпульсів горизонтального становлення; у межах цієї модифікації хоральної стилістики, що вже явно синтезує, можливе відокремлення псалмодії — однієї хоральної «лінії» як індивідуалізованого хорального голосу, який, саме як «особистісний», набуває речитативно-декламаційну спрямованість, тобто особливу інтервальну виразність. Цей шлях хо-

ральності вже пророкує стилістичне роздвоєння хорального прообразу в музиці Д. Шостаковича, однак, насамперед, він затверджується у творчості В. Моцарта (наприклад, у зв'язку з образом Зорастро в «Чарівній флейті»), Л. Бетховена (особливо помітно в пізніх квартетах і сонатах, у Дев'ятій симфонії), І. Брамса, Р. Шумана, Ф. Шопена (у творчості романтиків мелодизована хоральність стає постійною складовою стилем), С. Танеєва (лейт-образ «Іоанна Дамаскіна»), П. Чайковського («Манфред», Шоста симфонія). Іншими словами, до початку ХХ століття такий тип виразовості вже гранично широко опосередкований композиторською практикою, але, проте, зберігає структурні обмеження, оскільки саме вони забезпечують його впізнання.

Третя конструктивна «модуляція» хоральності обумовлена переходом «логічного прототипу» (термін В. Холопової) у моторно-танцювальну сферу, що веде до втрати як гармонійної ясності, сталості вертикалі, так і інспірацій вокального типу інтонування, до фактурної й динамічної різкості, шаржування, до зміни метро-ритмічних умов. Останні мають дві протилежні тенденції — до граничної динаміки й до граничної статичності, як до немислимого прискорення часу та до його повної зупинки. У такому — інтонаційно-амбівалентному, стилістично суперечливому — стані хоральність освоюється композиторами ХХ століття (хоча вони «пам'ятають» і попередню гармонійну її іпостась) — А. Онеггером і Д. Шостаковичем, А. Шнітке й Б. Тищенко, Г. Уствольською та С. Губайдуліною.

Але у творчості трьох останніх авторів формується новий, *четвертий*, структурний вимір хоральності, а саме: сонорно-сонористична виразність хорального прообразу, його тотальна інтонаційна висотно-ритмічна континуумність і гранична динамічність, що відкриває новий тип (сонорно-артикуляційний) монодії, ораторіальності в цілому.

Останній *п'ятий* спосіб структурно-стилістичної репрезентації виявляють твори Д. Шостаковича і С. Губайдуліної, але зі значною різницею у формі його композиційної виконавської подачі та у його естетичних нахилах. Спільність, однак, названих авторів у тому, що обоє приводять хоральність до граничної статичності — до останньої зупинки — шляхом граничного обмеження її структурних властивостей, окрім цього надають хоральній стилістиці нового програмного тлумачення.

Таким чином, **наукова новизна** статті полягає у новому визначенні природи та механізму дії прийому відчуження в музиці та розкритті його зумовленості жанровими стилістичними прототипами.

Висвітлення еволюції семантичного комплексу хоральності та його транзитивної текстологічної функції дозволяє інакше інтерпретувати хоральні комплекси у фортепіанній музиці, зокрема в творчості Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Рахманінова, для яких хоральна сфера є однією з провідних семантичних.

Висновки дослідження дозволяють стверджувати, що явище відчуження має широке історичне та текстологічне походження, проникає в усі жанрові сфери музики, знаходить найбільш систематичне та цілеспрямоване естетичне та стиліове втілення в музиці ХХ століття. Воно відображає складні процеси структурної і семантичної контамінації, які відбуваються у мовній царині музичного мистецтва, набуває універсальної семіологічної значущості та впливає на усі рівні музичної інтерпретації, у тому числі на виконавську форму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Горюхіна Н. А. Відчуження в музиці. *Укр. муз.-во.* — К., 1998. — Вип. 28.
2. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Казань, 2010. 172 с.
3. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 456 с.
4. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
5. Чекан Ю. Інтонацийний образ світу як категорія історичного музикознавства: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2010. 408 с.

REFERENCES

1. Goryukhina, N. (1998). Vidchuzhennya in music // Ukr. music K., 1998. Vip. 28. (Pp. 3–16). [in Ukrainian].
2. Nikitina, L. (2010). Hermeneutic Contexts of Piano Performing Arts. Candidate's thesis: 24.00.01 / Kazan [in Russian].
3. Ryabuha, N. (2017). Transformation of the sound image of svytu in the piano culture: onto-sonological approach. Doctor's thesis: 17.00.01 / Kyiv: IMFE im. M. T. Rilskogo [in Ukrainian].
4. Samoilenko, A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa [in Russian].
5. Checkan Y. (2010). Intonatsiyny image svitu yak category of historical music. Doctor's thesis: 17.00.03 / Kyiv: Nat. music Acad. Ukraine im. P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017