

УДК 13:783.8(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2024-2-8>

КОМПОЗИЦІЙНЕ УЛАШТУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ТРАДИЦІЇ

Харитон Ігор Миколайович

кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри хорового диригування
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID: 0000-0003-3182-6924
e-mail: Kharyton_Ihor@i.ua

Івченко Галина Андріївна

заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0008-1496-407
e-mail: givchenko1962@ukr.net

Стаття присвячена проблемі композиційної улаштованості культової музики українського православ'я, як багаторівневого конструкту, що лежить в основі її образно-сислової фабули. В цьому контексті відслідковуються ті чи ті зв'язки просторово-часового континууму такої музики, як соціо-культурного явища в свідомості реципієнта, під кутом зору осмислення ним хронотопу цього феномену.

У запропонованому ракурсі аналітики, стверджуємо – буття музичного твору (у свідомості суб'єкта сприйняття) зумовлюється поліфонією чотирьох його основних онтологічних рівнів: тимчасовим процесом, звуковим хронотопом, чистою тривалістю та просторовою структурою.

Тимчасовий процес, як один з онтологічних рівнів буття музичного твору в свідомості реципієнта забезпечує усвідомлення останнім, з однієї сторони пульсування ритмізованої послідовності тих чи тих інтонаційних утворень, з іншого боку відчуття упорядкованості частин твору в їх формально-змістовній єдності.

На другому ж рівні буття творчої композиції, крізь призму свідомості суб'єкта сприйняття, часовий процес звучання включається в хронотоп – тимчасово-просторову єдність звукової форми.

На третьому рівні усвідомлення реципієнтом музичного твору, зникає відчуття просторово-часової вимірності явища, а отже буття останнього зводиться до чистої протяжності феномену в бергсонівському розумінні, яка кваліфікується послідовністю із вкоріненою логікою на кшталт: усе те, котре відзвучало й було пережите в недалекому минулому, включається в те, що звучить й переживається в теперішньому моменті.

Четвертий же рівень буття, вкорінюється в процес усвідомлення суб'єктом сприйняття змістовності музичного твору, яка проявляється одномоментним просторовим уявленням тих чи тих художніх картин, що з'являються у свідомості цього таки суб'єкта.

Щодо аналізу музичного хронотопу сакральної музики українського православ'я, то цю ознаку осмислюємо під кутом зору просторовості, якій властивий її трансцендентний самовияв, крізь призму чіткого у вираженні національного способу функціонування такої музики в рамках її культової обрядовості української православної традиції.

Ключові слова: хронотоп, музичний хронотоп, культова музика Православної Церкви України, реципієнт, суб'єкт сприйняття, онтологічні рівні буття музичного твору, просторовість трансцендентної природи, мелізматика національного музичного епосу.

COMPOSITION ARRANGEMENT OF THE MUSICAL AND AESTHETIC SPACE OF THE UKRAINIAN ORTHODOX TRADITION

Ihor Kharyton

Rivne State University of the Humanities

Galyna Ivchenko

Rivne State University of the Humanities

The article is devoted to the problem of the compositional structure of the cult music of Ukrainian Orthodoxy, as a multi-level construct, which is the basis of its figurative and semantic plot. In this context, certain connections of the space-time continuum of such music as a socio-cultural phenomenon in the mind of the recipient are traced, from the point of view of his understanding of the chronotope of this phenomenon.

In the proposed analytical perspective, we claim that the existence of a musical work (in the mind of the subject of perception) is conditioned by the polyphony of its four main ontological levels: temporal process, sound chronotope, pure duration and spatial structure.

The temporal process, as one of the ontological levels of the existence of a musical work in the mind of the recipient, ensures the awareness of the latter, on the one hand, of the pulsation of the rhythmic sequence of certain intonation formations, and on the other hand, the feeling of orderliness of the parts of the work in their formal and meaningful unity.

At the second level of existence of a creative composition, through the prism of the consciousness of the subject of perception, the temporal process of sound is included in the chronotope – the temporal-spatial unity of the sound form.

At the third level of awareness by the recipient of a musical piece, the sense of space-time dimensionality of the phenomenon disappears, and therefore the existence of the latter is reduced to the pure extent of the phenomenon in the Bergsonian sense, which is qualified by a sequence with an ingrained logic such as: all that sounded and was experienced in the recent past, is included in what sounds and is experienced in the present moment.

The fourth level of existence is rooted in the process of the subject's awareness of the content of the musical work, which is manifested by a one-moment spatial representation of these or those artistic pictures that appear in the consciousness of this subject.

Regarding the analysis of the musical chronotope of the sacred music of Ukrainian Orthodoxy, we interpret this feature from the perspective of spatiality, which is characteristic of its transcendent self-expression, through the prism of a clear expression of the national way of functioning of such music within the framework of its cultic ritual of the Ukrainian Orthodox tradition.

Key words: *chronotope, musical chronotope, cult music of the Orthodox Church of Ukraine, recipient, subject of perception, ontological levels of existence of a musical work, spatiality of transcendental nature, melismatics of the national musical epic.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі національного відродження в Україні поживається неабияка цікавість до релігійного життя рідного краю, як форпосту національної ідентичності українства. Саме у цій системі координат життєво-важливого значення для великої кількості краян набуває культова обрядовість українського православ'я – одного з найпоширеніших способів практичної реалізації релігійних ідей в їх повсякденному житті. Історично склалося так, що окреслена нами практика, традиційно збагачуючись цілою системою храмових мистецтв, у своєму синкретичному вияві витворює симбіоз сакрального дійства, покликаного формувати єдине релігійно-обрядове тло усіх, без виключення, практикуючих кіл Богослужіння в українській православній традиції.

Саме храмові мистецтва у культовому обряді українського православ'я покликані поживляти статичку його догматики, трансформуючи

смісли останньої на художньо-образний рівень їх сприйняття й відтак усвідомлення реципієнтом.

Серед найрізноманітніших видів мистецтва, задіяних в культурі найпоширенішої в Україні релігії, вагоме місце займає обрядове співацьке музикування, як феномен сакрального дійства, покликаний наповнювати тло останнього динамікою прекрасного, формалізованого палітрою його художньої образності.

Окреслений нами вид музикування в культовій православній традиції, будучи надскладним явищем (специфіка його усного побутування за умов повної відсутності будь-якої графічної фіксації у найдавніший період розвитку феномену, багатогранність його суспільно-історичного ракурсу, палітра синкретичного прояву в моделі храмового дійства як уособлення відповідної цілісності тощо), на сучасному етапі побутування, потребує осягнення ключових проявів його дієвості, що проявляються цілісністю просторово-часового

континуума – виразника сакральної-орієнтованої смислової значимості феномена.

Тлумачення заявленої нами проблематики сьогодні, трансформує ракурс дослідницької моделі на рівень її актуального запиту, активуючи до розгляду ключові конструкції її онтологічної природи, продукуючи на цій основі все нові й нові схеми розвідництва як теоретичного так і практичного спрямувань.

Аналіз досліджень. Аналізуючи чималу кількість наукових публікацій, які б стосувалися ракурсу заявленої нами проблематики, зауважимо – вони практично відсутні. Все ж не можемо оминати своєю увагою ті теоретичні розвідки, яким властива, хоч незначна, все ж певна дотичність до теми нашого дослідження, а це роботи С. Азаренка, М. Бахтіна, А. Бергсона, А. Гуревича, Г. Лессінга, Ю. Молчанова, І. Пригожина, В. Руднева, Дж. Уітроу та ін., змістовність яких зводиться до тлумачення категорій простору і часу під кутом зору дієвості мистецтва, як соціокультурного явища, а також публікації Н. Герасимової-Персидської, М. Друскіна І. Кирчика, Г. Орлова, О. Притикіна, М. Старчеуса, Б. Стронького, П. Сувчинського, В. Суханцевої, Ю. Чекана та ін., приурочені висвітленню ключових аспектів просторово-часового континууму, властивого феномену музики. Розвідки філософського рівня осмислення феномену духовної музики в українській православній традиції за авторством І. Харитона під кутом зору тлумачення явища як цілісної моделі з її складовими (генеалогічні аспекти музики українського православ'я, філософсько-соціальні характеристики й особливості феномену української духовної музики, функціонально-психологічна парадигма музики українського православ'я тощо) також не дають відповідей на поставлену нами проблему.

Мета статті зводиться до відстеження механізмів дієвості просторово-часового континууму культового музикування в системі координат української православної традиції.

Виклад основного матеріалу. Вдаючись до системного аналізу культової музики Православної Церкви України, найперше зауважимо – досліджуваний нами феномен, вважаємо надскладним явищем, котре власною системою координат, коригуючи, синхронізує найрізноманітніші зв'язки й опосередкування, котрі так чи так впливають на формування не тільки основи, а й ряду інших дієвих складових українського культового (православного) хорового музикування, які забезпечують останньому умови повноти буття в українському соціокультурному просторі.

Однією з найнеобхідніших складових дієвості цієї повноти, вважаємо є просторово-часовий континуум, адже зміст й найрізноманітніші смисли ним продуковані в рамках життєдіяльності того

чи того музичного твору сакральної образності, розкривається в системі координат часопростору.

На загал зауважимо – в історії культури людства, категорії простору і часу завжди функціонували як умови існування та пізнання світу. Ознака часу і простору, властиві кожному об'єкту дійсності. Простір у цьому сенсі виявляється продукантом форми сталості й збереження цього таки об'єкта та його змісту, час же виступає демонстратором форми розвитку його буття. Доповнюючи один одного, вони функціонують як універсальна форма організації, усіх без виключення видів мистецтва.

У гуманітарному дискурсі традиційно, закономірний зв'язок просторово-часових виявів іменується поняттями «часопростір», або ж «хронотоп» (Лук'янець, 2002). Що ж стосується діалектичної пульсації останніх в рамках музичного мислення в музиці, як одної з форм суспільної свідомості зауважимо, ключові орієнтири зазначених категорій трансформуються на рівень їх осмислення під кутом зору розуміння цих понять, параметри яких розширюються до рівня продукування цілком нового понятійно-категоріального утворення, іменованого «музичним хронотопом» (Гоменюк, 2006).

У своїй конфігурації останнє є нічим іншим як взаємодією темпорального (часового) та спатіального (просторового) чинників у процесі обробки музично-естетичної інформації з метою створення цілісного художнього образу того чи того твору. Відслідковування ж найоптимальніших схем цієї взаємодії, на наше переконання, варто розпочати з усвідомлення того факту, що музиці як явищу, властивий неоднорідний, багаторівневий, «поліфонічний» просторово-часовий спосіб її організації.

А розпочнемо тлумачення проблеми з усвідомлення того, що результатом конкретного виконання музичного твору є насамперед матеріальний акустичний процес, детермінований коливаннями повітряного середовища. Природньо, ці коливання виникають у відповідній послідовності, співіснуючи з часом почергово, то з'являються, то згасають, або ж зникають – іншими словами витворюють певну модель хронотопу. Причому кожного разу при черговому виконанні твору цей акустичний процес набуває неповторних ознак своїх просторово-часових характеристик. Адже буквально кожному виконавському варіанту, характерною стає як виняткова індивідуальна особливість інтонування, так і звукова динаміка, а також специфічний метро-ритм. Звісно ж безпосередній процес коливання повітряного середовища ще не є, та й і не може бути музичним твором у повному його вияві, проте він стає необхідною умовою без якої немислиме існування такого художнього витвору. Зауважимо в цьому контексті, що варіативна мно-

жинність просторово-часових властивостей того чи того художнього твору обмежується відповідним інваріантом нотного запису, який «охороняється» усталеними традиціями виконання.

Далі над об'єктивною основою акустичних коливань надбудовується структура самого музичного твору, не сама по собі, а в результаті інтенсивної роботи свідомості слухача. Пропонуємо в найдоступніший спосіб змоделювати цей процес.

А розпочнемо з констатації того, що в основі форми того чи того музичного твору лежить, виключно звукова його організація. Остання, на думку вчених, стає відображенням нічого іншого, як акустичного процесу в свідомості, проте не зводиться тільки до цього відчуття, а лише співвідноситься із системою музичної мови виконуваного твору, і все це здійснюється на рівні інтуїтивних проявів слухача (Гоменюк, 2006).

На основі такого співвідношення відбувається членування (поділ) потоку звукових відчуттів, починаючи вже із виявлення в ньому звукоряду, а згодом (насправді ж одномоментно) усвідомлюються функціональні співвідношення окремих музичних звуків. А ще на вищому щаблі сприйняття звукової організації музики, виділяються «семантичні» одиниці музичної форми – інтонація, окремі теми, розділи чи то пак частини, а також окремі композиційні утворення, як єдине ціле.

Одночасно етап відтворення форми твору «супроводжується» процесом змалювання його змісту, який найперше стимулюється все тими ж акустичними впливами на реципієнта. Згодом (в дійсності ж одночасно) у зміст тої чи тої композиції включаються «функціональні емоції». На ще вищому рівні сприйняття формуються емоційно-просторові асоціації інтонацій, художні образи окремих тем і, на кінцевому етапі – узагальнений художній образ твору, що створюється на основі осягнення його форми в цілому (Шаповалова, 1984). Природньо, що відтворення змісту твору слухачем відбувається на основі засвоєної ним системи музичної мови, у відповідності з якою цей твір був створений колись композитором.

Показані контури схеми осмислення музичного твору, як форми суспільної свідомості, схиляють нас до необхідності тлумачення його під кутом зору буттєвих характеристик на кшталт відслідковування поліфонії чотирьох основних онтологічних рівнів: тимчасового процесу, звукового хронотопу, чистої тривалості та просторової його структурованості.

Аналізуючи тимчасовий процес, як один з онтологічних проявів буття музичного твору в свідомості реципієнта, зауважимо – цей рівень сприйняття й усвідомлення тої чи тої музичної композиції «матеріалізується» пульсацією окремих послідовностей (звукових відчуттів), які пере-

одично то з'являються, то зникають у свідомості суб'єкта. Саме на цьому онтологічному щаблі буттєвості художнього твору спостерігається активний вияв радикальної метаморфози, внаслідок якої «хронотоп», як просторово-часова єдність акустичного процесу (носія музичного твору) – перетворюється на виключно його часовий чинник. При цьому варто пам'ятати, що просторові особливості, які зводяться до банального коливання повітряного середовища, у даному випадку, як правило ще не стають носіями художньої значимості твору, адже музична свідомість реципієнта, абстрагуючись від нього, відображає тільки часові характеристики явища. Як наслідок цього процесу, запускається поступальність дієвості звукових відчуттів суб'єкта, що починають пульсувати в рамках заданого метроритму. Так ось, окреслений нами тимчасовий процес, властивий свідомості реципієнта, спрямованої на осягнення останнім онтологічних проявів буття музичного твору – забезпечує усвідомлення суб'єктом процесу, з однієї сторони пульсації ритмізованої послідовності тих чи тих інтонаційних утворень, з іншого ж боку відчуття упорядкованості частин твору в їх формально-змістовній єдності.

Продовжуючи логіку наших міркувань в пропонуваному контексті, зауважимо – слухач у цій перипетії процесів, сприймаючи семантичні одиничні форми, що спонукають до зародження змісту твору, у власній свідомості його запалюючи, тут же забуває. Така векторна пульсація, що забезпечується мінливістю процесу, спрямованого на, з одного боку миттєве зародження, з іншої ж сторони згасання первинних схем змістовності твору формує в останнього, появу ритмізованих послідовностей, для яких стає характерною ознака трансформації ключових елементів музичного мислення твору, із небуття в буття і знову в небуття, що і складає основу його (твору) часового континуума, трансформуючи внутрішню поступальність якого, на рівень упорядкування відносин між людиною і часом, що дозволяє віднести цей вид мистецтва до часових (Москаленко, 1998).

Тільки на другому рівні буття музичного твору в свідомості суб'єкта, часовий процес звучання включається в хронотоп – тимчасово-просторову єдність звукової форми. А справа в тім, що сприйняття звучання здійснюється реципієнтом в межах координат звукового простору музичної мови. Тобто, ще до безпосереднього акту сприйняття конкретного твору в свідомості слухача, існує узагальнене просторове уявлення про звуковий континуум, ключовою характеристикою якого є «звукоряд», тобто просторове уявлення звуків від найнижчого до найвищого, як система функціональних співзвучь у відповідному співвідношенні стійких і нестійких ступенів та їх тяжінь одних

до інших. Цьому уявленню, як елементу музичної мови, первинно властива інтерсуб'єктивна ознака, яка встановлюється в суспільній музичній свідомості. А це означає, що таке відображення стає надбанням реципієнта тільки за умови оволодіння ним музичної мови встановленої традиції і не є результатом його особистісних асоціацій. За таких умов просторовість «звукового поля», яке утворюється «потугами» суспільної музичної свідомості, радикально відрізняється від просторових характеристик акустичного об'єкта-носія музичного твору (П'ятницька-Позднякова, 2018).

В результаті такого музично-мовного сприйняття звучання, останнє інтерпретується слухачем як таке, що перебуває у певній точці звукового простору, разом з тим переміщуючись (і плавно й скачкоподібно, або ж вгору чи вниз) у найрізноманітніших комбінаціях своєї цільності. Така просторовість, детермінуючи уявлення щодо звучання, поєднується із часовим характером його сприйняття, утворює єдиний хронотоп звукової форми, зумовлюючи єдність просторового і часового континуумів.

На третьому рівні усвідомлення суб'єктом сприйняття музичного твору, зникає відчуття просторово-часової вимірності явища, а отже буття останнього зводиться до чистої протяжності феномену в бергсонівському розумінні, яка кваліфікується послідовністю із вкоріненою логікою на кшталт: усе те, котре відзвучало й було пережите в недалекому минулому, включається в те, що звучить й переживається в теперішньому моменті.

За таких умов у реципієнта відбувається внутрішнє нероздільне накопичення звуко-емоційних вражень, позбавлених звичайних характеристик часово-протяжної природи, натомість максимально активується пульсація, що характеризується піком переживання суб'єктом сприйняття музики, у її кульмінаційному вияві.

Зауважимо – наявність останнього в тому чи тому музичному творі, як прояв одного з найнеобхідніших його складових, не було б актуальним, якби буття музичного твору вимірювалося тільки часовим континуумом. Адже кульмінація – це не якийсь «шматок» музичної форми, що є виразником відповідного «відрізку» змісту композиції, сповненого піком музичного розвитку та емоційного напруження музичного твору або його завершеної частини, а стає результатом збереження і накопичення відповідного матеріалу, який виникав у свідомості суб'єкта, але не зникав.

Так само в науково-аналітичному просторі трактується буття інтонаційної ідеї музичного твору, за якою остання не існує у часовому її вимірі, або ж у системі координат тої чи тої конкретики у момент сприйняття звучання і переживання її змістовного наповнення. У цей час в інтонаційну ідею музичного твору вкладається його

суть: інтонаційне ядро форми, котре стає виразником художньої ідеї (П'ятницька-Позднякова, 2018).

Четвертий же рівень буття, вкорінюється в процес усвідомлення реципієнтом, змістовності музичного твору, яка проявляється одномоментним просторовим уявленням тих чи тих художніх картин, що з'являються у свідомості суб'єкта сприйняття.

Елементарні зачатки такої метаморфози активуються вже на рівні сприйняття звучання художнього твору із його високими й низькими, висхідними й низхідними, стрибкоподібними й плавними інтонаційно-мелодичними конструктами, а також гармонічними утвореннями музичного матеріалу. Все ж мусимо розуміти, що на цьому етапі усвідомлення й осмислення музичного витвору, включаються ті інтенції, що трансформують форму тої чи тої композиції на рівень її структурної організації, що означає – форма музичного твору сприймається як окрема структурна, просторова й реально існуюча звукова конструкція, що може існувати й існує в кожному окремому випадку в свідомості суб'єкта, у вигляді одномоментного просторового його уявлення. А зароджується така форма в результаті того, що на «метарівні» музичної свідомості, звукові сприйняття не зникають у часовій послідовності, з одного боку, й не зливаються у невиразну тривалість вражень – з іншого, утримуючись у свідомості, як рівнозначні. В результаті, форма твору з'являється у свідомості реципієнта як єдине ціле, усі складові якого просторово співіснують. При цьому звукові сприйняття перетворюються у зорові образи (Шаповалова, 1984).

Аналізуючи специфіку музичного хронотопу в системі координат сакрального музикування – цю ознаку, на наше переконання варто осмислювати еквівалентно запропонованій нами схемі, все ж враховуючи ту особливість, за якою усвідомлення суб'єктом дійсності втілюється з урахуванням трансцендентної її природи, з увиразненням національної особливості такого музикування, щонайменше в чотиривимірному вияві (Антоненко, 2020).

На першому рівні буттєвості досліджуваного нами феномену, в свідомості суб'єкта активується здатність щодо відтворення змісту того чи того піснеспіву, який найперше стимулюється акустичними впливами на реципієнта храмової споруди, з одного боку, з іншої ж сторони, мелізматиною національного музичного епосу. На цьому етапі слухач усвідомлює, що акустичне утворення формується не у рамках просторовості звичайного приміщення, а особливого, де здійснюється спілкування з Богом, а отже простір таким чином трансцендентується. Проте акустичні впливи детермінуються мелізматиною національного музичного мелосу, якому характерна українська

наспівна, лірична мелодика (внутрішнє улаштування якої базується на звукоряді, асонансованому із ладами народної музики), напруга якої зводиться до відтворення національного характеру українця із його емоційно-чуттєвим характером (кордоцентричність), індивідуалізмом, волелюбністю, мрійливою вдачею, толерантністю, дружелью до інших, почуттям демократизму в суспільному житті, шанобливим ставленням до природи тощо.

Та вже на другому рівні відтворення форми твору (насправді ж одночасно) відбувається включення «функціональних емоцій» реципієнта. На ще вищому рівні сприйняття формуються емоційно-просторові асоціації інтонацій, художні образи окремих тем і, на кінцевому етапі – узагальнений образ твору, що створюється на основі осягнення форми в цілому.

Зауважимо, що художній образ є нічим іншим, як мовою мистецтва, й досліджуваного нами також, за допомогою якої й формується його зміст. Звісно зміст духовної музики носить виключно сакральну (священну, а отже і трансцендентну) ознаку, який одномоментно (тут же) вивисується на рівень символічно-смыслового утворення художньої образності, що і спричиняє появу нової понятійно-категоріальної конструкції, яку в системі координат музичного простору і часу, іменуємо «сакро-музичним хронотопом».

Висновки. На основі нами сказаного, стверджуємо – специфіка композиційного улаштування музично-естетичного простору української православної традиції, таїться на особливості улаштування повноти буття досліджуваного феномену, яке забезпечується дієвістю просторово-часового континууму, адже зміст й найрізноманітніші смисли ним продуковані, в рамках життєдіяльності явища, кодуються системою координат часопростору.

Останній тлумачимо з позицій дієвості моделі «надбудови» музичного твору в свідомості слухача, під кутом зору аналізу чотирьох основних онтологічних рівнів його буттєвості: тимчасовим процесом, звуковим хронотопом, чистою тривалістю та просторовою структурою. Кожна із вказаних нами складових стає фундаментальним підмурівком того, що «музичний хронотоп», шляхом цілого ряду видозмін й метаморфоз у свідомості суб'єкта, трансформується на рівень буттєвості сакро-музичного свого вияву, який сприяє продукування релігійної художньої образності, життєдіяльність котрої й забезпечується «сакро-музичним хронотопом». Саме повнота його дієвості й лежить в основі композиційного улаштування музично-естетичного простору української православної традиції, що забезпечує основи життєдіяльності культового музикування в рамках української православної традиції.

Література:

- Лук'янець В. (2002). Хронотоп. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. С. 702.
- Гоменюк С. (2006). Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвознавства: спец.17.00.01. Київ: «Музичне мистецтво». 24 с.
- Шаповалова Л. (1984). Про взаємодію внутрішньої й зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвознавства. Київ: «Музичне мистецтво». 27 с.
- Москаленко В. (1998) До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство: зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ: НМАУ. Вип. 28. С. 48–53.
- П'ятницька-Позднякова І. (2018). Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): монографія / Ірина Станіславівна П'ятницька-Позднякова; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Миколаїв: Іліон. 414 с.
- Антоненко М. (2020). Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Антоненко Маргарита Муратівна; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ. 18 с.

References:

- Lukianets, V. (2002). Khronotop. Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk. [Chronotop. Philosophical encyclopedic dictionary] V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv: Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy. S. 702.
- Homeniuk, S. (2006). Muzychnyi khronotop: predmet i yavyshe. Typolohiia form chasoprostorovoi orhanizatsii v avanhardnii muzytsi [Musical chronotope: subject and phenomenon. Typology of forms of space-time organization in avant-garde music]: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. ... kand. mystetstvoznnavstva: spets.17.00.01. Kyiv: "Muzychne mystetstvo". 24 s.
- Shapovalova, L. (1984). Pro vzaemodiiu vnutrishnoi y zovnishnoi formy v istorychnii evoliutsii muzychnoi zhanrovosti [On the interaction of internal and external form in the historical evolution of musical genres]: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. ... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv: "Muzychne mystetstvo". 27 s.
- Moskalenko, V. (1998). Do vyznachennia poniattia "muzychne myslennia". Ukrainske muzykoznavstvo [To the definition of the concept of "musical thinking". Ukrainian musicology]: zb. st. / vidp. red. I. F. Liashenko. Kyiv: NMAU. Vyp. 28. S. 48–53.

Piatnytska-Pozdniakova, I. (2018). Muzychne movlennia v semiozysi khudozhnoi kultury Ukrainy (druha polovyna KhKh – pochatok KhKhI st.) [Musical broadcasting in the semiosis of the artistic culture of Ukraine (the second half of the 20th – the beginning of the 21st century)]: monohrafiia / Iryna Stanislavivna P'iatnytska-Pozniakova; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Mykolaiv: Ilion. 414 s.

Antonenko, M. (2020). Pravoslavna dukhovna muzyka v systemi ukrainskoi kultury kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia [Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late 20th – early 21st centuries]: avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva: 26.00.01 / Antonenko Marharyta Murativna; Nats. muz. akad. im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 18 s.
