

значається органічним поєднанням фольклорних стильових джерел з новаторськими прийомами сучасної музичної техніки та високим композиторським професіоналізмом, що проявилось на всіх рівнях структури й музичної мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є.Станковича // Народна творчість та етнографія. – К., 1982. – С.35-41.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича // Українське музикознавство. – Вип.17. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 82–91.
3. Зинкевич Е. Динамика обновления. – К.: Музична Україна, 1986.
4. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. – Сумы: Слобожанщина, 1999.
5. Зинкив И. Генамисотонические ладообразования в творчестве украинских современных композиторов. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1984.
6. Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987.
7. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. – Вып.4. – М.: Музыка, 1966. – С. 216–329.

Olena Kolisnyk

NEWFOLKLORE FEATURES OF TRIPTYCH «ON VERKHOVYNA» FOR VIOLIN AND PIANO BY Y. STANKOVICH

The article is examining the tendencies of the new folklore trend of the second half of the XX century basing on Stankovych's triptych «On Verkhovyna» for violin and piano. It is also investigating the aspect of the style and form, the incarnation of the newfolklore features used by the composer.

**Key words:** style, architectonics, dramaturgy, mode, harmony, newfolklore, tonal base, variant and version, sonorous, cluster.

**Оксана Мельник-Гнатишин**

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

*У статті йдеться про трактування поняття музичного мислення, його спрямованість, самостійність, специфічність, функції (діяльність), логіку, феноменологію, репрезентування, їх сутнісний, хронологічний, національний аспект у найновіших (починаючи з кінця 80-х рр. ХХ ст.) дослідженнях та творення ними самостійної концепції музичного мислення.*

**Ключові слова:** поняття, самостійність, специфічність, логіка, феноменологія, компоненти, концепція, музичне мислення.

Проблема музичного мислення є однією з найважливіших у музикознавстві. Вона відображає широкий спектр поглядів на цей феномен, котрі у різний час висловлювалися як безпосередньо самими музикознавцями, так і опосередковано у дослідженнях представників інших суміжних наук (філософів, мовознавців, психологів, етнологів та ін.).

Чимала група праць, присвячених науковій інтерпретації цього складного явища, належить українським музикознавцям. Значна їх доля припадає на останнє двадцятиріччя минулого століття (1980-і – 2000-і рр.), демонструючи при тому щораз більше виражену тенденцію до системності. Чітке окреслення існуючих сьогодні напрямів та шляхів вивчення мало б, на нашу думку, виявити проблемні питання, мало або зовсім не висвітлені грані однієї з найбільш складних концепцій в українському музикознавстві, визначивши тим самим актуальність пропонованої розвідки. Її об'єктом відповідно є генеза феномену музичного мислення передусім у його хронологічному, національному, сутнісному аспектах. Предметом розгляду є сучасні (у межах зазначеного відрізка часу)

дослідження українськими музикознавцями проблем музичного мислення з метою: 1) з'ясування всіх існуючих дотепер поглядів на це явище і ймовірну можливість творення ними певної системи, а отже концепції; 2) виявлення подальших шляхів розвитку музикознавства в галузі мислення про музику і мислення музикою. Бо, як писав М.Грінченко (чи не вперше в українському музикознавстві порушивши питання музичного мислення), «музика в своєму розвитку ... завше була й буде формою тої «вічної думки», в яку вкладає людина всі враження, всі переживання свого життєвого шляху... Ускладнюються почування, удосконалюється думка, розвивається життя – слідом за цим іде й музика» [9, 22].

У міру розвитку музикознавства поглиблювалися усталені погляди на традиційно досліджувані ділянки, зароджувалися нові більш або менш перспективні напрями. До таких нових слід віднести і комплекс різного роду досліджень окремо взятої категорії музичного мислення, активне наукове опрацювання котрої у радянському музикознавстві почалося приблизно з 70-х рр. минулого століття. До них належать, зокрема, дослідження М.Арановського [1], Б.Асаф'єва [2], Н.Горюхіної [6], С.Грици [8], І.Котляревського [13], В.Озерова [17], І.Пясковського [21; 22; 23], О.Соколова [25], І.Рудь та І.Цуккермана [24]. Початкові підходи до розкриття теми мали тоді переважно загальний характер, оскільки розглядали явище у контексті проблематики художнього мислення в цілому, хоча поступово виявляли диференційований підхід. Помітною була окремішність досліджень, відсутність спільної мети, внаслідок чого розроблялись часто віддалені одна від одної ділянки, що вивчалися. Крім того, відмінності в методах і підходах були настільки значними, що не завжди результати одних напрацювань були використані в інших. Однак уже само по собі накопичення поглядів на музичне мислення, усвідомлене розуміння необхідності різностороннього підходу до його вивчення (як складової будь-якого людського мислення, як виду художнього мислення і як прояву специфічних властивостей музики) з врахуванням цілісності мисленневих процесів, єдності основних форм такого роду діяльності і їх специфізації, спроба окреслити суть поняття і його зв'язок з музичною мовою, розгляд явища у контексті його функцій, виявлення деяких загальних принципів структурного мислення в музиці, перші звернення до семіології як науки про семантику музики, зокрема стосовно фольклору, увага до музичного сприйняття та етапів його формування тощо зробили значний внесок у розбудову концепції розглядуваного явища.

У подальшому розвиток цього питання також відзначався неоднорідністю. З кінця наступного десятиліття (80-х рр.) в українському музикознавстві в основному продовжують досліджуватися деякі започатковані раніше проблеми. Так, крім праць де музичне мислення більшою або меншою мірою досліджується крізь призму інших (гармонії, поліфонії, форми, стилю, мови і т. ін.), з'являються такі, що безпосередньо присвячені явищу музичного мислення і розглядають саме поняття музичного мислення (І.Котляревський та В.Москаленко), аналізують його «діяльність» (І.Ляшенко, В.Москаленко), особливості як об'єкта дослідження, тобто є у цьому напрямі основоположними. Їх поглиблюють і розширюють вивчення питань інтонаційності (О.Маркова), спрямованості музичного мислення (інтраверсія та екстраверсія у Г.Павлія), ладовості (у І.Пясковського), акордової природи в музиці ХХ ст. (у М.Скорика), тембрової модальності у композиції (у М.Денисенко), врешті дослідження самої логіки музичного мислення та його феноменологія (у того ж І.Пясковського)<sup>1</sup>. Водночас з'являються нові, так би мовити, похідні від названих напрями, котрі пов'язані передусім з розглядом виконавського аспекту (Ю.Вахраньов), інтерпретації (Г.Москаленко), деяких типових мисленневих особливостей певних культурних епох: бароко (Н.Герасимова-Персидська, О.Цалай-Якименко, І.Юдкін), сецесії (Л.Кияновська), модерну (М.Каралюс) та ін.<sup>2</sup>. При цьому дослідження українських музикологів охоплюють інструментальне,

<sup>1</sup> Музичне мислення і мову як об'єкт дослідження у фольклорі розглянув зокрема А.Іваницький [11]. На жаль, автору цих рядків поки що не вдалося віднайти збірник матеріалів науково-теоретичної конференції п.н. «Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання», що побачив світ, як відомо з посилань, у Києві в 1988 р. Його матеріали мусять стати предметом наступних досліджень.

<sup>2</sup> Російські музикознавці ґрунтовно дослідили, зокрема, музичне мислення античності, присвячене модальній системі горизонтального порядку. Див.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музы-

вокальне та окремо фольклорне мислення (О.Мурзіна та С.Грица, А.Іваницький).

Висвітлення деяких паралелей та відмінностей у дослідженнях тих самих та нових аспектів музичного мислення демонструє неабиякий поступ у розвитку наукової думки щодо даної проблеми. Розглянемо послідовно розвиток основоположних питань явища.

1. Щодо суті самого поняття. Радянські вчені, як згадувалось, починаючи приблизно з 60-х рр., розглядали поняття музичного мислення як явища, котре вимагає вивчення одночасно з 3-ох точок зору: а) як втілення загальних закономірностей будь-якого людського мислення; б) як один із видів художнього мислення і в) як прояв специфічних властивостей музики, її іманентних особливостей (О.Сохор). До того ж виходили з семантичної і структуроутворюючої функцій, завдяки яким музичне мислення «обслуговує» різні види музичної діяльності (створення музики, її сприйняття і виконання). Тому його запропонували розглядати як «мовне мислення», тобто як певний вид комунікату (М.Арановський, 1974). Відмінність у видах діяльності могла б вести за собою розмаїття форм музичного мислення. Однак, як довів В.Озеров (1978) на підставі праць Б.Асаф'єва, Ю.Тюліна, Ю.Кремльова, Є.Назайкінського, Ю.Холопова та ін., радянські музикознавці усвідомлювали *цілісність процесів мислення, єдність основних форм* мисленнєвої діяльності і їх деяку специфізацію, наприклад, у галицькому музичному мистецтві. На цьому ж, хоча й дещо пізніше, наголошував і І.Котляревський (1989). Суть його трактування поняття музичного мислення додатково полягала у встановленні факту *специфізації продуктів* музичного мислення залежно від сфери їх функціонування [15, 82-85] (ці проблеми у фольклористів ґрунтовно вивчає С.Грица). Таким чином, радянське музикознавство переважно вивчало окремі аспекти явища або зміст деяких пов'язаних з ними понять у певному контексті.

Наступний крок у висвітленні суті поняття музичного мислення ставив передусім практичну мету, однак паралельно все-таки з'ясовував і психологічний аспект явища. У підсумку визначення поняття «музичне мислення» звелось до розуміння його «роботи», котрою, на думку В.Москаленка, є музичне інтонування, тобто «оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [16, 48-53]. Під такого роду оперуванням розуміється «процес формування, функціонування, взаємодії і зміни інтонацій як найменших одиниць музичного осмислення» [10, 36], тобто фокус розгляду змістився з інструмента комунікату на інструмент пізнання. Це, фактично, збігається з попереднім висновком Б.Асаф'єва, котрий, виходячи з постулату, що музика – носій смислу, під «осмисленим звучанням» мав на увазі інтонацію. Ще далі пішов О.Козаренко, котрий вважає, що, «відображаючи в собі життєво необхідні сторони суспільного буття, музичної свідомості (мислення) доби, інтонаційна ідея стає спочатку невід'ємною складовою цієї епохи, а потім і її «ознакою»-символом». Такою, наприклад, інтонаційною ідеєю, «знаком» доби козацтва стала речитатія козацької думи» [12, 33]. Отже, на сьогодні викристалізувалась суть поняття музичного мислення як «реалізованого в інтонуванні процесу моделювання системи відносин суб'єкта до реальної дійсності» [10, 37].

Музична інтонаційність функціонує на кількох рівнях, зокрема вона виявляється у жанрі та стилі.

2. У 80-і роки музикознавці робили спроби дослідження структури музичного мислення. Як явище нематеріальне, музичне мислення формують елементи, представлені у вигляді категорій, що розкривають спосіб перетворення музичного матеріалу (тотожність, контраст, варіаційність, варіантність, розробковість). Ними, як вважає С.Перес, є музичні склад, лад, звукова система, метроритм, котрі визначають мисленнєву діяльність [19, 82]. Категорії музичного мислення у свою чергу складаються з конструктивних елементів — тонів та інтервалів, котрі визначають тип мисленнєвої системи (в монодії — перші, в поліфонії — другі) [10, 38]. Що стосується структури сучасного музичного мислення, то в ті роки до її аналізу спробували підійти також через розгляд питання про тематичну функціональність гармонії [4].

Слід визнати, що теперішній рівень глибини розкриття суті категорій і компонентів музич-

ного мислення саме в контексті мисленнєвої діяльності поки що незначний, а тому ще чекає на своїх дослідників. Тимчасом це залежить не тільки від рівня професійного підходу до розглядуваного матеріалу, а й від значимості цього об'єкта у такому багатогранному явищі. Водночас перелік основних елементів вже дозволяє виявити деякі його (мислення) характеристики і допоможе з'ясувати, висвітлити недостатньо або зовсім не вивчені інші його складові.

3. Продовжуючи висловлену попередньо думку про музичне мислення як складову художнього мислення і як специфічне явище, дослідження, Л.Дис вже обґрунтовує його самостійність і специфічність. На це, як вважає музикознавець, вказують дві групи категорій, що визначають оригінальний тип мисленнєвої системи. Одну складають лад (як звуковисотна організація інтонаційного процесу) та метроритм (часове розгортання кожного елемента); іншу – категорії, що визначають процес розвитку і перетворення музичного матеріалу (ті ж тотожність, контраст, варіантність, варіаційність, розробковість). Своєрідність кожної категорії переростає у характерний стиль як типологізовану закономірність мислення, що його в свою чергу визначає стала система законів мелодії та гармонії.

4. Подальші дослідження стосуються спрямованості музичного мислення (у т. ч. горизонталі-вертикалі у Т.Бондаренко [3], розвитку і узагальнення у Н.Горюхіної [6; 7]). Вона, як виявляється, залежить від психологічних особливостей індивіда, хоча й твердо не закріплена його свідомістю. Йдеться про способи його емоційного висловлення: екстраверсійний (спрямований назовні) та інтраверсійний (спрямований у внутрішній світ). Кожен із них характеризується відповідним стилем композиторського письма. Якщо першому (екстраверсійному) притаманна цілісність сприйняття образів світу, то другому (інтраверсійному) – система контролю і відбору, підтекстовість, заглибленість. Відповідним до манери висловлювання є і вибір засобів: гомофонно-гармонічних або лінійно-поліфонічних. Музичні культури певних епох мають свою спрямованість музичного мислення. Так, середньовічна відзначалась інтравертністю (Й.С.Бах), барокова – екстравертністю (А.Вівальді). Свою спрямованість, як доведено, мають і національні музичні культури: французькій притаманний екстравертний спосіб висловлювання, німецькій – інтравертний [18, 62-73]. Українській національній музичній культурі теж, на нашу думку, притаманний перший спосіб, що могли б ґрунтовно довести майбутні дослідження.

5. Процес музичного мислення є синтезом двох його видів, а саме: пізнання і оцінки. Для обох притаманні власні рівні узагальнення, пізнанням котрих повинні, на думку Н.Горюхіної, займатися у курсах гармонії, поліфонії та ін. дисциплін, котрі самі по собі є водночас доволі цілісними системами музичного мислення. Структуру такої двоєдиної діяльності складають створення ідеальних образів («цілеформування») і їх художня матеріалізація в музичному творі («цілереалізація») [15, 9-18]. Інакше кажучи, музичне мислення – це вершина кута («розвилка») від образних уявлень до продукуючих мисленневих операцій творчої свідомості (композитора, виконавця, слухача, аналітика-теоретика) [26, 120]. Виходячи з цього пропонується у доволі загальних рисах розглядати діяльність музичного мислення в напрямку з одного боку «від ідеальної форми до звукового матеріалу», тобто самого «субстрату» музики, з іншого боку – у напрямку дії суб'єкта певними засобами на предмет, у результаті якої досягається необхідна форма цього предмету. Суть цієї діяльності, на думку І.Ляшенка, полягає у відборі і організації звукового матеріалу з метою втілення у ньому свого естетичного ставлення до оточуючого світу і передачі цього ставлення іншим.

Системи організації звукової тканини мають здатність до репрезентування самого музичного мислення, котре відбувається, як згадувалося, на кількох рівнях. Перший у цій класифікації – рівень відображення процесів стильової еволюції музичної культури (рух від монодії через розквіт поліфонії, потім гармонії до різноманітних сучасних принципів (інтонаційних комплексів)), другий – представлення музичного мислення в контексті різних стилів (від епохального до стилю конкретного твору), що здійснюється через систему відносин «склад-фактура». Третій, фактурний, репрезентує музичне мислення конкретного індивідуума [26, 120-126]. У тому ж контексті, щоправда з точки зору розвитку форми окремої музичної композиції, розглянуто еволюцію музичного мислення, котра, за твердженням І.Пяковського, являє собою «системне ускладнення звукових зв'язків і відно-

шень в процесі історичного розвитку музичних культур». «Типологія звукових систем (монодичної, модальної, тонально-функціональної, складноладової), (котрі, за О.Козаренком, представляють етапи передстилю (давньоукраїнської музичної мови) і стилю (музичної мови М.Лисенка та його наступників)) розкриває всезростаючу причинно-наслідкову залежність звукових компонентів, ступінь централізації звукової системи» [20, 152]. В цілому, на думку музикознавця, еволюція музичного мислення представляє «глобальну історичну зміну варіантних, пермутаційних форм архітектонічного, орнаментального типу формами процесуальними, контрастно-репризними (17-19 ст.)», а у XX ст. на якісно новій основі відродження «пермутаційних форм, що інтегрують з контрастно-репризними» [20, 152].

6. Логічні принципи музичного мислення в контексті специфіки музичного відображення, взаємодії логічного і художнього в розвитку музичних культур досі найповніше розглядалися І.Пясковським. Дослідник запропонував власну методика, сконцентровану навколо існуючих проблем теоретичного музикознавства. Його теорія логічного в музичному мисленні спрямована на виявлення логіко-конструктивних принципів музичного мислення. Механізм відображення в музичному мистецтві характеризується двома процесами, що перетинаються: 1) «процесом відображення оточуючої діяльності» і 2) «процесом відображення конструктивних можливостей (властивостей) звукового матеріалу». Звідси і взаємопов'язаність двох підходів до логічного в музиці, котра втілюється в поняттях образної і конструктивної логіки — організації звукового матеріалу. Ці дві логіки тісно взаємопов'язані, хоча й передбачається їх автономне існування. Дослідження акцентує увагу на двох аспектах прояву логічного в музичному мистецтві, а саме: прояв логічного в розгортанні музичного матеріалу окремого твору та в історичному розвитку музичного мислення. Відповідно до таких системно-структурного та еволюційного (генетичного) аспектів розглядаються й певні логічні принципи [21].

7. Феноменологія. Підхід до цієї проблеми подається сьогодні поки що за допомогою т. зв. робочих гіпотез, котрими почергово виступають стохастична модель культурогенезу, котра передбачає «розуміння музичного твору як результат «вербальних установок» кожної історичної культури» [23, 47] та модель еволюції художніх стилів як системного ускладнення, як рух від простих до більш складних форм» [23, 50]. У підсумку сформульовані кілька висновків, зокрема: певні тематичні структури не виходять за межі можливостей звукової системи окремо взятого етапу історичного розвитку; поява нових системних взаємозв'язків диктується умовами кожної конкретної історичної культури, в результаті чого утворюється специфічна для культурогенезу взаємодія «генотипу» та «фенотипу». Подаючи таким чином «найбільш узагальнену, всеосяжну характеристику» феномену музичного мислення, музикознавці дійшли висновку, що він (феномен) є «результуючим» «множинних інтерпретацій в системі стохастично-різномірних діахронних і синхронних підходів» [23, 54-55].

Згадане чітко розмежування категорій музичного мислення на дві групи (як і взаємозв'язок усіх рівнів інтонаційного процесу) передбачає і їх взаємодію, котра творить основу національного типу мислення. Тут необхідно визнати, що спеціального глибокого дослідження національного аспекту музичного мислення в українському музикознавстві ще бракує. Першу цілеспрямовану спробу здійснила у розглядуваний період С.Перес, котра, крім іншого, намагалась встановити момент виникнення національної своєрідності цього типу людського мислення і дійшла висновку, що це відбувається саме «на етапі узагальнення і типологізації динамічних закономірностей мислення в поєднанні зі статичними компонентами» [19; 83]. Типізація компонентів музичного мислення здійснюється у відповідності зі стилевими принципами національного мистецтва. Йдеться про те, що, як твердить С.Перес, між мисленням і національним стилем встановлюється зв'язок, що виражається у відборі і функціонуванні типологізованих засобів виразності і формотворення. Типізація національного елемента відбувається внаслідок того, що сам зміст створюється шляхом набору виразових засобів, властивих національному стилю. Таким чином, як видно, типізація компонентів музичного мислення здійснюється не тільки відповідно до національних стильових принципів. Вона, по суті, диктує рафінований відбір і характерне функціонування названих уже відсортованих типологізованих засобів.

Особливо вартісним у контексті вивчення проблем національного музичного мислення слід вважати дослідження О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови», котра якраз і розглядається під кутом зору національного музичного мислення. Услід за З.Ліссою дослідник твердить, що «національна своєрідність [кожного етносу – О.Г.] переростає у національний стиль як типологізовану закономірність мислення, центральним системоутворюючим елементом якого є національна музична мова» [12, 25].

Для адекватного виявлення власне національної специфіки музичного мислення не слід, на нашу думку, нехтувати ідеєю етноцентризму. Більше того, саме етноцентризм як характерна риса української ментальності, забезпечує єдино правильний (бо органічний) підхід до специфіки природи музичного мислення. Принцип етноцентризму, започаткований в українській філософській науці Г.Сковородою, дає змогу виявити, так би мовити, «головну ідею», котра разом зі змістом виявляє характер мислення, зокрема музичного, і проходить крізь віки в національній культурі кожного етносу. Тому музичне мислення, що представляє певну національну культуру, треба оцінювати за законами цієї культури і у її ж власному контексті.

Підсумовуючи, відзначимо, що висвітлені українськими музикознавцями в останні роки аспекти розвитку проблеми музичного мислення займають важливе місце у хронологічному ряду імен дослідників, що докладали своїх зусиль у цьому напрямку теоретичного музикознавства. Усі разом вони не тільки продовжують розвивати минулі досягнення, а й стають надзвичайно актуальними для подальшого розвитку музичного мислення, зробивши суттєвий поступ у формуванні відповідної наукової концепції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей / Составл. и редакция М. Г. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–129.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – Кн. 2-я.
3. Бондаренко Т. Изменчивость соотношения горизонтали и вертикали как отражение закономерностей музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
4. Вербицкий А. К вопросу о тематической функциональности современной гармонии (опыт анализа структуры современного композиторского мышления) // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
5. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986.
6. Горюхина Н. Обобщение как элемент художественного мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
7. Горюхина Н.А. Музыкальная форма и стиль. Дисс. ... д-ра искусств. – К., 1970.
8. Грица С. Семантика народного мелосу і його конкретне середовище його побутування // Народна творчість і етнографія. – 1976. – № 3. – С. 40-49; Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Музична Україна, 1979. – 245 с.
9. Грінченко М. Історія української музики. – К., 1922.
10. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
11. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (мислення–мова–музика) // Проблеми етномузикології. – К., 1998. – С. 21–23.
12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: НТШ, 2000.
13. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
14. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971.
15. Ляшенко І. Целеполагание и деятельность музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. – К.: Музична Україна, 1989.

16. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник). Українське музикознавство. Вип. 28. – К., 1998.
17. Озеров В.И. Теория музыкального мышления и проблемы изучения целостности в музыке // Методологические вопросы теоретического музыкознания. Труды МПИ им. Гнесина. Вып. XXII. – М., 1978.
18. Павлій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення // Українське музикознавство. 23. (Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Ред. Котляревський І. А. (гол.) та ін. – К.: Музична Україна, 1988.
19. Перес С. Национальное в музыкальном мышлении // Українське музикознавство. 23. (Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Ред. Котляревський І. А. (гол.) та ін. – К.: Музична Україна, 1988.
20. Пясковский И. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л.И.Дыс. – К.: Музична Україна, 1989.
21. Пясковський І.Б. Логика музыкального мышления. – К.: Музична Україна, 1987.
22. Пясковський І. Деякі питання інтонаційної генези та розвитку модуляційних явищ // Українське музикознавство. 8. (Науково-методологічний міжвідомчий щорічник). – К.: Музична Україна. – С. 60–76.
23. Пясковський. Феноменологія музичного мислення // Музикознавство: 3 XX у XXI століття. – К., 2000. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 7.
24. Рудь І.Д., І.І.Цуккерман. О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления... – М.: Музыка, 1974. – С. 207–229.
25. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей / Составл. и редакция М. Г. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – М.: Музыка, 1974. – С. 153–176.
26. Титова Е. О системах организации звуковой ткани (К проблеме репрезентации музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л.И. Дыс. – К.: Музична Україна, 1989.

Oksana Melnyk-Gnatyshyn

**SOME ASPECTS OF MODERN DEVELOPMENT OF MUSIC THINKING CONCEPTION  
IN UKRAINIAN MUSIC STUDY**

The paper is devoted to interpretation of the conception of music thinking, its intention, independence, specification, logic, phenomenology, representation, their essential, chronological, national aspects in the modern investigations (starting from the end of 1980's), and the creation by them the independent conception of music thinking.

**Key words:** independence, specification, logic, phenomenology, components, conceptio, music thinking.