

УДК 78.01:159.95

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-12>**Вікторія СОЛОГУБ,**

orcid.org/0000-0001-7346-7929

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

(Одеса, Україна) victoriya12ds@gmail.com

МУЗИКА ЯК ФОРМА КОГНІТИВНОГО ДОСВІДУ: МЕЖА МІЖ ЕМОЦІЄЮ ТА РОЗУМОМ

Метою статті є аналіз функціонування музики як форми когнітивного досвіду, що виходить за межі традиційної дихотомії між емоціями та розумом. **Методологія.** У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує філософські, когнітивні й музикознавчі стратегії аналізу. Теоретичну базу становлять концепції втіленого пізнання (Дж. Лейкоф, М. Джонсон), розширеного розуму (Е. Кларк, Д. Чалмерс), нейроафективної теорії емоцій (А. Дамасіо, П. Юслі, Д. Вестфйоль), теорія музичних очікувань (Д. Гурон), символічна концепція музики (С. Лангер). Об'єктом аналізу виступає не лише музична структура, а й процеси слухового мислення, моторної симуляції та когнітивної інтерпретації. **Наукова новизна.** Уперше системно проаналізовано музику як когнітивний артефакт, що формує зміст не лише через емоційну експресію, але й через логіку побудови, структурне передбачення й сенсомоторну залученість слухача. Запропоновано модель музичного досвіду як гібридної форми пізнання, в якій емоція і раціональність постають не як опозиції, а як взаємопроникні механізми когнітивної активності. **Висновки.** Від ранніх філософських пошуків до сучасних досліджень у галузі афективної нейронауки простежується ідея, що музика не лише емоційно зачіпає слухача, але й залучає його здатність до міркування, моделювання, передбачення та рефлексії. Чи то через імітацію тілесних жестів, чи розпізнавання формальних структур, слухачі застосовують спосіб пізнання, який є водночас чуттєвим і символічним, тілесним і концептуальним. Сприйняття музики активує широкий спектр когнітивних механізмів: від рефлексивного аналізу до моторної симуляції, від емоційного резонансу до семантичної інтерпретації. Музичний досвід є не лише афективною реакцією, а й способом когнітивної орієнтації у світі. Такий підхід дозволяє розглядати музичне мистецтво як потужний інструмент смислотворення, що долає межі між емоцією та розумом, індивідуальним і колективним, тілесним і культурним досвідом.

Ключові слова: музика, когнітивний досвід, емоція, розум, музичне мислення, слухач, музична комунікація.

Victoria SOLOGUB,

orcid.org/0000-0001-7346-7929

Candidate of Pedagogical Sciences,

Lecturer at the Department of Music and Instrumental Training
South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky
(Odesa, Ukraine) victoriya12ds@gmail.com

MUSIC AS A FORM OF COGNITIVE EXPERIENCE: THE BOUNDARY BETWEEN EMOTION AND REASON

The aim of the study is to analyse the functioning of music as a form of cognitive experience that goes beyond the traditional dichotomy between emotions and reason. **Methodology.** The study uses an interdisciplinary approach that combines philosophical, cognitive and musicological analysis strategies. The theoretical basis is formed by the concepts of embodied cognition (G. Lakoff, M. Johnson), extended mind (A. Clark, D. Chalmers), neuroaffective theory of emotions (A. Damasio, P. Juslin, D. Västfjäll), theory of musical expectations (D. Huron), and symbolic concept of music (S. Langer). The object of analysis is not only the musical structure, but also the processes of auditory thinking, motor simulation and cognitive interpretation. **Scientific novelty.** For the first time, music is systematically analysed as a cognitive artefact that shapes the content not only through emotional expression, but also through the logic of construction, structural prediction and sensorimotor involvement of the listener. A model of musical experience as a hybrid form of cognition is proposed, in which emotion and rationality appear not as oppositions, but as interpenetrating mechanisms of cognitive activity. **Conclusions.** From early philosophical explorations to modern research in the field of affective neuroscience, the idea that music not only emotionally affects the listener, but also engages his or her ability to reason, model, predict, and reflect is traced. Whether through imitating bodily gestures or recognising formal structures, listeners use a way of knowing that is both sensual and symbolic, bodily and conceptual. The perception of music activates a wide range of cognitive mechanisms: from reflective analysis to motor simulation, from emotional resonance to semantic interpretation. Musical experience is not only an affective reaction, but also a way of cognitive orientation in the world. This approach allows us to consider musical art as a powerful tool of meaning-making that overcomes the boundaries between emotion and reason, individual and collective, bodily and cultural experience.

Key words: music, cognitive experience, emotion, mind, musical thinking, listener, musical communication.

Актуальність проблеми. В останні десятиліття зростає кількість досліджень музики як когнітивного феномену, що базується на міждисциплінарному підході, в якому використовуються знання зі сфери музикознавства, психології, філософії та нейронаук. Ця міждисциплінарна взаємодія відображає зсув від розгляду музики виключно як афективного вираження чи естетичної форми до розуміння її як медіуму, що активно залучає та формує когнітивні процеси людини. Сучасні дослідження визнають музику не просто пасивним об'єктом сприйняття чи джерелом емоційного задоволення, а складною системою, за допомогою якої люди мислять, інтерпретують та узгоджують свій досвід сприйняття світу.

З одного боку, музику часто відзначають за її здатність викликати потужні емоційні реакції, які не піддаються лінгвістичній артикуляції. З іншого боку, її так само цінують за складну формальну організацію, внутрішню логіку і структуру. Ця суперечність – між музикою як експресивним афектом і як абстрактною думкою – формувала філософську та естетичну інтерпретацію музики з часів античності. Проте опозиція між почуттям і розумом, може приховувати більше, ніж показує. Останні досягнення в когнітивній науці, ставлять під сумнів уявлення про те, що ці сфери є дискретними. Натомість емоції та розум дедалі частіше розглядаються як взаємопов'язані.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні підходи до вивчення музики як когнітивного феномена демонструють стрімке розширення теоретико-методологічної бази. У вітчизняному науковому просторі увагу до когнітивного аспекту музичного розвитку привертає праця М. Кісюк, де обґрунтовується поняття музичного інтелекту як специфічної форми мислення, що інтегрує чуттєві, емоційні й аналітичні механізми пізнання в ракурсі формування особистості учня в освітньому процесі. Дослідження Ю. Ніколаєвської зосереджується на інтерпретативній природі музичної комунікації в культурі XX–XXI ст., виокремлюючи її як особливий тип когнітивної взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем. На перетині філософії розуму й музикознавства знаходиться концепція «extended mind» у трактуванні Е. Кларка та Д. Чалмерса, де доводиться, що музичне мислення може реалізовуватись через зовнішні ресурси, зокрема інструменти, нотацію, тіло виконавця або слухове середовище, утворюючи розширену когнітивну систему. А. Дамазіо переконливо доводить, що емоції є не протилежністю, а невід'ємною складовою раціонального мислення, що особливо актуально для музики

як емоційно-розумової діяльності. Дослідження Д. Гутона акцентує на ролі очікування як когнітивного механізму, що пов'язує сприйняття музики з емоційним задоволенням, вказуючи на предикативну природу музичного мислення. П. Юсліні та Д. Вестфільоль розробляють модель, яка ідентифікує множинні механізми емоційної відповіді на музику – від нейроавтоматичних рефлексів до епізодичної пам'яті та музичних очікувань. П. Ківі у своїй монографії пропонує формалістичний підхід, згідно з яким музика, позбавлена зовнішньої семантики, здатна виражати емоції через внутрішню структурну логіку, зберігаючи автономію від позамузичних змістів. С. Лангер трактує музику як символічну форму, що моделює «форми почуття» – узагальнені емоційні структури, доступні лише через художній досвід. Фундаментальні основи тілесної когніції, закладені Дж. Лейкофом і М. Джонсоном, проливають світло на музичне сприйняття як процес, що ґрунтується на метафоричному мисленні, сенсомоторних моделях та концептуалізації часу через ритм.

Метою дослідження є аналіз функціонування музики як форми когнітивного досвіду, що виходить за межі традиційної дихотомії між емоціями та розумом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчення музики як когнітивного процесу знаменує собою значний поворот у музикознавчих дослідженнях, зміщуючи увагу від суто структурних описів до розуміння того, як музика залучає розум. Когнітивне музикознавство, яке розвивається з кінця XX-го століття, стверджує, що музичний досвід не обмежується слуховою рецепцією, а включає складні процеси уваги, пам'яті, антиципації та уречевленої взаємодії. Музика в цьому контексті стає медіумом, через який здійснюється, розширюється пізнання. Центальною в цій переорієнтації є ідея про те, що пізнання не обмежується мозком, а вбудоване в тіло. Ця модель «4Е пізнання» – embodied, embedded, enacted, and extended – кидає виклик картезіанському поділу між розумом і тілом, і вона виявилася особливо продуктивною для розуміння музичного досвіду. Такі вчені, як Марк Джонсон і Джордж Лакофф (1999), стверджують, що навіть абстрактні міркування вкорінені в тілесних метафорах, і це твердження знаходить відлуння в музиці, де ритм, жест і кінестетичний резонанс формують значення ще до того, як починається свідомо інтерпретація. «Раціональність не є безтілесною, як це традиційно вважалося, а виникає з особливостей наших мозку, тіла та тілесного досвіду» (Lakoff&Johnson, 1999: 4). Згідно ідеї втіленого пізнання стверджу-

ється, що слухачі не просто обробляють музичні структури подумки, але й моделюють їх фізично, чи то через уявний рух, моторний резонанс або афективну синхронізацію. Девід Гурон у своїй праці «Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation» досліджує, як антиципація працює у системі винагороди мозку, показуючи, що когнітивні процеси, такі як розпізнавання образів, тісно пов'язані з емоційними результатами. Ці когнітивні операції не є поміркованим обчисленнями, а часто є афективно забарвленими, підживляючи спрощений дуалізм між думкою і почуттям. Він наголошує увагу на принципі задоволення, який виникає при сприйнятті музики, що вимагає зусиль слухача. «Задоволення не виключає зусиль. Розум повинен досягати, а не просто охоплювати. Мозок потребує викликів, а не забавок. Якщо мистецтво має досягти всього, чого можна досягти, було б неправильно концентрувати увагу на обмеженнях людського розуму» (Huron, 2006: IX).

На думку низки авторів, музика функціонує як форма «розподіленого пізнання» – процесу, який не міститься в індивідуальній свідомості, а поширюється і формується через соціальну взаємодію, культурні норми та історичну практику. Таке розуміння узгоджується з теорією розширеного розуму Енді Кларка та Девіда Чалмерса, які припускають, що когнітивні процеси часто покладаються на інструменти, символи та соціальні системи – в даному випадку на нотну грамоту, виконавські практики або навіть спільне середовище прослуховування. «Людський організм пов'язаний із зовнішнім об'єктом у двосторонній взаємодії, утворюючи зчеплену систему, яку можна вважати самостійною когнітивною системою» (Clark & Chalmers, 1998: 9).

В основі цього твердження лежить виклик традиційним музикознавчим категоріям. Якщо пізнання є активним на всіх етапах музичної взаємодії – від написання та інтерпретації до прослуховування та аналізу – тоді музика має розглядатися не просто як естетичний об'єкт, а як когнітивний артефакт. Це тягне за собою зміну аналітичної перспективи: від декодування творів до розуміння того, як музичні форми створюються під їх впливом. «Наша несвідома концептуальна система функціонує як “прихована рука”, що формує те, як ми осмислюємо всі аспекти нашого досвіду» (Lakoff & Johnson, 1999: 14).

Наслідки такого підходу є суттєвими. Він спонукає до переосмислення того, як продукується музичний смисл, виходячи за межі формалістичного підходу, що надає перевагу структурній когерентності, та за межі емоціоналістичного, що

наголошує на суб'єктивному афекті. Натомість когнітивна парадигма припускає, що музичний досвід є гібридним явищем: одночасно раціональним і афективним, індивідуальним і колективним, ментальним і фізичним. Саме в цьому гібридному просторі починає проявлятися справжня складність музики як когнітивного досвіду.

Емоції вже давно займають центральне місце в дискурсі про музичне значення. Від ранніх романтичних теорій до сучасної нейронауки музика визнана однією з найпотужніших естетичних форм для пробудження, вираження та модуляції емоційних станів. Однак розуміння того, як музика впливає на емоції, з часом суттєво змінилося – від метафізичних спекуляцій до емпіричного моделювання, – розкриваючи не лише здатність музики зворушувати слухачів, а й її когнітивну та неврологічну вкоріненість. Історично склалося так, що емоційна сила музики часто розглядалася в метафізичних або трансцендентальних термінах. Артур Шопенгауер вважав музику прямим вираженням світової волі – метафізичної сили, яка оминає концептуальне мислення і резонує з внутрішньою природою буття. За Шопенгауером, лише музика серед мистецтв говорить «не про речі, а про річ у собі». Фрідріх Ніцше, який спочатку перебував під впливом поглядів А. Шопенгауера, підкреслював дуальність діонісійського (екстатичного, емоційного) та аполонічного (впорядкованого, раціонального) начал у своїй інтерпретації музики давньогрецькій трагедії. Ця полярність лежала в основі поглядів Ніцше на музику як на сферу, де емоції вивільняються і дисциплінуються.

У ХХ-му столітті такі теоретики, як Сьюзен Лангер і Пітер Ківі, намагалися сформулювати емоційний зміст музики, не зводячи його до простого вираження чи імітації почуттів. Лангер припускала, що музика символізує форми почуттів, а не конкретні емоції – вона представляє логічну структуру афекту, а не його емпіричний прояв. Музика – це «значима форма», і її значущість полягає в тому, що вона є символом, високоструктурованим чуттєвим об'єктом, який завдяки своїй динамічній структурі здатен виражати форми життєвого досвіду, які мова нездатна передати. Окрім цього в ній сконцентровано чуттєве начало. «Музика... є зразком чуттєвості – це модель самого життя, як воно відчувається і безпосередньо пізнається» (Langer, 1953: 31). На думку авторки, функція художньої ілюзії – не «вдавання», а звільнення від віри – споглядання чуттєвих якостей без їхнього звичного значення.

Пітер Ківі, у свою чергу, стверджував, що музика виражає емоції, не будучи сама емоцій-

ною; її «слухають так, ніби вона щось виражає» (Kivy, 1989), покладаючись на стилістичні конвенції та слухацькі висновки, а не на реальні афективні стани. Ця ідея продовжує впливати на сучасні дослідження, але нещодавні розробки в галузі афективної нейронауки запропонували нові рамки для розуміння емоційного впливу музики. Особливо актуальною є робота Антоніо Дамасіо про неврологічну основу почуттів, зокрема про відмінність між емоціями та почуттями (де перші є несвідомими фізіологічними реакціями, а другі – свідомими переживаннями). Модель Дамасіо допомагає пояснити, як музика може викликати автоматичні тілесні реакції – зміни в частоті серцебиття, диханні чи провідності шкіри – які потім інтерпретуються як суб'єктивні відчуття. «У першому наближенні, елементарні таємниці розуму полягають у взаємодії патернів активності, що генеруються багатьма нейронними ланцюгами, локально і глобально, мить за миттю, в мозку живого організму» (Damasio, 1994: 259).

У галузі музичної психології робота Патріка Н. Юсліна та Даніеля Вестф'яля надала більш детальну картину того, як музика викликає емоції. Їхня модель (рефлекси стовбура мозку, ритмічне захоплення, оціночне обумовлювання, емоційне зараження, візуальні образи, епізодична пам'ять, музичне очікування та естетичне судження) враховує широкий спектр механізмів – від біологічно жорстких реакцій до глибоко індивідуальних або культурно зумовлених асоціацій. Автори зазначають: «Ми представляємо нову теоретичну основу, що включає шість додаткових механізмів через які прослуховування музики може викликати емоції: (1) рефлекси стовбура мозку, (2) оціночне обумовлювання, (3) емоційне зараження, (4) візуальні образи, (5) епізодична пам'ять та (6) музичне очікування» (Juslin & Västfjäll, 2008: 559). Ця модель підкреслює багатовимірну природу музичної емоції: вона не є ані повністю вродженою, ані суто культурною, а виникає з їхньої взаємодії. Дискусія про те, чи є емоційні реакції на музику універсальними чи культурно специфічними, триває. Деякі характеристики – такі як темп, гучність і певні інтервали – пов'язані з певним емоційним баченням в різних суспільствах. Водночас, значна частина афективної сили музики спирається на засвоєні умовності, схеми та наративні очікування, сформовані культурним контекстом. Асоціація мінорних тональностей із сумом або висхідного руху зі збудженням не є біологічно зумовленою, а культурно підкріпленою. Ця взаємодія вродженого і набутого підкреслює роль музики не лише як емоційного стимулятора, але і як місця емо-

ційного пізнання – простору, де слухачі випробовують, моделюють і обговорюють почуття як на індивідуальному, так і на колективному рівні. Емоції, викликані музикою, не є пасивними, вони обробляються, інтерпретуються і часто реконтекстуалізуються.

Таким чином, розуміння емоцій у музиці сьогодні вимагає виходу за межі формалізму. Це передбачає визнання музики як складного стимулу, що задіює глибоко вкорінені нейроафективні схеми, водночас функціонуючи в межах історично та культурно специфічних семіотичних систем. Емоційна сила музики полягає не лише в її здатності «виражати» почуття, але й у її здатності структурувати їх – надавати форму і часову визначеність внутрішнім станам, полегшуючи таким чином когнітивне та емоційне проникнення. «Музика завжди була і залишається одним з найпотужніших засобів морального та естетичного виховання, оскільки сила її впливу на людину випробовувалася століттями. В процесі музичних занять формується музичний інтелект особистості, який впливає на процес сприймання музики, розширює емоційні горизонти, духовно збагачує, поглиблює розуміння музики і виховує високі моральні цінності людини» (Кісюк, 2024: 119).

Хоча музику часто оцінювали саме за її афективну та експресивну силу, її структурні та формальні властивості здавна вважалися не менш важливими для її змісту. Багато традицій у західній музичній теорії та естетиці підкреслюють, що те, що відрізняє музику від інших видів мистецтва, – це її здатність втілювати абстрактні структури у часі, які можна інтерпретувати, передбачати та когнітивно обробляти. Цей погляд розглядає музику не лише як мову почуттів, але й як спосіб мислення – темпоральне мистецтво, яке уможливило складні розумові операції, такі як абстрагування, розпізнавання образів, логічний висновок і прогнозування на основі пам'яті. Філософські витоки цього підходу можна простежити в естетиці Просвітництва, а його кульмінація – у формалістичній традиції XIX-го та початку XX-го століть. Едуард Ганслік стверджував, що справжня краса музики полягає не в її емоційному змісті, а в формах, що рухаються через звучання тонів. Для Гансліка цінність музики полягає в автономній логіці її внутрішніх структур – симетрії, контрастах, розвитку, які доступні для раціонального споглядання, а не для емоційного занурення. У XX-му столітті Теодор В. Адорно вдосконалив цю перспективу в рамках критичної діалектики. Скептично ставлячись до спрощеного формалізму, Адорно все ж

визнавав раціональний вимір музики, особливо у творах таких композиторів, як Л. Бетховен і А. Шенберг. Для Адорно музична форма була не просто абстрактною схемою, а засобом когнітивної критики – іманентною логікою, яка виражає соціальну напругу і суперечності через звукову організацію. У цьому сенсі музика була не лише естетичною, але й епістемологічною: вона «мислить» через форму.

Важливо, що раціональність музики не є еквівалентом математичної логіки чи дискурсивного розуму. Це радше темпоральний інтелект – спосіб мислення, що розгортається в часі через повторення, варіації, пам'ять і передбачення. Формальна організація музики запрошує слухача до спільного міркування, де розуміння не виводиться з перших принципів, а виникає через занурення, залучення та синтез. Саме це динамічне розгортання – здатність музики представляти і вирішувати напругу, встановлювати і руйнувати шаблони – дозволяє їй функціонувати як форма розуму. Таким чином, хоча музиці може бракувати пропозиційного змісту, вона володіє когнітивною граматикою, яка дозволяє їй функціонувати аналогічно до раціонального дискурсу. Музична структура забезпечує рамки, в яких смисл конструюється, оскаржується і трансформується. Взаємодіючи з цією структурою, слухачі не просто відчують – вони думають, роблять висновки, моделюють і рефлексують. «Когнітивна установка як парадигма музикознавчого мислення – це визнання провідної ролі суб'єкта творчості, психології свідомості людини творця. У пропонованому дослідженні когнітивний підхід скерований на спілкування *Homo Interpretatus* в усіх вимірах (між-особистісному та духовному) та охоплює пізнання таких категорій, як «звукообраз інструменту», «картина світу», «інтерпретувальна свідомість» тощо» (Ніколаєвська, 2021: 5).

Отже, раціональний вимір музичного досвіду, далеко не заперечуючи його емоційних аспектів, поглиблює і збагачує їх, припускаючи, що пізнавальна сила музики полягає саме в її здатності переплітати почуття і форму. Ця реконцептуалізація має значні наслідки для музикознавства. Вона спонукає науковців вийти за межі редуکتивного аналізу, який трактує музичну форму як автономну систему, відокремлену від афективного життя, або ж розглядає емоційні реакції як суто суб'єктивні та ірраціональні. Натомість вона підтримує інтегровану модель музичного розуміння, яка визнає,

що емоції та розум переплетені в кожному вимірі музичної діяльності – від композиції та виконання до сприйняття та аналізу.

Важливо, що цей інтегрований підхід не руйнує відмінності між емоціями та розумом, а переосмислює їх як динамічний континуум. У музичному досвіді почуття формуються формальним розумінням, а формальне розуміння оживляється емоційною залученістю. Очевидна межа – це не фіксований поділ, а рухомий поріг, який постійно перетинається і перетинається в процесі слухання, виконання та інтерпретації. У цьому сенсі музика пропонує привілейоване місце для дослідження того, як людське пізнання працює не через поділ, а через синтез – синтез, який робить музику одночасно зрозумілою і зворушливою, раціональною і резонансною.

Висновки. Музичний досвід – це більше, ніж пасивна афективна реакція чи абстрактне інтелектуальне сприйняття. Це радше складна форма когнітивної діяльності, в якій почуття і розуміння глибоко переплетені. Від ранніх філософських пошуків А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та С. Лангер до сучасних досліджень у галузі афективної нейронауки простежується, що музика не лише емоційно зачіпає слухача, але й залучає його здатність до міркування, моделювання, передбачення та рефлексії. Чи то через імітацію тілесних жестів, чи розпізнавання формальних структур, слухачі застосовують спосіб пізнання, який є водночас чуттєвим і символічним, тілесним і концептуальним.

Кидаючи виклик традиційній дихотомії між емоціями та розумом, нещодавні досягнення в музичному пізнанні підкреслюють неправомірність ставлення до цих сфер як до взаємовиключних. Натомість, автори вказують на те, що людське пізнання за своєю природою є афективним, а емоційна реакція – інтелектуальною. Музика в цьому контексті слугує життєво важливим об'єктом дослідження – не лише через свою художню цінність, але й тому, що вона ілюструє, як людина мислить через звук, відчуває через форму і пізнає світ через синтез чуттєвих і символічних модальностей. Отже, значення виникає в динамічній взаємодії когнітивних механізмів, історичних екскурсів, слухачького досвіду, неврологічних процесів та перформативного контексту. При такому баченні музичного мистецтва її прослуховування є участю у когнітивному акті, який є водночас раціональним і афективним, в якому криється найглибший сенс музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кісюк М.П. Когнітивна сутність музичного інтелекту в розвитку особистості учня. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 2024. Вип.31. С. 114–120.

2. Ніколаєвська Ю.В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.). Автореф. доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 38 с.
3. Clark A., Chalmers D. The extended mind. *Analysis*. 1998. Vol. 58(1). P. 7–19.
4. Damasio A. R. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Grosset/Putnam, 1994. 312 p.
5. Huron D. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 480 p.
6. Juslin P. N., Västfjäll D. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*. 2008. Vol. 31(5). P. 559–621.
7. Kivy P. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. 226 p.
8. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999. 640 p.
9. Langer S. K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Scribner, 1953. 431 p.

REFERENCES

1. Kisyuk, M. P. (2024). Kohnityvna sutnist' muzychnoho intelektu v rozvytku osobystosti uchnia [The cognitive essence of musical intelligence in the development of a pupil's personality]. *Naukovyi chasopys Ukrain's'koho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Seriya 14. Teoriia i metodyka mystets'koi osvity*, 31, 114–120. [in Ukrainian].
2. Nikolaievs'ka, Yu. V. (2021). Muzychna komunikatsiia yak interpretatyvnyi fenomen (na prykladi tvorchosti XX – pochatku XXI st.) [Musical communication as an interpretive phenomenon (on the example of the 20th–early 21st centuries)]. *Avtoref. doktora mystetstvoznastva: 17.00.03. Odesa*. 38 p. [in Ukrainian].
3. Clark, A., & Chalmers, D. (1998). The extended mind. *Analysis*, 58(1), 7–19. <https://doi.org/10.1093/analys/58.1.7>
4. Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. New York: Grosset/Putnam. 312 p.
5. Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press. 480 p.
6. Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559–621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
7. Kivy, P. (1990). *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca: Cornell University Press. 226 p.
8. Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books. 640 p.
9. Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key*. New York: Scribner. 431 p.