

УДК 78.071

Іванова Людмила Олександрівна,
викладач Одеської національної консерваторії
імені А. В. Нежданової
luda93609@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5363-0685

П'ЄСИ ДЛЯ ГОЛОСУ Й ФОРТЕПІАНО В.ВЛАСОВА У ВИЯВЛЕННІ ТИПОЛОГІЙ МИСТЕЦТВА ПОСТАВАНГАРДУ

Метою цієї роботи є усвідомлення культурного стимулу того чи іншого твору В.Власова – у даному випадку це композиції для голосу й фортепіано на вірші Т.Шевченка й за текстами талановитого представника артистичної Одеси Р.Бродавка. **Методологічна основа** дослідження – історико-компаративний підхід, як це демонструють праці О.Лосева, а також культурологічний ракурс музикознавчого аналізу, як це дано в історично оглядових статтях «Симфонічних етюдів» та ін. Б.Асаф'єва. **Наукова новизна** роботи зумовлена, по-перше, тим що вперше у вказаному ракурсі поданий аналіз композицій В.Власова, а, по-друге, оригінальною є теоретична ідея про культурну запрограмованість творів стильово-типологічними напрацюваннями неоготики, які не можливі в класиці музичної творчості XIX-XX ст. **Висновки.** Композиції В.Власова, висока обдарованість якого гарантує глибоке сприйняття ним «ідей часу», засвідчують наближення його до «типологічної еклектики» поставангарду, в якій демонстрація фольклоризму (твір на вірші Т.Шевченка) рядопокладена із просимволістським відчуттям близькості до цнотливої лірики Сходу та європейської готики: ознака *bar*-форми в циклі на вірші Р.Бродавка. У цілому вказані композиції втілюють той тип інструменталізованого подання вокалу (що вимагає помежовної з оперністю мадригальної манери співу), який прийнято від часів К.Дебюссі і М.Леонтовича називати «п'єсами для голосу й фортепіано»; а це природно для «неосимволізму» (за О.Марковою) у поставангардній стилістиці 1970-х – 2010-х років.

Ключові слова: п'єси для голосу і фортепіано, поставангард, неосимволізм, вокал, мадригальний вокал.

Іванова Людмила Александровна, преподаватель Одесской национальной консерватории имени А. В. Неждановой

Пьесы для голоса и фортепиано В. Власова в выявлении типологий искусства поставангарда

Целью данной работы является осознание культурного стимула того или другого произведения В.Власова – в данном случае это композиции для голоса и фортепиано на стихи Т.Шевченко и по текстам талантливого представителя артистической Одессы Р.Бродавко. **Методологическая основа** исследования – историко-компаративный подход, как это демонстрируют работы А.Лосева, а также культурологический ракурс музыковедческого анализа, как это задано в статьях «Симфонических этюдов» и др. у Б.Асафьева. **Научная новизна** работы обусловлена, во-первых, тем что впервые в указанном ракурсе представлен анализ композиций В.Власова, а, во-вторых, оригинальной является теоретическая идея о культурной запрограммированности произведений стильово-типологическими наработками неоготики, что невозможно было в классике музыкального творчества XIX-XX ст. **Выводы.** Композиции В.Власова, высокая одаренность которого гарантирует чуткое восприятие им «идей времени», удостоверяют приближение его к «типологической эклектике» поставангарда, в которой демонстрация фольклоризма (произведение на стихи Т.Шевченко) рядоположена с просимволістським ощущением близости к целомудренной лирике Востока и европейской готики: признак *bar*-формы в цикле на стихи Р.Бродавко. В целом указанные композиции воплощают тот тип инструментализированного вокала (что требует пограничной с оперностью мадригальной манеры пения), который принято, со времен К.Дебюсси и Н.Леонтовича, называть «пьесами для голоса и фортепиано»; а это естественно для «неосимволізма» (по Е.Марковой) в поставангардной стилістике 1970-х - 2010-х годов.

Ключевые слова: пьесы для голоса и фортепиано, поставангард, неосимволізм, вокал, мадригальний вокал.

Ivanova Lyudmila, lecturer of Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova

Plays for voice and pianoforte V.Vlasov in discovery of typology to art of post avant-garde

The purpose of the article is a realization of the cultural stimulus that or the other work of V.Vlasov - in this instance, this composition for voice and piano on poetry T.Shevchenko and the text of the talented representative of artistic Odessa R. Brodavko. **The methodology** of the study - a historian-comparative approach, as this demonstrates works of A.Losev, also culturology foreshortening of musicology analysis, as this is given in "Symphonic etude" and others beside B.Asafiev. **The scientific novelty** of the work is conditioned, first, that for the first time in specified foreshortening is presented analysis composition of V.Vlasov, but, secondly, original is a theoretical idea about cultural intrusion in style-typology life length Neo-Gothic that impossible was in classicist of music creative activity to XIX-XX cent. **Conclusions.** Today, the talented artist Professor V. Vlasov, a teacher, performer, and highly gifted composer of

Odessa, has an essential place in the cultural process of our country. His works, more often for instrumental composition, are gladly performed by specialists and amateurs, generously published and published in the states of residence of the Slavic peoples, since their composed melodies, sketches, musical essays, , and detailed authorial compositions always respond not only to the "call of the time" not only the epochal mark of thinking but also the internal delineation of the day and the moment of today. In the polystylistic ocean of artistic pursuits of the post-guard, the last decades are distinguished, in which these interstylistic tests are increasingly turning to the "trivialities" of the popular sphere and antiquity - in the context of requests for artistic and self-sufficient art. The compositions of V.Vlasov, which high gifts guarantee the keen perception to him of "ideas of time", certify approach him to "typology eclectic" to post avant-garde, in which demonstration of folklorism (work on poetry of T.Shevchenko) it is found beside with symbolism sensation to vicinity to chaste lyric poet of the Orient and European Gothic: sign bar-forms in cycle on verse R. Brodavko. As a whole specified compositions personify that type of instrumental vocal (that requires the border with operatic of the madrigal manner of singing), which is accepted, with timeses K.Debussi and N.Leontovich, name "play for voice and piano"; but this naturally for "neosymbolism" (on E.Markova) in postvanguard style of 1970-ly - 2010-ly years.

Key words: plays for voice and piano, postvanguard, neosymbolism, vocal, madrigal vocal.

Актуальність дослідження визначена потребами сьогоденної культуротворчості, в якій талановиті митці, а серед них професор В.Власов, педагог, виконавець і високоталановитий композитор Одеси, посідає почесне місце. Його твори, частіше для інструментального складу, із задоволенням виконують фахівці й любителі, їх щедро видавали й видають у країнах проживання слов'янських народів, оскільки складені ним мелодії, замальовки, музичні нариси й розгорнуті авторські композиції завжди відгукуються не тільки на «поклик часу» як епохальну відмітину мислення, але й внутрішні розмежування доби й моменту сьогоденного буття. У полістилістичному океані мистецьких пошуків поставангарду виділяються останні десятиріччя, в яких вказані міжстилістичні проби все частіше звертаються до «тривіальностей» популярної сфери і старовини – в контексті запитів художньо-самодостатнього мистецтва.

Творчість В.П.Власова неодноразово зацікавлювала мистецтвознавців: у працях вихованців Одеської музичної академії, зокрема в дослідженнях Д.Андросової, І.Волканової, Ю.Жукової [1; 2; 3] і багатьох інших, приділена увага тим чи іншим композиціям, характеристикам стильових уподобань і звуковиражальним знахідкам, які так щедро прикрашають музичні винаходи композитора. Але є зріз творчості Власова, який спеціально не виділяють дослідники, хоча він становить основу його творчих професійних композиторських відкриттів: культурні акцентуації мислительних виборів поколінь, які невинно змінюються у просуванні поставангарду до пост-поставангардної сьогоденності.

Метою цієї роботи є усвідомлення культурного стимулу того чи іншого твору В.Власова – у даному випадку це композиції для голосу й фортепіано на вірші Т.Шевченка і за текстами талановитого представника артистичної Одеси Р.Бродавка. Методологічна основа дослідження – історико-компаративний підхід, як це демонструють праці О.Лосева, а також культурологічний ракурс музикознавчого аналізу, як задано в «Симфонічних етюдах» та ін. Б.Асаф'єва. Наукова новизна роботи зумовлена, по-перше, тим що вперше у вказаному ракурсі поданий аналіз композицій В.Власова, а, по-друге, оригінальною є теоретична ідея про культурну запрограмованість творів стильово-типологічними напрацюваннями неоготики, які не можливі в класиці музичної творчості XIX-XX ст.

Чотири твори В.Власова, що стали предметом аналізу, становлять дещо принципово різне за віршованими текстами тих вокальних побудов із досить самостійною фортепіанною партією. Оскільки один із них – за шевченківськими рядками з відповідними трагікомедійними зрізами вболівальника за жіночі долі України, а три інші складають цикл за текстами Р.Бродавка. Останні, в свою чергу, презентують поетично-вільне втілення уявлень щодо японської-китайської поезії. І це явно підказане подібним звертанням до тричастинного викладення у Б.Лятошинського на вірші класиків епохи Тан, що дає оригінальне переломлення ідеї «Пісні про землю» Г.Малера за поезіями танських авторів.

Відповідно до словесно-поетичних побудов композитор подає різні стильово-музичні моделі, з яких шевченківські рядки надихають традиційно-фольклористичний характер гомофонно-гармонічної фактури й діатонічного ладового забарвлення, тоді як вірші Бродавка викликають засоби імпресіоністично-символістського письма із квартовими паралелізмами, із широтою компенсативної стосовно вокальної партії інструменталістики фортепіано та ін. Автор ніби старанно «камуфлюється» в стильових ознаках, які відпрацьовані для подання відповідних змістів-образів, тоді як мелодійна

вивіреність співацьких партій і жанрова витонченість трактування фортепіано недвозначно заявляє авторське – суто *власівське* – відчуття артистичного втілення ідей-стилів.

Танцювальна ритміка – у дусі «козачка» – твору на вірші Т.Шевченка виводить на жанрову *пісенну* типологію. Але простота ладової діатоніки має певне інтонаційне забарвлення, непоказове для танцювального образу як такого: натуральний мінор з неодноразово підкреслюваною послідовністю із низьким VII ступенем, що зосереджує увагу на нисхідній послідовності g-f-es-d, її ж виявлення на інших висотностях (d-c-b-a, c-b-a-g, ін.). Остання складає втілення символу Спокути (послідовність *catabasis*). Цей церковний символ у поєднанні з ритмічною танцювально-ігровою виписаністю фактури набуває трагікомічного наповнення.

Мелодична лінія співацької партії має ознаки прихованої поліфонії, оскільки більшість початкових мотивів позначена ходом на широкий інтервал з наступним його «заповненням», що складає паралелі до класики тем Фуг Й.С.Баха. Особливо значуще виступає це торкання поліфонічних церковних-серйозних ознак вираження у показі «збитої» кульмінації в кінці куплетної побудови – див. нисхідний октавний хід (показовий для старовинних церковних зворотів у втіленні «ангелобачення») $g^2 - g^1$ на слова «серденько», «лишенько».

У цілому ж композиція В.Власова на вірші Т.Шевченка виділяється метафоричним насиченням значеннєвих показників у співвідношенні тексту й музики. Останнє з указаних положень ілюструється композиційним вирішенням, в якому, на перший погляд, постає строфічність-куплетність. Але змістова насиченість *вступної* побудови у вигляді фортепіанного програвання й вокального приспіву суто звуконаслідувального типу («Ой, ду-ду...»), що мотивно-ладово протистоїть куплетним повторам музики в основній строфі, заслуговує спеціального акцентування.

Саме у вступі фортепіано, а потім і в «підхопленні» голосу самозначуще показане зіставлення паралелізмів I і VII натурального ступенів, що в «згорнутому» вигляді заявляє Спокуту (впізнаваний елемент нисхідної послідовності *catabasis*). Звучання куплетів саме на вірші Шевченка йде у «звичному» гармонічному мінорі – із вищевідміченими мелодичними «ускладненнями» партії голосу, що розвивають самостійно церковний високий знак, заданий у вступному інструментально-вокальному поданні тт. 1-8.

Тому «зв'язувальні» куплетні триразові повтори за різними текстами з виходами фортепіано, які є «зменшеною», але відчутною проекцією *значущого* вступу, вводять *рондоподібну* будову у ціле: $A B a B^1, a B^2 a' B^3$, де функція рефрену – у музиці вступу *A* й «скороченого» його подання у фортепіано типу *a* і *a'*. А форма рондо – із сакральними асоціаціями [10, с. 102], становить привілею вторинно-жанрових побудов. Так фортепіанна партія, що є вельми значущим надбанням у композиційному цілому, виводить на позатипову вокальну ознаку останнього, співвідносячи із тим, що на хоровому матеріалі М.Леонтовича прийнято називати «п'есами для хору», а в даному випадку тяжіє до термінологічного дискурсу «п'еси для голосу і фортепіано»

Цикл на вірші Р.Бродавка наслідує традицію, закладену вокальними творами К.Дебюссі, які за самостійністю й активністю фортепіанної партії й одночасно певною незалежністю псалмодуючого вокального рядка складають повну протилежність традиціям пісенності-романсовості, хоч узагальненість виразної лінії голосу в творі спонукає скоріш це відносити до «пісні». Вокальні цикли Дебюссі – «Галантні свята», «Пісні Білітіс» – демонструють стійкі співвідношення жанрового наповнення частин, в яких перша частина – прелюдійна, друга – скерцо, а третя тяжіє до вільної монологічності. В цьому відношенні вокальні цикли Дебюссі наслідують жанрово-темпові побудови його інструментальних, симфонічних зокрема, творів (див.структуру «Ноктюрнів», «Моря» і т.п.).

Споглядальність, чутливість до контактності з ренесансною-готичною поезією – це полонило Дебюссі в Маларме, це ж зумовило звертання до східних образів. І це має місце у «Китайському ронделі» К.Дебюссі, написаному на вірші композитора в наслідування класичної китайської поезії Тан (про це докладніше [8]), на яку М.Конрад вказував як на зразок Китайського ренесансу [6]. Відомим є також цикл Б.Лятошинського, написаний за віршами танських поетів, продовжуючи в національному переломленні композицію Г.Малера на вірші поетів епохи Тан у перекладі німецькою, що склало паралель до вищевідзначеного «китайського» опусу К.Дебюссі й захопило подальші вільні переломлення віршів китайського чи японського походження в межах національної мови.

Перше, що привертає увагу під час прослухування композиції В.Власова, це те, що вірші Р.Бродавка наслідують споглядальність, підкреслений естетизм висловлення, особливого роду короткість рядків і строф, акцентовану цнотливість у вираженні любовного почуття. І все ж у поезіях Бродавка проявляються певні виразні елементи типу вольового тиску у виявленні бажання домогтися

уваги-згоди предмету зітхань (див. текст третього номера, фраза «...и в объятых тебя держать» у кінці першого номера), які в поезиці Сходу неприпустимі. Така цілком європейська транскрипція східної стилістики у Р.Бродавка порівняна з деякою відвертістю еротичних аналогій у «Китайському ронделі» Дебюссі, а це не може мати місця в оригіналі Сходу.

Але все ж аналогія до віршів Тан є наявною в поетичних нарисах Р.Бродавка, оскільки наявним є *чотирьохрядковість* строф, принципово пов'язана з артистичним світовідчуттям авторів Китаю VI-VIII ст. [4, с.5-7]. Виразна заданість інструментального початку в номерах циклу, самостійність і тематична угрунтованість фортепіанної партії (проведення лейттеми-образу любовного замилювання у фактурній виділеності паралельних кварт), нарешті, інструментальна самозначущість вокального рядка – дозволяють ціле окремих номерів циклу упевнено жанрово визначити як «п'єси» за аналогією з інструментальним принципом викладення.

В цьому плані покажемо те, що особлива піднесеність і смислова кульмінаційність фінального номера («У тебе под окном») виділена, перш за все, маестозними арпеджіо фортепіано, оскільки голос теситурно більш яскраво показаний у перших двох п'єсах, із завершальною кульмінацією на g^2 , тоді як у третьому номері голос вище f^2 не піднімається. Але жвавий темп (Allegretto), відмічені вище пасажні фігурації у фортепіано, *сукупне теситурне піднесення звучання* – з $G - g$ перших п'єс до A фінальної – *засвідчують загальну установку циклу на крещендуючу драматургію, тобто на кульмінацію у третьому номері*. До речі, крещендуюча драматургія явно корегує композиційний план *кожного* з номерів, підкреслюючи наростання напруги саме в останніх тактах. Тільки три останні такти композитор делікатно «вуалює» кульмінацію, тим самим «закриваючи» слова тексту («...будеш моею!»), у цнотливій тонкості східної естетики дещо надто відверті.

Як уже було зазначено вище, через весь цикл проходить тема-образ, втілення якої (ряди паралельних кварт) можливе тільки у фортепіано. І цей інструментальний початок вираження надає й вокальному рядку певної вишуканості: дві перші п'єси циклу проходять на варіанті «ігрового» ритму (див. у Х.Бесселера [12]) ♪♪ , тоді як у третьому номері маємо тридольний варіант цієї ж формули на $6/8$: ♪♪♪ . До речі, композитор чутливо спирається на дводольні виміри, показові для позаєвропейського ритмовідчуття [5], вводячи трьохдольність у третій п'єсі у вигляді $6/8$, тобто в тому її типі, який зберігає рахування на два.

Така ритмічна уніфікація звучання інструменталізує вокальні партії, надаючи їм, як і в китайській музиці загалом, танцювально-моторний колорит, до речі, контактний із старовинно-оперною манерою прийняття суто *ритмічного* співу з дуже обережними ферматами (див. про це у В.О.Круглової [7, с. 51-52]). Отже, в музику Власова, разом із елементами «східного» колориту, проникає також ранньобарокова манера камерного співу із вишуканою *філіровкою* звуку на *mezza di voce* [там же, с. 50].

Загальна композиція циклу, як і вже вищезазначена вокальна манера, закладена ритмізацією звучання, «вуалюванням» завершальної кульмінації, вражає осмисленою аналогією до готично-ренесансного відчуття форми циклу. При загальній співвіднесеності із подібними тричастинними циклами Дебюссі, із циклом на вірші китайських поетів Тан Б.Лятошинського, чуття форми-композиції Власова підказало йому несподіваний, можливо, поворот до *бар-форми* готики й ренесансу.

Адже тонально й образно-тематично перші дві п'єси циклу принципово зближені: обидві йдуть у повільному темпі Andante, в обох є тематична опора на паралелізми кварт у фортепіано як спосіб утілення печалі покинутості, тональність G першої п'єси співвідносна за висотною подобою з g другої. А третя продовжує тематичні елементи перших двох (як згадка про печальні відчуття – темпо *mosso* – середній частині фінальної п'єси знов з'являються вищевідзначені паралельності кварт, складаючи базовий тематизм I і II частин), і вводить принципово нові виразні показники. Це й темп Allegretto після Andante двох перших, і «прихована» трьохдольність на $6/8$ після $2/4$ першої і другої п'єс, нарешті, вищезазначений тональний зсув на рівень A після $G - g$ перших двох.

І підбірка віршів текстів (I ч. «Я пою», II ч. «Дикий рис», III ч. «У тебе под окном») має також принципову зіставленість I-II стосовно нової якості в III частині. У I-II п'єсах маємо подобу образів, хоч і в різних нахилах (про це нижче): відчуття покинутості, паралель печалі ліричного героя й природи в номері один, гіпербола невгамовної у співчутті природи й покинутості у самовираженні героя, ін.в номері два). А от номер три – це «добрий знак» у природі «олюдненій», трояндовий кущ як

ознака садового оточення – і в паралель до цього «вродження виплеканої краси» – Надія і майже впевненість у душевному стані героя.

Відзначимо те, що всі три п'єси демонструють від старовинної сонати похідний принцип «варіацій на структуру»: всі частини циклу побудовані в тричастинній, чи наближеній до неї, репризній формі. Але ця тричастинність досить різна. У перших двох п'єсах середина – розвиваючого типу, у другому номері реприза скорочена (останні 7 тактів, тт. 48-55). А от тричастинність третьої п'єси – найбільш симетрично налаштована, найбільш наближена до типу *da Capo*, тут середина становить темпово-тематично контрастну побудову (див.вище). В ній відверто проступають жанрові риси скерцо зі вставною темою тріо в середині.

А от тричастинність перших двох п'єс (за масштабами викладу основної теми й розвивального розділу друга п'єса може бути трактованою і як реприза двочастинності) демонструє тематичні «стертості» між матеріалом основних і серединного розділів, що при уніфікованості ритмічної ходи й тематичному навантаженні фактурного осередка (квартові паралелізми) вказує на зв'язок із жанром прелюдії.

Із сказаного випливає, що загальна побудова циклу наближається до співвідношення образів-структур за типом $A A^1 B$, що й нагадує специфіку бар-форми. Остання заявлена Р.Вагнером у «Майстерзінгерах» як ознака німецького Майстерзанга, але історично це неточно: і Майстерзанг, і Міннезанг, і твори трубадурів-труверів Франції звернені до бар-форми як специфічного музично-концепційного втілення двоїчності цінностей світу (цінності Простоти й інтелектуальної Вишуканості Віри в Готиці, цінності Культури і Віри у Ренесансі), охоплених Істиною (Бога в Готиці, Божественної Гармонії у Ренесансі; про це докладно у О.Маркової [9, с.]).

У готичних-ренесансних побудовах бар-форми послідовність $A A^1 B$ охоплювала три строфи тексту, з яких два йшли на тотожній музичній основі, тоді як похідний контраст становила третя строфа (в німецькій термінології: *Stollen-Stollen-Abgesang*, буквально «строфа-строфа-приспів»).

Як бачимо, у циклі Власова майже точно витримана послідовність бар-форми: музична подоба двох перших п'єс, причому з рисами quasi-народного паралелізму природного й людського в першій («Я пою»), з відмітинами інтелегентської відстороненості природи й людини («Дикий рис»), тоді як у третій («У тебе под окном») маємо гармонію олюдненої садової рослинності й людської Надії.

Зі сказаного виходить особливого роду спрямованість циклу В.Власова до неосимволістського ствердження творчого вираження, що угрунтоване відчуттям солідарності із символістськими обрисами початку ХХ ст. (риса наслідування відносно К.Дебюссі і Б.Лятошинського), з одного боку, а з другого – проакцентовані «неоготичні дотичності», які в концепції О.Маркової [9] і в дисертації І.Навасової [11] осмислювалися у втіленні сьогоденних пост-поставангардних посилянь. Намічена в композиції за текстом Т.Шевченка трактовка співвідношення фортепіано й голосу як «п'єси» у циклі на вірші Р.Бродавка знайшла повноту втілення тієї жанрово-типологічної особливості.

Висновки. Композиції В.Власова, висока обдарованість якого гарантує глибоке сприйняття ним «ідей часу», засвідчують наближення його до «типологічної еkleктики» поставангарду, в якій демонстрація фолькоризму (вір на вірші Т.Шевченка) рядопокладена із просимволістським відчуттям близькості до цнотливої лірики Сходу та європейської готики: ознака бар-форми у циклі на вірші Р.Бродавка. У цілому вказані композиції втілюють той тип інструменталізованого подання вокалу (що вимагає помежовної з оперністю мадригальної манери співу), який прийнято, від часів К.Дебюссі і М.Леонтовича, називати «п'єсами для голосу й фортепіано»; а це природно для «неосимволізму» (за О.Марковою) у поставангардній стилістиці 1970-х – 2010-х років.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебний посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
2. Волканова И. Византизм баянно-аккордеонной музыки XX века (на примере произведений В. Рунчака и В. Власова). Магистерская работа. БиблиоОИМА имени А.В.Неждановой, 2015. - 98 с.
3. Жукова Ю. Византийский культурный принцип в формировании полифонического репертуара баянно-аккордеонного искусства XX века. Магистерская работа. Одесса, 2017. 87 с.
4. Китайские четверостишия. Горечь разлуки. Москва, Издат.дом Летопись. 2000. 415 с.
5. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва: Сов.композитор, 1977. 446 с.
6. Конрад Н. Запад и Восток. Москва, Наука, 1966. 561 с.

7. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*, № 4, 2003. С. 45-52.
8. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440с.
9. Маркова О.М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Нац.академії керівних кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал 1'2019. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*. Київ 2019. С. 132-138.
10. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб. научных статей. Отв. редактор-составитель В.В. Медушевский. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, УГАИ им. З. Исагилова – Москва-Уфа, 2007. 219 с.
11. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА імені А.В.Нежданової, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
12. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch*, Leipzig, 1956. S.13-58.

References

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. School appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Volkanova I. (2015) Byzantinism of ancient Slavic minstrel music XX century (on example of the works of V. Runchak and V. Vlasov). Master work. Odessa [in Ukrainian]
3. Zhukova Ju. (2017) Byzantine cultural principle in formig of polyphonic repertoire to ancient Slavic minstrel art XX century. Master work. Odessa [in Ukrainian]
4. The Chinese quatrains. Bitterness of the separation (2000). Moscow, Izdat.dom Letopis (in Russian).
5. Konen V. (1977) The Ways of the american music. Essays on histories of the music culture USA. Moscow, Sov.kompositor [in Russian]
6. Konrad N. (1966). West and Orient. Moscow, Nauka [in Russian]
7. Kruglova E. (2003) Some problems to interpretation of vocalof musics the epoch baroque. *Old-time music* № 4, 2003. P. 45-52 [in Russian]
8. Liu Binchan (2014) Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian]
9. Markova O. (2019) Hermeneutic cut to music cultural sociology. The Herald of National Academy Managing Personnel of the Culture and Art. Quarter scientific journal 1'2019. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*. Kiyv. P. 132-138 [in Ukrainian].
10. The methdological function of the Christian worldoutlook in musicology. Mezhvuzovskiy. Symposium / The responsible editor-compiler V.V. Medushevskiy. Moscow state conservatory name P.I. Chaikovskiy, UGAI name Z. Ismagilov. Moscow-Ufa [in Russian].
11. Navojeva I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A.V.Nezhdanova, 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].
12. Bessler H. (1956). Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch*, Leipzig,. S.13-58 [in Germany, DDR].

Стаття надійшла до редакції 22.08.2019 р.