

УДК 78.25;78.2i;78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-6>**Жунхан ЖІА**

аспірантка четвертого року навчання, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Остапа Низжанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0006-5536-5367**Бібліографічний опис статті:** Жіа, Жунхан (2025). Феномен художньої цілісності в інструментальній сюїті. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-6>**ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СЮІТІ**

Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення феномену художньої цілісності в музичному творі. Зазначено, що категорія цілісності передбачає внутрішню завершеність твору, забезпечує його наповненість і смислову неподільність як естетичного об'єкта, у якому немає випадковостей; потребує органічної єдності усіх його складових, пов'язаних між собою та гармонійно поєднаних задля розкриття художньої ідеї. **Мета статті** полягає у виявленні чинників творення художньої цілісності у музичному творі, одним із яких є принцип сюїтності. Під цим кутом зору аналізується інструментальна сюїта що має давню і тривалу традицію свого становлення і розвитку, і є безпосередньо пов'язана із танцювальною сферою. **Методологічною основою дослідження** є комплексний підхід, що поєднує історико-генетичний, музикознавчий історичний та загальнокультурологічний методи, які дозволяють глибше осмислити категорію цілісності на прикладі інструментальної сюїти. **Наукова новизна роботи** визначається тим, що категорія цілісності розглядається у її проекції на жанр інструментальної сюїти. **Висновки.** Будучи одним із різновидів циклічної форми в інструментальній музиці, сюїта розглядається як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору загальної драматургії циклу. Увага звертається на єдність циклу в його множинності, що дає підставу стверджувати про контрастність і єдність як визначальні принципи, покладені в основу жанру. Зазначено, що на відміну від циклічних форм, у яких всі частини є пов'язані наскрізним розвитком, цілісність у сюїті досягається завдяки наявності однієї спільної ідеї, контрасту та чергування, а не через тематичну єдність чи послідовне розгортання.

Ключові слова: художня цілісність, сюїта, сюїтність, інструментальна музика, бароко.**Junhan JIA**

Fourth-year PhD student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivskiy St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0006-5536-5367**To cite this article:** Jia, Junhan (2025). Fenomen khudozhnoi tsilisnosti v instrumentalnoi siuiti [The phenomenon of artistic integrity in the instrumental suite]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-6>**THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTEGRITY IN THE INSTRUMENTAL SUITE**

The relevance of the study is determined by the need to comprehend the phenomenon of artistic integrity in a musical work. It is noted that the category of integrity implies the internal completeness of a work, ensuring its fullness and semantic indivisibility as an aesthetic object in which nothing is accidental; it requires the organic unity of all its components, interconnected and harmoniously combined to reveal the artistic idea. **The aim of the article** is to identify the factors contributing to the creation of artistic integrity in a musical work, one of which is the suite principle. From this perspective, the instrumental suite is analyzed as a form with a long-standing tradition of formation and development, directly related to the sphere of dance. **The methodological basis** of the research is a comprehensive approach that combines historical-genetic, musicological-historical, and general cultural methods, which make it possible to gain a deeper understanding of the category of integrity using the example of the instrumental suite. **The scientific novelty of the study** lies in the fact that the category of integrity is examined in its projection onto the genre of the instrumental suite. **Conclusions.** As one of the types of cyclic form in instrumental music, the suite is regarded as a coherent phenomenon, considering the fact that each of its parts is self-sufficient and important in terms of the overall dramaturgy of the cycle. Attention is drawn to the unity of the cycle in its multiplicity, which makes it possible to assert that contrast and unity are the defining principles

underlying the genre. It is noted that, unlike cyclic forms in which all parts are linked by continuous development, integrity in the suite is achieved through a common idea, contrast, and alternation rather than thematic unity or sequential unfolding.

Key words: artistic integrity, suite, suite principle, instrumental music, Baroque.

Актуальність проблеми. Проблема цілісності є однією з головних і незмінних вимог будь-якого художнього, зокрема й музичного, твору. Ба більше, це одна з суттєвих його філософсько-естетичних характеристик, що передбачає внутрішню завершеність твору, забезпечує його наповненість і смислову неподільність як естетичного об'єкта, у якому немає випадковостей. Цілісність побудови художнього твору потребує органічної єдності усіх його складових, які пов'язані між собою та гармонійно поєднані задля розкриття художньої ідеї. У пропонованому дослідженні в центрі уваги постає питання творення художньої цілісності у музичному творі. Слід зазначити, що ця тема цікавила і досі є об'єктом зацікавлень не лише музикознавців, а й багатьох філософів. Водночас саме жанрова визначеність надає музичному творові художньої цілісності, яскравим прикладом чого є доба бароко, у якій особливої популярності набуває жанр і форма інструментальної сюїти.

Інструментальна барокова сюїта, яка на перший погляд видається досить простою з точки зору жанру, насправді відзначається складністю і свobodною циклічністю, мета якої не тільки полягає у простому контрасті частин, а тому може бути хаотичною за своєю будовою. Навпаки, вона є естетично оформленою в багатоманітності, а її частини координуються загальною художньою ідеєю, спрямованою на сприйняття твору як певної мистецької цілісності. Тому сюїту можна розглядати як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору загальної драматургії циклу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському музикознавстві значний інтерес до жанру сюїти намітився лише на початку ХХІ ст. Серед наукових праць, написаних упродовж останнього десятиліття, у яких жанр сюїти аналізується крізь призму різних дослідницьких оптик, слід особливо виділити дослідження П. Довганя, М. Ілечко (Ілечко, 2018). У центрі їхньої уваги українська інструментальна сюїта ХХ ст. Можна також спостерегти

посилення інтересу до цієї проблематики з боку китайських науковців. У своїх дисертаційних роботах, написаних українською мовою упродовж останнього десятиріччя (до таких, зокрема, належать дисертації Цзя Шиї, Цзян Маньні, Цао Шиной), дослідники простежують звернення китайських композиторів до жанру сюїти, аналізуючи її в контексті європейських та національних музичних традицій. Водночас потрібно зазначити, що актуальність порушеної у цій статті проблеми ініціювала також звернення до праць Б. Сюти (Сюта, 2006) та У Юйян (У Юйян, 2023), які у своїх публікаціях висвітлюють питання художньої цілісності у музичному творі.

Мета дослідження полягає у виявленні чинників творення художньої цілісності у музичному творі, одним із яких є принцип сюїтності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Коли йдеться про поняття цілісності, як внутрішньої єдності й пов'язаності усіх частин, то воно є невід'ємною складовою наукового дискурсу. І фундаментом для цього стала давньогрецька філософія. Саме в працях античних філософів закладаються основні характеристики цілісності. Арістотель був першим, хто розрізняв поняття цілого і цілісності, неодноразово підкреслюючи, що цілісність вміщує велику кількість речей і дається взнаки у кожній з них, а безперервне й обмежене – ціле, коли воно представляє собою щось одне (Арістотель, 1967, с. 59). Подібні проблеми в епоху Просвітництва порушував І. Кант, на думку якого, ціле слугує кожній частині, а всі частини – цілому. Тому у Канта ціле є прикладом досконалої організації усього матеріалу (Кант, 2018). У ХХ ст. проблема цілісності стала центральною у дослідженнях представників Франкфуртської школи, зокрема у Теодора Адорно, Еріха Фромма, Герберта Маркузе, Юргена Габермаса. Варто зазначити, що видатний німецький музикознавець та філософ Т. Адорно створив власну оригінальну концепцію цілісності, у якій розглядав саме культуру як цілісність і засіб адаптації людини у середовище проживання. Водночас він трактував цілісність, застосовуючи

подвійну дослідницьку оптику, крізь яку, з одного боку, бачив світ з позиції порядку і гармонії, а з іншого, – як хаос і розкол (Beier, 1977).

Проблема цілісності знаходить своє логічне обґрунтування у китайській філософській концепції Ін (темне) і Ян (світле), що належать до її ключових понять і є фундаментальними категоріями даосизму. Вони символізують протилежні і водночас взаємопов'язані начала, утворюючи рівновагу у Всесвіті. Якщо Ян є уособленням дня, світла, білого кольору, вогню, тепла, екстравертності, чоловічого начала, активності, творення, віддавання, то Ін означає ніч, темряву, чорний колір, місяць, воду, холод, пасивність, інтровертність, жіноче начало, прийняття. Перебуваючи у постійному русі Ін і Ян створюють гармонію та рівновагу в протистоянні одне одному, стимулюючи, таким чином, процеси розвитку. Дуалістична філософія Ін-Ян отримала своє відбиття у всіх сферах китайської культури, зокрема й у музиці, прикладом чого є передусім жанр інструментальної сюїти.

Цілісність музичного твору з точки зору філософії розглядає у праці «Дослідження з естетики» видатний польський філософ Роман Інгарден. У VII розділі під назвою «Питання про цілісність музичного твору» вчений ставить риторичне питання стосовно того, «яким чином музичний твір, що складається із багатьох музичних утворень, і з багатьох частин, складає, не дивлячись на це, по-перше, один твір і не розпадається на багато не пов'язаних між собою музичних утворень, і, по-друге, є одним осмисленим цілим» (Інгарден, 2025, с. 532). Явище цілісності художнього твору в музичному мистецтві є предметом досліджень Богдани Сюти, який в одній із своїх праць зазначив, що ця проблема завжди перебувала у центрі уваги не лише композиторів і виконавців, але також слухачів і музикознавців (Сюта, 2006, с. 4). Китайський піаніст і музикознавець У Юйян пропонує розрізняти «цілісність художнього твору, що базується переважно на композиційних принципах та показниках, і художню цілісність як стильовий мисленнєвий феномен, причому діалогічні риси є важливими і в одному, і в іншому випадках. Адже художній світ твориться між двох головних полюсів: творчої особистості митця, художнього автора та формотворними

й мовними ресурсами того виду мистецтва, до якого він звертається» (У Юйян, 2023, с. 23).

Тривалий зв'язок музики з іншими видами мистецтв не міг не відбитися на самій композиції творів і їх тематичній організації, прикладом чого може бути доба Ренесансу з переважанням танцювальної та вокальної музики. Внаслідок цього музичні структурні принципи формувалися з урахуванням тексту і руху. Яскравим прикладом зазначеного є жанр сюїти, що має давню і тривалу традицію свого становлення і розвитку, і є безпосередньо пов'язаний із танцювальною сферою. Сюїта (від фр. *suite* – «ряд», «послідовність», «чергування») – є одним із різновидів циклічної форми в інструментальній музиці. У наукових дослідженнях сюїта розглядається як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору загальної драматургії циклу. Адже, з одного боку, досить часто можна спостерегти притаманну для неї циклічну децентралізацію, а з іншого, внутрішню цілісність.

Аналізуючи сюїту, всі, без винятку, дослідники виділяють контрастність, як її визначальну рису, оскільки основою жанру стало співставлення контрастних танцювальних і лірично-споглядальних п'єс (арія). З іншого боку, науковці звертають також увагу на єдність циклу в його множинності, що дає підставу стверджувати про контрастність і єдність як визначальні принципи, покладені в основу жанру. Об'єднуючим фактором при його яскраво вираженій циклічності є також наявність спільної для усіх п'єс тональності, жанрової основи (танець) чи конкретного художнього задуму.

На відміну від циклічних форм, у яких всі частини є пов'язані наскрізним розвитком, цілісність у сюїті досягається завдяки наявності однієї спільної ідеї, контрасту та чергування, а не через тематичну єдність чи послідовне розгортання. Тому підбірка різнохарактерних п'єс ще не є сюїтою, якщо в ній відсутній спільний задум і підпорядкування певній художній ідеї. Адже при навіть відносній відокремленості частин вони повинні утворювати цілісність, де кожна п'єса вносить щось своє у загальну картину твору.

Не випадково музикознавці звертали увагу на те, що термін «сюїта» вказує не на зовнішню послідовність п'єс, що йдуть одна за одною, а слугує визначенням внутрішнього розпорядку,

співвідношення і розташування частин. Ба більше, її аналоги «partie» та «ordre» – це терміни, що пояснюють сукупність конструктивних об'єднувальних принципів, які зумовлюють цілість і відрізняють сюїту від інших подібних сукупностей.

Якщо розглянути сюїту з історичної точки зору, то відомо, що практику поєднання танців по два: повільного та швидкого, можна простежити ще з доби Середньовіччя. Йдеться про «естампі» (франц. *estampie*, лат. *stantipes*) – один із найстаріших жанрів вокальної та інструментальної європейської музики XIII ст., переважно танцювального характеру. Він ділився на декілька частин із чергуванням «відкритих» або «закритих» каденцій і відзначався внутрішньою мелодичною періодичністю (McGee, 1989, p. 177). В епоху Відродження вже можна спостерегти появу досить великої кількості творів, написаних у характері сюїти. Одним із перших стали лютневі табулятури, опубліковані у 1508 році венеційським видавцем Петруччі (*Intavolatura de lauto*), у яких були вміщені сюїти з трьох танців: павани, гальярди і піви. Останній (від італ. *piva*, «волинка») є італійського селянського походження, хоча часто виконувався в аристократичному середовищі. Піва (розмір 6/8) вважається швидким різновидом бас-данса (франц. *basse danse*; італ. *bassa danza*), придворного повільного танцю, що набув розповсюдження у Західній Європі у XV–XVI ст. і часто використовувався у поліфонічних обробках Жоскена Дебре, Дієго Ортіса, Констанцо Феста. Але більш традиційною стала пара італійських танців павана-гальярда. При цьому, урочиста повільна павана (розмір 4/4, 2/4), що писалась у двочастинній формі й акордовому викладенні, фактично замінила популярний бас-данс. Стосовно гальярди, то вона була у швидкому темпі й тридольному розмірі, що цілком відповідало вимогам тогочасного придворного етикету, коли придворний бал розпочинався парюю танців, з яких перший, урочистий, за участю короля і королеви, дофіна й знатних вельмож, змінювався швидким і жвавим танцем для молоді аристократичної публіки.

Крім згаданих вище танців до лютневої сюїти згодом додалися нові (бранль, турдіон, вольт), яким передувала імпровізована досить складна прелюдія. Її призначення, на думку дослідників, полягало у налаштуванні самого

інструмента. Натомість клавесинна барокова сюїта запропонувала низку нових танців, серед яких: сарабанда, алеманда, куранта, менует, пасп'є, ригодон, бурре, жига та інші.

Вперше сюїта як жанр була проаналізована у 1676 році англійським музикознавцем Томасом Мейсом у трактаті «Монумент музики». Автор не обмежував кількості її частин, зазначивши лише, що вона переважно складається з шести п'єс, з яких першою йде прелюдія, а далі вже відомі алеманда, арія, куранта, сарабанда і остання може бути як жарт. Єдиною вимогою була наявність спільної для всіх п'єс тональності.

Як стверджує Роже Бланшар (Roger Blanchard), клавирна сюїта стала першою організованою формою інструментальної музики (Blanchard, 2009). Якщо в Німеччині, на думку дослідника, форма сюїти в епоху бароко була більш стандартизованою і чітко регламентованою, включаючи прелюдію, алеманду з дублем, куранту з дублем, сарабанду і жигу, то в тогочасних сюїтах італійських і французьких композиторів можна спостерегти більш абстрактні за характером п'єси, зокрема, токату, що замінила прелюдію або вже згадані вище танці з варіаціями. Часто практикувались мажорний і мінорний менуети з репризним повторенням першого. За аналогічним принципом будувались пасп'є і ригодон. Заключні розділи сюїти часто писались у формі пасакалії або чакони – великих розвинених форм поліфонічного складу. Однак розгляд скрипкових партит Й.С. Баха дає підставу заперечити думку Р. Бланшара про чітку регламентованість форми німецьких сюїт і партит. Так, його Друга партита завершується не традиційною жигу, а, подібно до сюїт французьких композиторів, чаканою з 30-ма варіаціями. Не зовсім стандартною за будовою є Перша і Третя партити Й.С. Баха. Перша традиційно складається з чотирьох частин: алеманди, куранти, сарабанди й бурре, однак кожна з п'єс йде зі своїми дублями, для яких є характерною варіаційність, внаслідок чого тематичний матеріал танців розвивається. Дослідники трактують такий спосіб побудови циклу як «варіації на жанр сюїти». У Третій партиті Й.С. Бах, судячи з танців, надає перевагу саме французькому різновиду сюїти з послідовністю: прелюдія – лур – гавот з рондо – два менуети – бурре – жига.

До цього списку треба також додати твори, об'єднані конкретною програмою, прикладом чого є клавесинна сюїта Ф. Куперена «Аннали великих і поважних менестрелів» («*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*»). Композитор у назві згадує найшановнішу паризьку гільдію менестрелів «Конфрері де Сен-Жульєн-де-Менетріє» (*The Confrérie de St. Julien-des-Ménétriers*), яка існувала ще з XIV ст. і домінувала у міському публічному просторі до кінця XVIII ст. Після скасування претензій на монополію гільдії у 1707 році Ф. Куперен на знак перемоги написав комічну сюїту, в п'яти частинах якої показав своє бачення її діяльності. Автор вибудує цикл за принципом драми, де перша частина «Видатні особи та журі-менестрелі, Марш» слугує експозицією. Друга – «Гравці на лірі та жебраки, перша та друга арії для ліри з бурдоном» – виконує функцію розвитку дії. Третя – «Жонглери, стрибунки й танцюристи на канаті з ведмедями та мавпами» – слугує зав'язкою драми. Четверта частина – «Інваліди або каліки на службі у великого менестреля; права рука: з вивихами; ліва рука: кульгаві») – подальший розвиток дії. І остання дія драми – «Замішання та розгром усієї трупи, спричинений п'яницями, мавпами та ведмедями, дуже швидко; [ліва рука, ближче до кінця: милиці]» – це, фактично, за правилами драми, катастрофа та її кінцева розв'язка. Композитору вдається засобами клавесина передати всю комічність ситуації, особливо у п'ятій п'єсі, де на початку відбувається ритмічний збій і зміщення ритмічних акцентів, ефект кульгавої ходи у лівій руці тощо.

Сюїту прийнято визначати за різними параметрами, зокрема, за опорою на жанрову основу; за єдністю у багатоманітності; різнохарактерністю п'єс; за контрастом-взаємодоповненням; сюжетним чи географічним задумом автора тощо. Крім формотворчих і жанрових аспектів, часто також використовується поняття сюїтності як принципу структурної організації музичного матеріалу, основою якого є контраст чітко оформлених частин, об'єднаних певним способом. Водночас це дає підставу зробити певні висновки, що сюїта і сюїтність не є термінами цілком тотожними. Вище було зазначено, що сюїту прийнято розглядати одночасно з позиції форми і жанру, позаяк ці два поняття є досить близькими, а тому можуть

перетинатися і навіть частково співпадати. Але якщо слово «сюїта» більше підходить під визначення жанру як елементу систематизації музичного твору, який характеризується сукупністю змістовних та формальних особливостей, то поняття «сюїтність», як принцип організації, більш дотичне до форми, як способу викладу музичного матеріалу, його композиції та структури.

Проблему сюїтності порушують у своїй дисертаційних роботах Петро Довгань та Марина Ілечко. Авторка, за її власним визначенням, досліджує феномен сюїтного музичного мислення, яке вона розглядає як одну з форм художньої свідомості (Ілечко, 2018, с. 7). Музикознавиця проводить паралелі між сюїтним і міфологічним мисленням як позачасовою категорією, зауваживши, що «структурна модель сюїти наближається до міфологічного розуміння простору, яке <...> являє собою «... сукупність окремих об'єктів, які носять власні імена» (Ілечко, 2018, с. 7).

Для барокової сюїти як «портретно-моторного жанру» була нехарактерною часова перспектива, тобто, сам процес розвитку. Якщо основними конструктивними принципами сюїтності дослідники вважають відсутність розвитку, однорідність, зображальність і характеристичність, то ті видозміни, які почали відбуватися з сюїтою, починаючи з другої половини XVIII ст., призвели до зміни її конструктивних принципів, включаючи багатоманітність і розвиток. Внаслідок цього сюїта могла довільно складатись і бути довільно організованою.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Намагання систематизувати барокову сюїту, як один із важливих жанрів тогочасної європейської інструментальної музики, є пов'язаний з певними труднощами, враховуючи її велику різноманітність. Акцент, що завжди ставився дослідниками на танцювальній складовій, не дає повного уявлення про цей жанр, що не завжди будується на темповому й метро-ритмічному контрасті, а також на формах танцювальної музики, прикладом чого є згадана «*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*» Ф. Куперена, що слугує зразком програмної музики, у якій не використовуються звичні для сюїти танцювальні схеми. Тому її визначення в музичних словниках і енциклопедіях як циклу лютневих, клавірних

та оркестрових танцювальних п'єс, об'єднаних спільною тональністю, упродовж тривалого часу не розкривало її багатоманітності. Лише наприкінці ХХ ст. у світовому музикознавстві почало формувалось більш цілісне уявлення про сюїту.

У пропонуваному дослідженні інструментальна сюїта розглядається як цілісне явище, враховуючи той факт, що кожна з її частин є самодостатньою і важливою з точки зору

загальної драматургії циклу. Сюїта демонструє єдність у множинності, будучи об'єднанням низки контрастних творів, при цьому її характерною ознакою є яскраво виражена дискретність, що означає роздільність, перервність, наявність окремих, чітко відмежованих частин. Циклічна децентралізація, а з іншого боку, внутрішня єдність між частинами, дає можливість у подальшому досліджувати сюїту як приклад художньої цілісності у музичному творі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арістотель. Поетика / Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / М. П. Ілечко; ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
3. Імануель Кант. Прологomenи до кожної майбутньої метафізики, яка може постати як наука. Переклад з німецької Віталій Терлецький. Харків: Фоліо, 2018. 288 с.
4. Інгарден Р. Дослідження з естетики. URL <https://studfile.net/preview/460740/page:34/> (дата звернення 25.09.2025). С. 532.
5. Ін та ян // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін ; Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
6. Сюїта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
7. У Юйян. Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності: дис. ... докт. філос.: 025 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2023. 197 с.
8. Beier C. Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie: Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der kritischen Theorie Adornos. Frankfurt am Main, 1977. 198 s.
9. Blanchard R. Suite, musique/ Encyclopedie Universalis, 2009 <https://www.universalis.fr/dictionnaire>. URL: <https://edu.ge.ch/seconde2/system/files/2024-11/c.%20Universalis%20-%20suite-musique.pdf> (дата звернення 15.09.2025).
10. McGee, T. J. Medieval Instrumental Dances. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1989. 225 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=JTTIAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення 24.09.2025).

REFERENCES:

1. Aristotel. (1967). Poetyka [Poetics]/ Per. B. Tena; vstupa. st. i komentari Y. Kobova. Kyiv: Mystetstvo, 1967. 136 s. [in Ukrainian].
2. Ilechko M. (2018). Ukrainska fortepianna siuita yak predmet muzykoznavchoho dyskursu: istoriolohichniy pidkhid [The Ukrainian Piano Suite as a Subject of Musicological Discourse: A Historiographical Approach]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / M. P. Ilechko; ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 19 s. [in Ukrainian].
3. Imanuel Kant. (2018). Prolehomeny do kozhnoi maibutnoi metafizyky, yaka mozhe postaty yak nauka [Prolegomena to every future metaphysics that may emerge as a science.]. Pereklad z nimetskoi Vitalii Terletskiyi. Kharkiv: Folio. 288 s. [in Ukrainian].
4. Ingharden R. Doslidzhennia z estetyky [Research on aesthetics]. URL <https://studfile.net/preview/460740/page:34/> (data zvernennia 25.09.2025) [in Ukrainian].
5. In ta yan [Yin and Yang] (2002) // Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in ; Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy. Kyiv : Abrys. 742 s. [in Ukrainian].
6. Siuta B. (2006). Muzychna tvorchist 1970-1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnosti [Musical creativity of the 1970s-1990s: parameters of artistic integrity]. Kyiv: Hramota. 256 s. [in Ukrainian].
7. U Yuiian. (2023). Fortepianno-vykonavska tvorchist yak protses interpretatsii u svitli teorii khudozhnoi tsilisnosti [Piano performance as a process of interpretation in the light of the theory of artistic integrity]: dys. ... dokt. filos.: 025 / ONMA imeni A.V. Nezhdanovoi. Odesa. 197 s. [in Ukrainian].
8. Beier C. (1977). Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie: Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der kritischen Theorie Adornos. Frankfurt am Main. 198 s. [in German].

9. Blanchard R. (2009). Suite, musique/ Encyclopedie Universalis. <https://www.universalis.fr/dictionnaire>. URL: <https://edu.ge.ch/secondaire2/system/files/2024-11/c.%20Universalis%20-%20suite-musique.pdf> (data zvernennia 15.09.2025) [in French].

10. McGee T. J. (1989). Medieval Instrumental Dances. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press. 225 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=JTTlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (data zvernennia 24.09.2025) [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 25.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025