

## *Література*

1. Вайда А. Передать суть чужой культуры / Анджей Вайда // Сеанс. – 2005. – № 25-26 – С. 73-74.
2. Аркус Л. После "Тельца". Перед "Фаустом" / Любовь Аркус // Сеанс. – 2005. – № 21-22. – С. 62-65.
3. Электронный ресурс: <http://www.trumanlibrary.org/calendar/viewpapers.php?pid=100>

## *References*

1. Vaida A. Peredat' sut' chuzhoi kul'tury / Andzhei Vaida // Seans. – 2005. – № 25-26 – S. 73-74.
2. Arkus L. Posle "Tel'tsa". Pered "Faustom" / Liubov' Arkus // Seans. – 2005. – № 21-22. – S. 62-65.
3. Elektronnyi resurs: <http://www.trumanlibrary.org/calendar/viewpapers.php?pid=100>

УДК 796 (012.35)+793.322

*Ільєнко Ірина Миколаївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач-методист кафедри  
музично-теоретичних дисциплін  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтв  
ім. Л. Й. Утьосова  
e-mail: [irenus9@mail.ru](mailto:irenus9@mail.ru)*

## **ИНТЕГРАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПРОСТОРУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ВЗАЄМОДІЇ**

*У статті порушуються питання синтезу різних видів мистецтва в єдиному полі балетної вистави. Розглядаючи проблему музично-хореографічних взаємодій у балетному мистецтві, автор статті зосереджує увагу на звуковій універсальності музичного простору, що здатна створювати просторові з'єднання з будь-якими видами мистецтв, зокрема пластичними. На думку автора, саме звуковий ряд надає балетмейстеру необмежені варіанти синтезу всіх художніх компонентів, що беруть участь у хореографічній інтерпретації.*

*Ключові слова: простір музичного твору, балетне мистецтво, музичні засоби виразності, просторові параметри, інтегративний потенціал, різномистецький синтез, хореографічні експерименти.*

*Ільєнко Ірина Николаевна, кандидат искусствоведения, преподаватель-методист кафедры музыкально-теоретических дисциплин Киевской муниципальной академии эстрадно-циркового искусства им. Л. И. Утёсова*

**Интегративный потенциал пространства музыкального произведения: музыкально-хореографические взаимодействия.**

*В статье затрагиваются вопросы синтеза разных видов искусства в едином поле балетного спектакля. Рассматривая проблему музыкально-хореографических*

взаимодействий в балетном искусстве, автор статьи фокусирует внимание на звуковой универсальности музыкального пространства, способного создавать пространственные соединения с любыми видами искусств, в частности, пластичными. По мнению автора, именно звуковой ряд предоставляет балетмейстеру неограниченные возможности синтеза всех художественных компонентов, участвующих в хореографической интерпретации.

Ключевые слова: пространство музыкального произведения, балетное искусство, средства музыкальной выразительности, пространственные параметры, интегративный потенциал, синтез разных видов искусств, хореографические эксперименты.

*Ilienka Iryna, PhD in Arts, lecturer-methodologist, the music-theoretical subjects chair, L. Utesov Kyiv municipal academy of circus and variety arts.*

**The integrative potential of the space of music: musical-choreographic interaction.**

*The article deals with the synthesis of different types of art in the unified field of ballet. Considering the problem of the musical-choreographic interactions in ballet, the author of the article focuses on the sound universality of musical space which can create a spatial combinations with any kind of art, in particular plastic. According to the author, the soundtrack provides choreographer unlimited options of synthesis of all art components involved in the choreographic interpretation.*

Keywords: *the space of music works, the art of ballet, musical means of expression, spatial parameters, integrative potential, synthesis of different kinds of art, choreographic experiments.*

Обмежена кількість вітчизняних наукових досліджень з питань взаємодії візуального та звукового рядів хореографічного твору, вивчення механізмів їх поєднання та подальшого функціонування отриманих синтетичних конструкцій обумовлює актуальність звернення до даної проблематики. Предметом вивчення у даній статті є інтегративні можливості музичної складової балетного мистецтва. Мета публікації – розкрити виражальні можливості синтезу різних видів мистецтва у балетній виставі.

Словосполучення "музичний простір", як таке, первісно містить в своїй основі процес синтезу, закладений у сенсовому поєднанні цих слів. З причини природної універсальності музичного мистецтва будь-які альянси з іншими видами мистецтв лише підтверджують його інтегративний потенціал. Суть питання, на наш погляд, полягає в акцентуації певного сегменту музично-просторових взаємодій, які висвітлюються у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Теоретичний аналіз музичного простору на сьогодні репрезентований декількома вагомими напрямками: часопросторовий аналіз елементів музичної мови (серед дослідників – В. Бобровський, І. Довжинець, С. Мозгот, Є. Назайкінський, В. Суханцева), питання музичного сприйняття (В. Медушевський, Г. Орлов, О. Таганов, О. Чекан, Ю. Чекан) та "хронотопологічний" аналіз музичного змісту (Н. Герасімова-Персидська, С. Гоменюк, В. Мартинов, М. Старчеус).

Часопросторовий аналіз елементів музичної мови сконцентровано на понятійному співвіднесенні музичних засобів виразності і просторових параметрів; питання музичного сприйняття зосереджено на вивченні стосунків між психічними реакціями слухача та системою просторової орієнтації; у хроното-

пологічному аналізі музичного змісту піднято проблему усвідомлення музики через її просторово-часову природу. Усі вищезначені напрямки, окреслюють стосунки музичного і фізичного простору, в яких неодмінним структурним елементом передбачаються музичні компоненти. Перелічені напрями висвітлюють тільки окремі аспекти співіснування елементів музичної мови та часопросторових параметрів як таких. Це постає, на наш погляд, лише однією з площин синтетичного потенціалу музичного простору, звукова універсальність якого здатна вибудовувати просторові поєднання з будь-якими видами мистецтв, зокрема, пластичними. Недостатня наукова розробка інтегративного потенціалу музичного простору у хореографічному мистецтві є нагальною проблемою сучасного вітчизняного мистецтвознавства.

Серед українських дослідників балетної музики варто згадати Ю. Ваш, М. Загайкевич, О. Зінич, Г. Полянську, О. Сергієву, які здійснили теоретичний аналіз музичної складової у хореографічному мистецтві. Не дивлячись на важливість розглянутих вищезгаданими авторами проблем, аспект звукової та пластичної взаємодії залишився майже поза увагою наукових розвідок<sup>1</sup>.

На нашу думку, інтеграція звукового елементу у пластичну площину відбувається у ту саму мить, коли логічна послідовність звуків вибудовує просторову, зокрема, рухову асоціацію, яка забезпечує можливість сполучання різнорідних (хоча б за різницею сприйняття) просторів – музичного і хореографічного. Причина синтетичності такої взаємозалежності в тому, що "органічний зв'язок музики і пластики обумовлений самою природою людини: звуковий та руховий засоби самовираження притаманні їй одвічно" [9, 163]. Музичний рух надає імпульсу пластичному руху, який виявляється механізмом взаємозв'язку музичного та хореографічного образів. Моторний компонент музики постає посередником на шляху "слухові відчуття – просторові відчуття". Доречним підтвердженням є зауваження А. Волинського щодо створення видатним французьким балетмейстером Ж. Перро хореографічних композицій: "Він приходив до репетиційного залу, сідав на підлогу... Зачекавши трохи, він вимагав, щоб музиканти заграли кілька тактів музики, на яку потрібно ставити танець... Іноді він просив повторення цієї ж музики..." [1, 30]. Зрозуміло, що Ж. Перро очікував саме рухових асоціацій від почутої музики.

Процес виникнення будь-яких пластичних відчуттів у цьому випадку базується на асоціаціях, що відтворюють зв'язок суб'єктивних музичних відчуттів з просторовими координатами, адже "У нашому мозку, – як зазначав Г. Нейгауз, – працює певний "фотоелемент" (думаю, що кожен знає про цей дивоапарат), який вміє переводити явища одного світу сприйняття в інший..." [8, 33–34]. Тож, досить природною постає утворення інваріантних просторових моделей, властивості яких притаманні різним видам мистецтва та поєднуються міжчуттєвими асоціаціями, що розмежовують однорідні просторові обшири, спрямовуючи їх до активної різнорідної взаємодії. Такі спроби аргіогі співвідносять музичні уявлення з просторовим досвідом<sup>2</sup>.

Тієї ж думки дотримується Олена Чекан, структуруючи художній простір музичного твору як тріаду "позамузичне – музичне "матеріальне" – музичне "ідеальне"", акцентуючи увагу на фактурі та усвідомлюючи її матеріальним му-

зичним утворенням, що вибудовує музично-ідеальне [10, 36]. Важливим для нас є переконання дослідниці у тому, що "позамузичне" актуалізується у "музичному" багатьма чинниками що знаходяться за кордонами суто музичного і вступають з ним у взаємодію. Така переконаність опосередковано свідчить про наявність різнопросторових відношень, які не тільки впливають на просторову структуру, а й вибудовують її. "Позамузичне", на думку дослідниці, представляє собою контекст, утворений історико-культурною сферою. В подальшому, автор деталізує зв'язок художнього простору музичного твору з поетичними, обрядовими, архітектурними, комунікативними елементами позамузичного.

"Позамузичне", як представник немузичного (іншого) простору, перебуває чинником різнопросторових органічних зв'язків та перетворює його в "музичне" виразними засобами. Згадаймо, приміром, нові техніки музичного викладення (пуантилізм, серійність, алеаторику, сонорику, репетитивність, стохастичні експерименти, міксти), що свідчить як про появу нових різновидів звукової тканини, так і про безпосередній зв'язок музичного простору з простором фізичним. Цей аспект міжпросторових пошуків у нових техніках музичного викладення висвітлює Т. Краснікова, зосереджуючись на фактурі. Розділяючи її на фігурну фактуру та фактурну графіку, авторка доводить зв'язок фактури з явищами архітектури, поезії, художньої прози, живопису [7, 3-4]. Додамо, що саме такі техніки музичного викладення як пуантилізм і сонорика якнайкраще підтверджують міжпросторові зв'язки, адже музичний звук в пуантилізмі – самостійна складова звукового обширу, а елементом сонорика вважається комплексний звук, що за своєю природою перебуває просторовим<sup>3</sup>. Визначальним у цьому випадку перебуває об'ємність звукових елементів, які конструюють міжпросторові взаємодії.

Свідомством міжпросторового поєднання музичних виразних засобів із засобами живопису є також творчість К. Дебюссі: мова його гармонії утворює фізично відчутний простір засобами, що асоціюються із живописними мазками на палітрі. У фортепіанних п'єсах "Те, що бачив західний вітер", "Сади під дощем", "Вітрила" ці відчуття викликані дрібними тривалостями та яскравими динамічними контрастами; у "Дзвонах крізь листя" – цілотонними побудовами і чітко окресленими фактурними прошарками; у прелюдії "І місяць опромінює руїни храму" – паралельними акордами та пентатонікою. Прикладом просторового конструювання, де поєднані виразні засоби вищезгаданих видів мистецтва, може слугувати симфонічний ноктюрн "Хмарини", де мелодійно нерозгорнуті теми підтримані динамічними контрастами гармонійних змін, що викликає асоціації світлотіньового моделювання та забезпечує взаємопроникнення живописних та музичних засобів виразності ("музикальність" живопису та "живописність" музики).

Інший різновид музично-пластичних взаємодій знаходимо у фактурних експериментах "Дельфійських танцівниць", де поступове регістрове розгалуження (мелодія в середньому регістрі, бас і акордовий супровід) утворює три чітко окреслені пластично-просторові плани<sup>4</sup>. Як бачимо, "запозичення" виразних засобів з інших видів мистецтва та приєднання їх до усталених музичних не є несумісним з причини їх гетерогенності, а навпаки – постає одним з принци-

пів міжпросторових зв'язків, що вибудовують синтетичний мистецький простір. Доречним прикладом може бути також музика і живопис М. Чюрльоніса, музика і пластика В. Ребікова, кольорові відчуття і музика О. Скрябіна).

У цьому зв'язку неможливо не згадати Я. Ксенакіса, у творчості якого присутні музично-архітектурні поєднання. "По суті, він створює будівельні каркаси за формою запису музичної оркестровки, а потім звертається до геометричних методів архітектурної композиції. На основі синтезу цих двох технологій виникли алгоритми перекладу музики в архітектурні просторові конфігурації" [3]. Створений Я. Ксенакісом павільон "Філіпс", що демонстрував "Електронну поему" Л. Корбюзьє на всесвітній виставці ЕКСПО-58, постає музично-архітектурним синтезом, де музична графіка *glissando* з партитури оркестрового твору "Метастазис" (1955) перетворена у схему металічного каркасу будівель. Сам автор стверджував: "При проектуванні павільону "Філіпс" я позичав ідеї з оркестрової музики, яку створював у той час" [там само]. Винайдена Я. Ксенакісом синестетична структура сприймається не тільки як логічна конструкційна основа, а й інтегруючий елемент музично-архітектурних відносин.

Зрозуміло, що гіпотетично з простором музичного твору можуть поєднуватися будь-які види мистецтва, однак найбільш логічними постають, на наш погляд, сполучання тих видів, які в подальшому утворюють синтетичні мистецтва. Особливо цікавими проявами різномистецьких поєднань є музично-хореографічні твори ХХ і ХХІ століття. Звернімось хоча б до авторських хореографічних експериментів початку ХХ століття (Дж. Баланчин, А. Дункан, В. Ніжинський, І. Рубінштейн, Л. М'ясін, М. Фокін та ін.), новації яких полягали не тільки у пристосуванні небалетної музики до хореографічних постанов, а й у використанні так званих "вільних" (неакадемічних) рухів.

Стимулом до означених експериментів перебувало прагнення до повного злиття музики і пластики. Кожний із згаданих славетних балетмейстерів вніс потужний доробок у розробку синтетичних просторових конструкцій з неодмінними пластичними і звуковими складовими, кожний з них заслуговує на величезну шану на своєму шляху музично-хореографічних новацій, однак, у зв'язку з питаннями міжпросторового мистецького синтезу хочеться згадати саме А. Дункан. І не тому, що вона не опанувала техніку класичного танцю і в своїй творчості категорично відмовлялась від традиційних балетних форм, стверджуючи, що "школа балету... даремно змагається з природними законами тяжіння або волею індивідуальності, працюючи у розладі своїх форм і рухів з рухами Природи; вона відтворює стерильні рухи, які позбавляють можливості утворення майбутніх вільних рухів..." [4, 42], а тому, що використання нею незвичних пластичних ритмів, незграбних жестів, кутастих малюнків якнайкраще демонструвало наявність скульптурної складової у міжпросторовому поєднанні музики і хореографії. Про це згадує Ірма Дункан, характеризуючи просторові форми дунканівських поз: "Те, що вона (Айседора Дункан. – І. І.) демонструє нам – це якийсь вид скульптури у русі. Уявіть собі дюжину виразних статуй, що зображують основні фази відчаю – пози, жести і вираз обличчя у той момент, коли кожна з фаз сягає своєї максимальної інтенсивності. Потім уявіть собі кілька сотен статуй, котрі довершено демонструють будь-яку мить повіль-

ного переміщення між цими основними фазами, – і ви отримаєте мистецтво Айседори Дункан. Душа насолоджується цією безкінечною послідовністю прекрасних ліній і поз" [4, 24]. Тож, використанням скульптурних елементів у творчості танцівниці якнайкраще підтверджує інтегративні можливості музичної компоненти, демонструючи нові міжпросторові мистецькі поєднання.

Граничне співіснування різних видів мистецтва у просторі балетної вистави стало запорукою життєздатності хореографічного мистецтва впродовж ХХ століття. Несподіваною лише на перший погляд стає поєднання клоунади, циркових трюків, акробатики, танцювальних номерів у балеті "Парад" (постановник Л. М'ясін, музика Е. Саті), репрезентованому у 1917 році балетною антрепризою С. Дягілева. Навіть впевненість композитора в тому, що музика у цій балетній постанові має бути не основою дії, а її фоном, не зменшують інтегративного потенціалу звукового ряду, адже використання у партитурі балету друкарської машинки, завивання індустріальної сирени, мовних вигуків, джазових обробок мелодійного матеріалу надало змогу залучити до постанови низку різномірних пластичних поєднань, серед яких пантомімічні епізоди, схожі на кадри кінострічок німого кіно, стилізаторські прийоми (пластика маленької дівчинки у дусі Чарлі Чапліна) та елементи традиційних танців, притаманні усталеним балетним формам. Звуковий і пластичний колаж цього балету в черговий раз демонстрував потенційні можливості музичної компоненти. Отриманий театральний жанр своєю кількістю різномірних інгредієнтів у межах балетного витвору свідчив про просторові форми, що базувались на різноманітних проявах музичної складової. Саме пошук, експеримент у напрямку синтезу різних просторів стане провідним принципом співіснування різних видів мистецтва у творчій практиці впродовж всього минулого століття.

Окремою визначною подією на шляху розробки інтегративного потенціалу простору музичного твору постає творчість М. Бежара. Залучаючи дикторську мову, вокальні епізоди у балеті "Ромео і Джульєтта" на музику Г. Берліоза (1966), поезію у балетах "Бодлер" (музичний колаж) (1968) й "Темна ніч на старовинну хорову музику (1968), засоби кінематографа у балетах "Дон-Жуан" на музику Т. де Вітторія (1962) й "Шехерезада" на музику М. Римського-Корсакова, М. Равеля, І. Стравінського (1995), митець пропонує інваріантні моделі звукових конструкцій, підтверджуючи тим самим інтегративні можливості музичного ряду, що складає основу партитури. Суть інваріантних музичних модусів у використанні колажу. Так, у балеті "Шехерезада" до музики М. Римського-Корсакова, М. Равеля, І. Стравінського додаються традиційні східні мелодії, у балеті "Наш Фауст" сі-мінорна меса Й. С. Баха поєднується з аргентинським танго (1975), музична партитура балету "Мальро або Метаморфози богів" містить поєднання рок-музики із Сьомою симфонією Л. Бетховена (1986). Подібні "неоднорідні" музичні сполучання продукують відповідну хореографічну еkleктику, підтверджуючи тим самим синтетичні можливості звукового ряду.

У тих випадках, коли Бежар залучає вербальний ряд до своїх постанов, слово кожний раз має окреме змістовне завдання, виконує свою драматургічну роль. Скажімо, у хореографічному прочитанні Дев'ятої симфонії Бетховена

(1964), текст Ніцше у пролозі сприяє розкриттю головної ідеї твору, у балеті "Бодлер" (де звучать фрагменти віршів поета) слово допомагає демонструвати різні грані творчої особистості митця, мовні компоненти балету "Меса наших днів" (1967) інтенсифікують розвиток дії. Отже, слово у бежарівських балетах не тільки посилює емоційні враження від балетної вистави, а й свідчить про різномірні звукові взаємодії.

Вітчизняним послідовником видатного французького балетмейстера, творчість якого свідчить про довершене поєднання різних видів мистецтва на основі музичного ряду, є, на наш погляд, відомий український хореограф Радуга Поклітару. Його експерименти у музичній виставі "Сили долі" (2005) підтвердили творчу винахідливість майстра у вдалому поєднанні музичної складової (авторської інтерпретації творів Д. Верді, А. Бойто, Дж. Пуччіні, К. Сен-Санса), сучасної хореографії, видовищної сценографії.

Наступним значущим свідченням пошуків митця у сфері синтезу різних видів мистецтва став балет "Перехрестя" на музику концертів М. Скорика (2012). "Постановка (і насамперед її сценографія), – як зазначає О. Кантор, – містить велику кількість символів, алюзій, метафор, які сприймаються практично як цитати хітів сучасної європейської культури (виділено нами – І.І.). 3D-графіка Олександра Друганова, побудована на візуальних мотивах, які перегукуються з анімацією популярного британського шоу "Monty Python's Flying Circus" ("Літаючий цирк Монті Пайтон"), популярною мультиплікаційною стрічкою "The Beatles: Yellow Submarine" 1968 року... та епізодами мультфільмів поляка Єжі Кучі. Зображення величезної планети, що наближається, у поєднанні з хореографічними подіями – апокаліптичним "гопаком" багатоголової і багаторукої істоти – виглядають як алюзія до фільму Ларса фон Трієра "Меланхолія" [6, 18]. Всі перелічені складові свідчать не тільки про існування синтетичної балетної вистави як такої, а й про вдало відібрані митцем елементи синтезу, первісно спроможні до поєднання.

Як бачимо, інтегративність простору музичного твору може створюватися за участю різних видів мистецтва, однак поза сумнівом залишається безмежний потенціал музичної складової у можливих різномистецьких поєднаннях.

### *Примітки*

<sup>1</sup> Серед згаданих вище дослідників тільки О.Зінич аналізує пластичність у балетній музиці М. Равеля з точки зору міжпросторових взаємодій. Визначаючи пластику в музиці особливим видом художнього викладу, авторка акцентує увагу на "перекладі-транспозиції" конкретного пластичного руху (жесту, кроку, ходи, танцю) у ритмо-інтонаційний, звуковий "образ руху", зосереджуючи тим самим увагу на просторовій інтеграції музичної складової [див. 5, с. 5].

<sup>2</sup> Загальновідомо, що виникнення музичного пуантілізму забов'язано мистецтву живопису (засновником цієї техніки вважається французький художник Ж. Сьора).

<sup>3</sup> І. Довжинець зазначає, що "хоральний склад, незамкненість композиційної побудови створюють просторову композицію, підпорядковану повільній, плавній ході" [2, 9].

<sup>4</sup> Перші покази балету було приурочено до святкування десятиріччя Дня Європи в Україні.

## *Література*

1. Гаевский В. Дом Петипа / В. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.
2. Довжинець І. Г. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03: Музичне мистецтво / І. Г. Довжинець. – Одеса, 2006. – 16 с.
3. Дернов А. Композитор архитектурных форм [Электронный ресурс] – Режим доступу: <http://www.forma.spb.ru>
4. Дункан И. Русские дни Айседоры Дункан и её последние годы во Франции / И. Дункан, А. Макдугалл ; пер. с англ. Г. Лахути. – М. : Московский рабочий, 1995. – 271 с.
5. Зінич О.В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03: Музичне мистецтво / О.В. Зінич. – К., 2004. – 17 с.
6. Кантор О. Крик мойри / О. Кантор // Музыка. – 2012. – № 5. – С. 17–19.
7. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02: Музыкальное искусство / Т. Н. Красникова. – М., 2009. – 53 с.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музгиз, 1958. – 320.
9. Редя В. Музыка в культурной композиции "серебряного века": Исследовательские очерки. Монография / В. Редя. – К. : ДАКККиМ, 2006. – 276 с.
10. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01: Теорія та історія культури / Олена Ернстівна Чекан. – Київ, 1999. – 187 с.

## *References*

1. Haevský V. (2000) House Petipa. Moscow: Artist. Director. Theatre [in Russian].
2. Dovzhynecj I. Gh. (2006) Play plein air effects in piano music. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: OSAM [in Ukrainian].
3. Dernov A. (2006) Composer architectural forms. Retrieved from <http://www.forma.spb.ru>
4. Duncan I. (1995) Russian days of Isadora Duncan and her last years in France.(G. Lahuti, Trans) Moscow: Moskovskij rabochij [in Russian].
5. Zynych O. V. (2004) Plasticity in the ballet music of M. Ravel. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
6. Kantor O. (2012) Creek Moira. Muzyka, 5, 17-19 [in Ukrainian].
7. Krasnikova T. N. (2009) Texture in music of the twentieth century. Doctor's thesis. Moscow: RAM [in Russian].
8. Nejgauz G. (1958) About the art of piano playing. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [in Russian].
9. Redya V. (2006) Music in the sculpture of the "silver age": Research essays. Kyiv: DAKKКиМ [in Russian].
10. Chekan O. E. (1999) Art space of music: Genesis and functioning. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].