

УДК 782.1/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-13>

Сунь Сіжань

ORCID: 0000-0002-1666-2688

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Hongliang9999@qq.com

КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Мета даної статті – виявити провідні підходи до явища музичної мови, що здатні надавати достатні критерії оцінки логічно-поняттєвих складових музично-творчої системи в різних її жанрових проявах, зокрема у галузі оперної творчості. **Методологія роботи** зумовлюється розвитком імагологічного підходу до явища музичної мови, до якого включені семіологічні та естетико-психологічні характеристики. Теоретичний аналіз передбачає розвиток категорій жанру, стилю, композиції; певна увага приділяється дискурсивному методу у музикознавстві та музичній творчості. **Наукова новизна** даної статті визначається теоретичною актуалізацією мовознавчих аспектів сучасного музикознавства. Оновлюється системний дискурсивний принцип вивчення музичної мови у єдності з музичним мовленням, у контексті загальної логіки музичної композиції, у зв'язку зі специфічними музичними поняттями; провідною одиницею музичної мови – мовлення виступає образ, як те, що і мислиться, й звучить, має і певні знакові, і значимі якості. У **висновках** статті зазначається, що образна природа музичної мови, як те, що найбільше визначає її семіологічну специфіку та художню своєрідність, найповніше розкривається в оперній творчості, оскільки жанрова сфера опера надає допоміжних комплексних засобів для виявлення й підсилення музично-мовної семантики. Взагалі словесні чинники, зокрема з боку музикознавчих номінацій, сприяють уточненню й розвитку музичного мовлення, також виробленню нових конститутивних рис музичної мови як автономної логіко-операціональної системи, з власними узагальненими «програмами» опрацювання звукової дійсності. В оперному творі дане опрацювання набуває наочності та сюжетно-дієвої (подієвої) оформленості, також найближчим чином підводить до образу – ідеї Людини, як головного предмету, і референту і сігніфікату, будь-якого музичного висловлення.

Ключові слова: музична мова, музичне мовлення, музичні поняття, логіко-поняттєва система музики, жанр, оперна творчість, образ, імагологічний підхід, музично-мовна семантика, ідея Людини.

Sun Xiran, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Category of musical language in modern musicology

The purpose of this article is to reveal the leading approaches to the phenomenon of musical language that are able to provide sufficient criteria for evaluating the logical and conceptual components of the musical-creative system in its various genre manifestations, in particular in the field of opera creativity. The methodology of the work is determined by the development of the imagological approach to the phenomenon of musical language, which includes semiological and aesthetic-psychological characteristics. Theoretical analysis involves the development of categories of genre, style, composition; some attention is paid to the discursive method in musicology and musical creativity. The scientific novelty of this article is determined by the theoretical actualization of the linguistic aspects of modern musicology. The systematic discursive principle of studying musical language in unity with musical speech, in the context of the general logic of musical composition, in connection with specific musical concepts, is updated; the leading unit of the musical language-speech is the image, as something that is both thought and sounded, has certain symbolic and significant qualities. In the conclusions of the article, it is noted that the figurative nature of the musical language, as the thing that most determines its semiological specificity and artistic originality, is most fully revealed in opera work, since the genre sphere of opera provides auxiliary complex means for identifying and strengthening musical and linguistic semantics. In general, verbal factors, in particular from the side of musicological nominations, contribute to the refinement and development of musical speech, as well as the development of new constitutive features of musical language as an autonomous logical-operational system, with its own generalized «programs» for studying sound reality. In an opera work, this development acquires visuality and a plot-action (event) design, and also leads in the closest way to an image - the idea of a Man as the main subject, and referent and signifier, of any musical expression.

Key words: musical language, musical speech, musical concepts, logical-conceptual system of music, genre, opera creativity, image, imagological approach, musical-linguistic semantics, the idea of Man.

Актуальність теми та проблемного змісту даної статті зумовлюється зростаючою необхідністю встановлення та вивчення «музично-художньої категоріальної системи» (термін І. А. Котляревського [6]), яка існує як рух засобів музичної виразовості до «формування їх змістовної сторони», що надає їм можливості виступати формами музичного мислення. Теоретико-аналітичне доведення природи музичного мислення як специфічної художньо-понятійної системи І.А. Котляревський

вважав «однією з найважливіших методологічних проблем» сучасного музикознавства [6, с. 33–34, 28]. Важливою складовою даної проблеми він вважав розширення категорії поняття, тобто розуміння поняттєвості (понятійності) як досить складного множинного явища, що не зводиться лише до словесної форми, хоча й передбачає майже універсальну когнітивну звичку апелювати до даної форми. Поруч з логікою словесно-поняттєвих форм видатний український музикознавець пропонував встановлювати логічні закономірності й правила музичного мовлення, як відображення процесу та цілей музичного мислення, врешті-решт — вираження конститутивних рис музичної свідомості.

Дана методологічна настанова І.А. Котляревського донині залишається у перспективі, тому що феномен музичної мови дотепер залишається втаємниченим, прихованим в глибині музичної свідомості та музичного мовлення. Відтак він дуже ускладнюється питаннями про властивості музичної свідомості як подвійного художньо-текстологічного та образно-когнітивного процесу, що здатний з двох цих названих боків породжувати логічну систему музики.

Мета даної статті — виявити провідні підходи до явища музичної мови, що здатні надавати достатні критерії оцінки логічно-поняттєвих складових музично-творчої системи в різних її жанрових проявах, зокрема у галузі оперної творчості. При цьому, як це й передбачає музикознавчий дискурс, неминучою є орієнтація на словесні визначення — паралельні змістові утворення, що супроводжують музичне мистецтво впродовж усієї його історії, навіть у тих жанрових різновидах, що презентують досвід «абсолютної» або «чистої» музики, тобто музики, повністю позбавленої словесно-семантичних чинників.

Основний зміст статті. Будь-які спроби охарактеризувати явище музичної мови впираються у необхідність визначення специфічного матеріалу музичного мис-

тецтва, тобто тої *звукової матерії*, яка набуває якості художньої внаслідок особливої композиційної організації. Поняття *композиції* – стосовно професійної музично творчої традиції, як композиторської, так і виконавсько-слухацької, стає засадничим у підході до своєрідності музичного мовлення. При цьому також варто розрізнити ці два поняття – як теоретичні та практичні водночас : мову та мовлення, майже так само, як вони різняться у словесній сфері.

Мова у словесному спілкуванні виступає як попередня сукупність фонетичних, синтаксичних та граматичних правил, також комунікативних практик з відповідними умовами та потребами словесного оформлення, що набуває усталеного, загальноприйнятого та соціально визнаного семантичного (знаково-значенневого) застосування. Мовлення – є індивідуально-процесуальним, безпосередньо темпоральним, поточним використанням мовних принципів та правил, способом мовного упредметнення смислу – змісту висловлення, тобто мисленневого вмісту свідомості. Звісно, не можна впевнено вказувати на первинність або вторинність даних явищ; мова й мовлення народжуються разом, хоча певне передування усних форм словесності письмовим примушує визнавати практичну першість мовленнєвих форм. Також варто послатися на важливу думку Г. Гадамера [4] про те, що не людина промовляє, а мова «проговорюється» у людині, тобто мова існує лише у промові, у живому усно-словесному, вербальному виявленні, навіть коли це виявлення отримує сталу письмову фіксацію. Отже значно більш активна комунікативно-змістова функція мовлення робить його головним планом народження словесно фіксованого смислу, головним смислопороджуючим чинником, тоді як мовні засоби слугують формалізації та узагальненню вербальної творчості людини.

У вербально-літературному середовищі, тобто у сфері словесності, художні можливості слова виявляються на

основі до-літературного, звичаєво-мовленнєвого матеріалу, оскільки людина користується словесними формами впродовж усього життя й у різноманітних звичаєвих ситуаціях. Літературні форми укрупнюють та переводять в новий естетичний план і ці ситуації, і зумовлені ними висловлення, глибоко переробляючи семантичні функції слів, відкриваючи новий семантичний потенціал словесних форм в їх художньому застосуванні (див. про це: [1-2]). При цьому далеко не весь смисловий зміст буття виявляється доступним цим словесним формам, навіть в їх новому художньому призначенні. За спостереженнями Г. Гадамера, існують орієнтації слів на «несказане» і «приховане», що сприяє зростанню іншомовності – метафоричності, іноді навіть символічності словесного мовлення, водночас ускладнює семантичні завдання словесно-мовних принципів, збільшує коло мовних правил і т. д.

Наведемо декілька важливих думок німецького філософа: «мова не є тотожною тому, що на ній сказане, не збігається з тим, що знайшло в ній слово... Мовно-мовленнєва форма не просто не є точною й не просто потребує вдосконалення – вона, якою би вдалою не була, ніколи не встигає за тим, що пробуджується нею до життя. Тому що глибоко всередині мови є присутнім схований смисл, що здатен виявитися лише як глибинна основа смислу, котрий відразу щезає, як тільки йому надається визначена форма...» [4, с. 65]. Гадамер знаходить критерій функціональної здійсненності мови в її спрямованості до смислу, як до повноти розуміння, але йдеться, власне, не стільки про мову, скільки саме про мовлення, про висловлення у процесі спілкування, тому смислові функції слова розгортаються як процесуально-мовленнєві, навіть у письмовій літературній формі. Адже будь-який літературний текст включає до себе певні мовленнєві площини, розпочинаючи зі звернення від автора, що може набувати характеру відстороненого опису, об'єктивного наративу, водночас завжди

виступає «авторським словом», тобто авторським узагальнюючим мовленням, передбачаючи і деяку незавершеність, відкритість до сприйняття нових смислових значень тобто до нових способів «промовлення» (див. про це, зокрема в музиці: [8]).

Так само, як і в словесній сфері, музичні мова та мовлення формуються разом, у процесі озвучання важливих словесних текстів або прикладних ситуацій, тобто стаючи додатком до певного життєвого досвіду, але не самостійним, а разом зі словом та рухом, певними обрядово-ритуальними діями. Звідси, з первинного синкрезису комунікативних (потім і художньо-комунікативних) форм виникає смислова предметність звучання – музичного інтонування, водночас з його спроможністю проникати в глибину переживаної ситуації, додавати до смислу сказаного й побаченого, здійсненого, почуттєвого смислу. З сукупного культурно-історичного жанрового досвіду виходить, що музична мова – музично-мовні засоби або музичні елементи як художньо-виразові – народжуються у неспецифічній для музики сфері, але стають прецедентами того, більш пізнього, музичного мовлення, що вже має усі прикмети мистецької форми.

Таке народження мови – *до мовлення*, або значення – *до специфічної знакової форми* обумовлює дві специфічні риси музичної мови, як вже автономно-художньої: суворість логічних прийомів та чітку обмеженість знакових ресурсів; відкритість образного змісту – розмитість контурів семантичного кола, до якого здатен входити той або інший музично-виразовий прийом, варіативність, змінність значень, зокрема, як таких, що можуть долучатися до різних композиційних контекстів, отримуючи остаточну предметно-смислову позицію лише у композиційному здійсненні та завершенні.

Якщо труднощі розуміння за допомогою слова пояснюються тим, що розуміння потребує «мови невимов-

ного», що є недоступною для вербалізації, але є відкритою для музичного виявлення, то труднощі інтерпретації за допомоги музичного звучання, специфічної «музичальності», зумовлюються тим, що музичний звукообраз позбавлений конкретної предметно-речової визначеності, водночас апелює – відсилає до різних передумов та індивідуальних характеристик переживання.

Як виявляється у сучасних музикознавчих працях, музичне мислення є похідним від «емоційного мислення» (термін Л. Виготського [3]) і адресоване до роботи свідомості в цілому. Воно представляє ту смислову специфічну активність звукообразних значень, яка веде до формування «музичних понять» – як понять, виражених, висловлених, промовлених музичним шляхом. При цьому виникає певна інтелектуальна корекція народжуваних музичним звучанням уявлень, оскільки вони існують у цілісній структурі свідомості, викликають загальний когнітивний резонанс, причому підкріплюються й певними психофізіологічними реакціями. До цього процесу «вторинного синтезу» уявлень та понять у сфері цілісного переживання варто застосувати слова Л. Виготського: «те, що я мислю речі, що перебувають поза мною, у них нічого не міняє, а то, що я мислю афекти, що я ставлю їх в інші відносини щодо мого інтелекту та інших інстанцій, міняє багато чого в моєму психічному житті. Простіше кажучи, наші афекти діють у складній системі з нашими поняттями...» [3, с. 126].

У силу зв'язку з «емоційним мисленням», понятійні структури музики виявляються «спілкуванням значеннями» за схемою наступного комунікативного «малюнку»: людина – людина, людина – річ – людина, але не «людина – річ», тобто обов'язково потребують безпосередньої участі людини, залучення людської свідомості. Семантичні функції музичних понять, як втілені в них смислові інтенції, також досвід переживання, розкриваються як узагальнені показники людської присутності у бутті та у міжособистісному спілкуванні.

Таким чином можна визначати й шлях музичної семантики — породжених «емоційним мисленням» музичних значень — як перехід від реальних життєвих умов музичної творчості (виконавських жанрових форм) до умовності композиційних рішень, і далі — до нової автономії стильових уявлень щодо музичної мови, здатних породжувати нові конгломерати стилістичних значень, як всередині даної композиції, так і у відкритому інтертекстуальному полі музики [7].

У музичному тексті можна знаходити співвіднесеність рівнів узагальнення музичних значень, тобто співвіднесеність рівнів понять, причому дані рівні представляють стильовий і стилістичний наслідки розділення комунікативних жанрових форм музики (форм спілкування музикою).

Сказане дозволяє знаходити також у явищі музичної свідомості (усвідомлення) певні множини значень — і сталі, і рухливі конгломерати музично-стилістичних мовленнєвих утворень, що вступають як усередині себе, так і по відношенню один до одного у досить складні відносини еквівалентності й транзитивності, організують трансляцію смислових елементів та специфічно-поняттєвий характер такої передачі.

Звичайно, ми не будемо заперечувати ту обставину, що слово залишається центральним моментом культурної комунікації: по-справжньому в життя культури, у культуру як пам'ять, входять саме ті смисли, які оговорюються, «проговорюються» у слові, одержують словесну форму. Музикознавче слово також стає неодмінним супутником музичного смислу — вірніше, семантичних означаючих смислу в музиці, чия присутність викликана людським нестатком осмислювати — творити й розуміти смисли, тому що сам по собі «...смысл у музиці, якщо він і є, то він не має потреби в нас» [5, с. 135]. Однак відразу потрібно відзначити, що до сьогоднішнього дня відомі визначення смислу (музичного смислу)

і семантики (художньої, специфічно музичної) носять попередній характер. Сьогодні вони уточнюються завдяки поглибленій аналітичній роботі, зумовленій поєднанням семіологічного, текстологічного, естетичного та епістемологічного підходів. Певної мета-методологічної єдності даним підходам надає *аксіологія музики або аксіологічне музичне мовознавство*.

Це означає, що смислові позиції, споріднені з поняттєвим механізмом музичного мовлення, проступають й сприймаються як оцінки – позитивні ціннісні відгук, вказівки на власний ціннісно-естетичний простір музики. Музичне мовлення є обміном ціннісними означеннями між встановленими текстовими утвореннями та їх новими композиційними презентаціями. Даний процес можна називати також ноетичним, оскільки у циркуляції смислових значень – у становленні й видозміні знакових форм, що обумовлює можливість інших значень стосовно попереднього смислового начала – відбувається розширення не лише музичної, а й «життєвої семантики», відкриття нових джерел смислотворення у бутті [7].

Слід уточнити, що тому що здійснювані мовленнєвим шляхом відносини значень та смислу (смислотворення) відбуваються за допомогою знакових мовних форм; тому перебудова, зміна знакових структур, принципів побудови художньої (музичної) форми, уявлення про логічні засади музичної мови впливають на «творчість смислу», надають прецедентних настанов, завдань, нагадують про деякі необхідні способи смисло-промовлення.

Таким чином, музичні поняття варто розглядати як певні сталі мовні величини, що організують прецедентне поле смислотворення; але їх слід також сприймати у русі та в процесі передачі від однієї площини композиції до іншої, від одного стильового виміру – до іншого, а це означає виявлення їх динамічної мовленнєвої сторони.

Музично-мовні та музично-мовленнєві поняття розрізняються також за способами їх текстового втілення,

оскільки перші найчастіше сприймаються як компоненти нотного тексту, складові партитури, буквально прописані композитором компоненти твору. Інші, мовленнєві поняття, реалізуються шляхом озвучання, тобто виконавського здійснення, тому переходять в інший вимір діяння та сприйняття, завжди залежать від соціокомунікативних хронотопів. Починаючи з XVII століття навіть найбільш визначені та сталі мовні складові — логічні поняття та уявлення про музичну форму — набули нових, до протилежності, способів використання та тлумачення, тобто перетворились на нові, інші, мовленнєві утворення, як, у свою чергу впливають на розуміння та використанні мовних засад та логічних структур музики. Разом з цим, у музиці як загальному текстовому просторі, зберігаються та функціонують у різних мінливих сполуках попередні семантими, лексичні звороти, елементи мовлення, що зорієнтовані до певних мовних констант. Вони виокремлюються та відчужуються від індивідуальних композиторських поетик, стильових комплексів національних шкіл та напрямів, репрезентують стиль доби так само, як і стиль — ідею автора, твору... Усі перераховані явища постають «загальним надбаням» музики, її анонімною *понятійною галуззю, загальним словниковим запасом*.

Виявлення семантичних чинників та складових музичної мови стає результатом семантичної репрезентації музики, яка досягається абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової художньої дійсності для знаково-значущих функцій музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі, зі словесно-понятійним поясненням і проясненням музично-звукових понять.

Музикознавчий аналіз музики націлений саме на охоплення можливих взаємодій даної структурної формули (прийму викладу) з іншими семантичними функціями

й даного (відомого) семантичного значення з іншими побудовами. Властиво, мова повинна йти про композиційну, а внаслідок цього й жанрово-стильову перебудову музики.

Також можна дійти висновку, що явище музичної мови більше пов'язане с поетикою музики, насамперед презентує її правила та складові, те, з чого «зроблена» музична форма та які знакові інгредієнти вона передбачає. Музичне мовлення здійснює семантичний потенціал музичного звучання, вірніше доводить семантичні здатності звучання як художнього мовлення. Саме тому в синтетичних словесно-музичних формах (жанрових сферах) саме музично-мовленнєва складова стає вирішальною щодо цілісного смислового значення – «семантичної фарби – художньої події».

В музичній композиції реалізується перехід мовних та мовленнєвих факторів звуко-сислової організації музичного твору. Вона піднімає призначення поняття в музиці до *образного рівня*, тобто керує образними величинами як опосередковуючими інтегративними поняттями, що мають і знакову хронотопічно-звукову, і ціннісну значеннєву сторони.

Варто підкреслити, що *форма музики або музика як мистецька форма* не обмежується звучанням та способами організації звукового матеріалу; вона потребує усвідомлення й відокремлення як технологічного апарата музики, так і її естетичного змісту, тобто її ідеального семантичного облаштування. Категорія образу дозволяє поєднувати ці дві неодмінні складові музичного діяння та виробляти семантичні номінації, які, у цілому, характеризують мовно-сисловий «апарат» музики. Останній завжди визначається з боку її природи музичної форми – музичного смислового контенту, котрий припускає поєднання з позамузичними за походженням чинниками. Потрапляючи до річища музичної (синтетичної з перевагою музичного начала) композиції дані

чинники, набувають нових властивостей «музикальності» — нового психологічного та мовленнєвого комунікативного призначення.

Особливо яскраво цей процес музичного підпорядкування мовних засобів відбувається у жанровій поезії опери, котра здатна поєднувати стилістичні ознаки та семантичні функції вокально-хорових, інструментально-симфонічних та камерних вокально-інструментальних форм, створювати нові драматургічні умови для таких сталих текстових складових музичного мовлення, як ораторіальність (декламаційність-речитацію), моторність (різноманітні види прискореного звуковидобування, включаючи ювіляційні, колоратурні, буфонні) та мелодійність (кантиленність з пріоритетами бельканто, що вже давно стало наднаціональною ознакою оперної манери співу), за специфічною перевагою останньої внаслідок домінування в оперній композиції вокального типу висловлення, разом з підкресленою афективністю вокальної експресії.

Текстова формульність провідних образних утворень дозволяє вбачати в них цілісні музичні поняття, що водночас мають відношення і до мовної, і до мовленнєвої сфери музики, тобто і до технічно-формальної, і до смисло-змістової сторін музичної композиції. Вони є цілком реально-звуковими, водночас існують в ідеальній когнітивній пам'яті музичного мистецтва, доводять значущість автономного й незалежного іманентного Логосу музики.

Наукова новизна даної статті визначається розвитком імагологічного підходу до явища музичної мови, теоретичною актуалізацією мовознавчих аспектів сучасного музикознавства. Оновлюється системний дискурсивний принцип вивчення музичної мови у єдності з музичним мовленням, у контексті загальної логіки музичної композиції, у зв'язку зі специфічними музичними поняттями, причому останні пропонується розглядати

як матеріально-ідеаційні технологічно-сміслові сінгіфікати з аутореферентними властивостями, тобто зі здатністю виступати водночас і референтами-провідниками предметних ознак. Тому провідною одиницею музичної мови – мовлення виступає образ, як те що і мислиться, й звучить, має і певні знакові, і значимі якості.

У **висновках** статті варто зосередитися на тому, що образна природа музичної мови, як те, що найбільше визначає її семіологічну специфіку та художню своєрідність, найповніше розкривається в оперній творчості, оскільки жанрова сфера опера надає допоміжних комплексних засобів для виявлення й підсилення музично-мовної семантики. Взагалі словесні чинники, зокрема з боку музикознавчих номінацій, сприяють уточненню й розвитку музичного мовлення, також виробленню нових конститутивних рис музичної мови як автономної логіко-операціональної системи, з власними узагальненими «програмами» опрацювання звукової дійсності. В оперному творі дане опрацювання набуває наочності та сюжетно-дієвої (подієвої) оформленості, також найближчим чином підводить до образу – ідеї Людини, як головного предмету, і референту і сінгіфікату, будь-якого музичного висловлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тее. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
2. Бахтин М. Слово в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1775. С. 72–233.
3. Выготский Л. О психологических системах // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 109–131.
4. Гадамер Х.-Г. Семантика и герменевтика // Х.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 60-71.
5. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969. 418 с.
6. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

7. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1972). Problems of Dostoevsky's poetics. Ed. 3rd. M.: Fiction [in Russian].

2. Bakhtin, M (1975). The Word in the Novel // M. Bakhtin. Questions of literature and aesthetics. Research from different years. M.: Fiction. P. 72–233 [in Russian].

3. Vygotsky, L. (1982). About psychological systems // L.S. Vygotsky. Collection op. in 6 volumes. T.1. M.: Pedagogika, 1982. P. 109–131 [in Russian].

4. Gadamer, H.-G. (1991). Semantics and hermeneutics // H.-G. Gadamer. The relevance of beauty: Trans. with him. M.: Art. P. 60-71 [in Russian].

5. Hesse, G. (1969). The Glass Bead Game. M.: Fiction [in Russian].

6. Kotlyarevsky, I. (1989). On the issue of the conceptuality of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. K.: Musical Ukraine. P. 28–34 [in Russian].

7. Samoilenko, O. (2020). Psychology of mysticism: contemporary musicological projections: monograph. Odessa: Vidavnychy House "Helvetica" [in Ukrainian].

8. Eco, U. (1998) Missing structure. Introduction to semiology. St. Petersburg: TK Petropolis LLP [in Russian].