

УДК.78.067.2

*Супрун Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИКА В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТУАЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ТА НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням ключових параметрів кризової соціокультурної ситуації в проекції на проблемне поле сучасного музичного мистецтва, а також із розглядом пріоритетних напрямків у дослідженні культурно-мистецької ситуації ХХ – початку ХХІ сторіч. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-порівняльного, музикознавчого та культурологічного підходів. Зазначені методологічні підходи дозволяють рельєфно окреслити та проаналізувати основні чинники, що сприяли кризовим ситуаціям в культурі як у попередні епохи, так і в ситуації сьогодення. **Наукова новизна** публікації полягає у виявленні специфічних рис сучасної кризовості культури та визначенні можливих шляхів розширення апробованих у класичній науці дослідницьких методів та підходів щодо нової соціокультурної ситуації. Порівняльний аналіз перехідних аklasичних епох (Бароко, Романтизму) та Сучасності надає можливість глибше усвідомити характерні ознаки кожної з них та прогнозувати майбутні видозміни. **Висновки.** Сучасна структурна криза музичної культури відрізняється від попередніх кількістю задіяних у ній складових. Винайдення та розповсюдження аудіо- запису є одним із провідних соціокультурних факторів, що зумовив істотні відмінності сучасної кризи від попередніх. Сучасний музичний світ характеризується інтонаційною поліукладністю та співіснуванням різних інтонаційних практик, що зумовило два перспективні напрями наукових досліджень: іманентно-музикознавчий та контекстно-культурологічний.

Ключові слова: класична музика, сучасна музична культура, соціокультурна ситуація, кризовість музичної культури, перехідні епохи, інтонаційна практика, аудіо-запис.

Супрун Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыка в современной социокультурной ситуации: особенности и направления исследования

Цель работы. Исследование связано с определением ключевых параметров кризисной социокультурной ситуации в проекции на проблемное поле современного музыкального искусства, а также с рассмотрением приоритетных направлений в исследовании культурно-художественной ситуации ХХ – начала ХХІ веков. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-сравнительного, музыковедческого и культурологического подходов. Указанные методологические подходы позволяют рельефно очертить и подвергнуть анализу основные факторы, способствовавшие кризисным ситуациям в культуре как в предыдущих эпохах, так и в ситуации сегодняшнего дня. **Научная новизна** публикации заключается в выявлении специфических черт современной кризисной культуры и определении возможных путей расширения апробированных в классической науке исследовательских методов и подходов к новой социокультурной ситуации. Сравнительный анализ переходных аklasических эпох (Барокко, Романтизма) и Современности дает возможность глубже осознать характерные признаки каждой из них и прогнозировать будущие видоизменения. **Выводы.** Современный структурный кризис музыкальной культуры отличается от предыдущих количеством задействованных в нем составляющих. Изобретение и распространение аудиозаписи является одним из ведущих социокультурных факторов, обусловившим существенные отличия современного кризиса от предыдущих. Современный музыкальный мир характеризуется интонационной полисоставностью и сосуществованием различных интонационных практик, что обусловило два перспективных направления научных исследований: имманентно-музыковедческий и контекстно-культурологический.

Ключевые слова: классическая музыка, современная музыкальная культура, социокультурная ситуация, кризисность музыкальной культуры, переходные эпохи, интонационная практика, аудиозапись.

Suprun Olena, Ph.D. in Arts, assistant professor, doctoral-student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music in the modern sociocultural situation: features and directions of research

Purpose of Article. The research is connected with the definition of the key parameters of the crisis socio-cultural situation in the projection on the problem field of contemporary music art, as well as with consideration of priority directions in the study of the cultural and artistic situation of the twentieth and early twenty-first centuries.

Methodology. The methodology of the research consists in the application of comparative, historical-comparative, musicological and culturological approaches. These methodological approaches allow us to delineate and analyze the main factors that contributed to the crisis situations in the culture both in the previous epochs and in the situation of

the present day. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to present the specific features of modern crisis culture and to identify possible ways of expanding the research methods and approaches to the new socio-cultural situation that have been tested in classical science. A comparative analysis of the transitional aclassically epochs of the Baroque, Romanticism and Modern gives an opportunity to better understand the characteristic features of each of them and to predict future modifications. **Conclusions.** The contemporary structural crisis of musical culture differs from the previous by the number of components involved in it. The invention and distribution of audio recordings is one of the leading socio-cultural factors that caused significant differences in the current crisis from previous ones. The modern musical world is characterized by its intonational poly-composition and the coexistence of various intonational practices, which led to two promising directions of scientific research: immanent musicology and contextual-culturological.

Key words: classical music, contemporary music culture, social and cultural situation, crisis musical culture, transitional period, intonation practice, audio recording.

Культуру та мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ сторіч здебільшого характеризують як такі, що перебувають у стані тотальної перехідності, системної кризи. Дійсно, в останні десятиріччя установлені упродовж віків мистецькі практики та породжені ними соціальні інститути зазнають і внутрішніх трансформацій (викликаних зазвичай іманентними еволюційними процесами, новими принципами просторово-часової організації мистецтва)ⁱ, і зовнішніх деформацій (зумовлених, насамперед, впливом нововиниклих практик, технологій та структур)ⁱⁱ. Кризово-перехідні явища у музичній культурі сучасності настільки глибокі та всеохопні, що кризовість, на думку численних дослідників, постає однією з визначальних конститутивних рис музики нашої доби – і її внутрішньої організації, і її інфраструктури. «Ми маємо справу, пише Ю. Холопов, – з кризою такого масштабу, що зачіпає не тільки музичне мислення останнього часу – ХVІІ–ХІХ ст., але й позначає кінець величезного історичного періоду від початку писемної історії до нашого сторіччя включно» [16, 54]. «Перехід від *opus*-музики до *opus posth*-музики знаменує собою руйнацію простору мистецтва, але факт цієї руйнації дуже важко побачити й усвідомити <...>. Ще складніше змиритись з тим, що руйнація простору мистецтва фактично означає смерть людини, яка переживає <...> – *homo aestheticus*, <...>, і смерть *homo aestheticus* <...> сприймається нами як смерть “людини взагалі”, як смерть нас самих», – стверджує композитор, літератор та філософ В. Мартинов [10, 32-33], вибудовуючи у серії своїх книжок грандіозну картину краху доби композиторів та академічної музики європейської традиції, що відбувається у наші дні). Аналізуючи сучасний стан музичного світу в контексті появи нових цифрових технологій, Ю.Стракович, зазначає: «Музичний простір почав стрімко занурюватись у безодню хаосу, породжуючи справжній жах вже не тільки індустрії, але майже в усіх учасників музичного життя перед некерованою стихією, що загрожує змести на своєму шляху все безпечно, надійне, тривале, весь колишній порядок. Вся музична будова почала хитатись і, здається, виявилась готовою ось-ось повалитись під вантажем нових комунікаційних технологій» [15, 18].

Проблемна ситуація, що окреслюється з даної перспективи, може бути конкретизована кількома серіями уточнюючих запитань.

Чи є сучасна кризовість культури і зокрема музики унікальною? Якщо так – то в чому полягає та чим зумовлена ця унікальність?

Які наслідки кризовості сучасних культури та мистецтва для культурології та мистецтвознавства? Чи змінюється у зв'язку із зазначеною кризовістю їх предмет, чи залишаються релевантними апробовані у класичній науці дослідницькі методи та підходи?

Які напрями є пріоритетними для дослідження сучасної культурно-мистецької ситуації і чому? Чи існують (а якщо існують – то які) фактори, що визначають специфічно-музичні пріоритети досліджень ситуації, що склалася?

Яким чином повинні діяти сучасні інституції, щоб забезпечити тяглість культури, демпферувати кризові процеси, зробити їх мінімально руйнуючими щодо кращих надбань традиційної культури та мистецтва і водночас не завадити органічному формуванню нових трендів, що відповідають потребам та викликам сучасного суспільства?

Зрозуміло, що ґрунтовно розглянути усі наведені групи питань (а список їх можна продовжити) у межах однієї роботи або ж силами одного дослідника нереально; ці питання, скоріше, окреслюють те проблемне поле, у якому доцільно розгортати процес наукового пошуку.

У даній статті ми зупинимось на деяких ключових характеристиках сучасної соціокультурної ситуації у їх проекції на музику та намітимо перспективні, на наш погляд, напрямки наукових досліджень цього проблемного поля.

Історія знає багато кризових епох; кризи, на авторитетну думку видатного французького історика, представника школи Анналів Ф. Броделя, «...позначають початок розпаду структури: упорядкований світ-система, який спокійно розвивався, занепадає або завершує свій занепад, і з багатьма відстроченнями та зволіканнями народжується інша система» [1, 70]. Кризи, що позначають перехід від одного стану до іншого, відбуваються не тільки у різних сферах людської діяльності (в економіці, у політиці, у царині культури та мистецтва тощо), але й на різних масштабних рівнях: більш загальному – структурному, середньому – кон'юнктурному та найконкретнішому – ситуативному [див.: 18; 109, 118, 164]. Сучасна криза, як свідчить аналіз ситуації та узагальнення поглядів науковців різних галузей знання, має усі ознаки структурної – подібної до тієї, якою був позначений в історії культури взагалі і музики зокрема перехід від теоцентричного Середньовіччя до антропоцентричного Нового Часу.

Ця проблема ґрунтовно досліджена у вітчизняній науці у різних проекціях. Так, системному музикознавчому розгляду особливостей глобальної інтонаційної кризи на матеріалі західноєвропейської музики присвячено, наприклад, першу главу фундаментального дослідження Л. Мазеля «Проблеми классической гармонии» [9], серії робіт В. Конен [4–7], В. Медушевського [11], Г. Орлова [12]. Інший приклад наукового аналізу кризи структурного масштабного рівня – монографія видатного українського музикознавця Н. Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века – встреча двух эпох» [2]. Тут авторка вирішує зазначену проблему на вітчизняному матеріалі, розширюючи базовий історико-теоретичний підхід музикознавства проекціями загальнокультурологічних проблем, зокрема досліджуючи категорію «культурна парадигма», аналізуючи концепції простору та часу, з'ясовуючи особливості концепції особистості тощо. Третій з багатьох можливих приклад мистецтвознавчого дослідження кризи структурного рівня на музичному матеріалі – компаративістські за спрямованістю роботи В. Реді «Феномен переходності в історії художньої культури» [14] та М. Лобанової «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» [8]. Тут зосереджено увагу на типологічному порівнянні рубіжних періодів (іншими словами – епох структурних криз), відповідно, у вітчизняному та європейському мистецтві XVII та зламу XIX–XX ст. і сучасності.

Чим же принципово відрізняється сучасна структурна криза музичної культури від попередньої?

Передусім, *кількістю задіяних у ній складових*. Сучасний музичний світ справедливо визначається дослідником Ю. Чеканом як інтонаційно поліукладний: «Поруч з композиторською творчістю європейського типу (так званою *opus-музикою*) та зумовленими нею системою цінностей, професійними стандартами, комунікативною організацією, інститутами, інфраструктурними утвореннями, сучасна соціокультурна ситуація характеризується активним розповсюдженням та функціонуванням інших інтонаційних практик – з іманентними їм принципами, структурами, комунікативними каналами та системами цінностей» [19, 41]. Така інтонаційна поліукладність, співіснування різних інтонаційних практикⁱⁱⁱ – наслідок дії соціокультурних факторів другої половини XX – початку XXI століть, аналіз яких виходить за межі поставлених нами завдань; для нас важливий сам висновок, що минулі епохи не знали і не могли знати цього феномену.

Розглянемо це питання дещо детальніше, пунктирно окресливши його історичну перспективу. При цьому зауважимо, що перехідні епохи, як правило, є епохами аklasичними: це – або ж доба формування певного інтонаційного образу світу, або ж доба його дестабілізації; якщо йдеться про новоевропейську культурну традицію, то це – доба Бароко (формування антропоцентричного інтонаційного образу світу) та доба Романтизму (його дестабілізація) [8, 12-30]. Саме тому, аналізуючи сучасні процеси, доцільно коригувати їх, співставляючи та порівнюючи з цими епохами розвитку європейської культури.

Звернімося до доби Бароко. Характеризуючи у 1689 році ситуацію у сучасній йому музиці, італійський теоретик та композитор А. Берарді (1636–1694) писав: «...старі майстри [епохи Ренесансу. – О. С.] мали тільки один стиль та одну практику, сучасники ж мають три стилі, церковний, камерний та театральний стиль, і дві практики, першу і другу» [22, 4]. Три стилі та дві практики, згадані Берарді, на перший погляд, можуть бути інтерпретовані як такі, що створюють строкату (або ж поліукладну) інтонаційну картину світу – на відміну від більш гомогенної ренесансної, що характеризується одним стилем та однією практикою. Проте, на нашу думку, такий висновок є невірним. Усі згадані Берарді музичні прояви належали до однієї інтонаційної практики – *опус-музики*, професійної композиторської творчості письмової традиції, що пов'язана з потужним соціальним інститутом, комунікативним ланцюгом композитор-виконавець-слухач, феноменами авторства, твору, концерту та культури

вує піднесено-шляхетну образність. Інша справа, що, на відміну від Ренесансу у музиці Бароко цим соціальним інститутом є вже не тільки церква, але й придворно-аристократичне середовище, а отже – професійна композиторська творчість має не тільки духовного, але й світського патрона. Поява нового патрона зумовила і зміни у функціонуванні музики: тепер місцем її виконання є не тільки храм («церковний стиль»), але й зал палацу аристократа («камерний стиль»), чи оперний театр («театральний стиль»). Зміни місця функціонування завершили й стабілізували розпочате у попередню добу формування комунікативної ситуації концерту та розподіл функцій її учасників (композитор – виконавець – слухач). Щодо «двох практик» – це, очевидно, відомий з трактату Дж. Монтеверді (брата знаменитого композитора) «Dichiaratione» (1607) поділ, відповідно, на композиторів традиційної нідерландської школи (Окегема, Жоскена Дебре, Адріана Вілларта, теоретика Джозеффо Царліно та ін.) та представників нових тенденцій (Чіпріано де Роре, Маренціо, Лудзаскі, Пері, Каччіні та ін.). Для «першої практики» характернішою була орієнтація на заздалегідь розроблені й давно встановлені закони гармонії; для «другої» орієнтація на поетичний текст [4, 62-63]. Таким чином, згадані італійським теоретиком барокової доби «стилі та практики» утворювали різні у стильовому й почасти жанровому відношеннях субмножини у межах однієї інтонаційної практики. Ця інтонаційна практика була певним чином ієрархізована; спостерігалася зумовленість жанрово-стильових рішень обставинами та метою виконання; функції учасників музичної комунікації були чітко регламентованими, а слухач щоразу мав у своєму розпорядженні вироблені традицією моделі адекватного сприйняття та розуміння того, що звучить.

Дещо інакшою була ситуація у музичній культурі Романтизму. Принципово те, що система продовжувала функціонувати так само, як і попередня, а отже, можна говорити про єдину у своїй суті інтонаційну практику – із засадничим зв'язком професійної музичної культури з потужним соціальним інститутом (меценати, протекціоністська державна політика etc.), комунікативним ланцюгом композитор-виконавець-слухач з чітким функціональним поділом та визначеними рольовими позиціями учасників; феноменами авторства, твору, інтерпретації, концерту; загальноприйнятим способом графічної фіксації музичних артефактів. Відмінності ж стосуються «наповнення» звучань – у творчості композиторів-романтиків еволюціонують жанрова і стильова системи, що склалися у попередні десятиліття, а найяскравіші їх досягнення та художні відкриття пов'язані передусім з розширенням інтонаційної бази за рахунок ускладнення класицистичних структур (колористична гармонія, оркестрування), програмності, опанування нової, казково-фантастичної образності, орієнтальних та фольклорних джерел. Інтонаційна база композиторів-романтиків, як відомо, широко включала матеріал національного музичного фольклору; В. Конен справедливо наголошує, що «...“місцевий колорит” був вперше відкритий для музичної творчості у ХІХ сторіччі. <...> тільки починаючи з другого десятиліття ХІХ сторіччя старовинний селянський фольклор став послідовно проникати у твори композиторів-романтиків, причому у такій формі, яка спеціально підкреслювала й відтіняла властиві їм національно-самобутні риси» [6, 190].

Отже, якими б кардинальними не здавались (на перший погляд) новації барокового та романтичного музичного мистецтва, вони не зачіпали сутності системи, залишаючи письмову професійну композиторську культуру і увесь пов'язаний з нею інфраструктурний комплекс її центром, ядром. Інші інтонаційні практики (наприклад, селянський фольклор, менестрельна традиція тощо) знаходились на периферії системи, не створюючи ядру конкуренції, а лише підживлюючи його інтонаційно.

Сучасна ситуація відрізняється від попередніх принципово. Залишаючи осторонь ґрунтовно висвітлену В. Конен та Г. Орловим кризу музичного європоцентризму і зумовлене нею стрімке розширення номенклатури звучань у ХХ столітті [7; 12], зупинимось на одному з провідних, на нашу думку, соціокультурних факторів, що зумовив істотні відмінності сучасної кризи від попередніх. Йдеться про винайдення та широке розповсюдження аудіозапису.

По-перше, внаслідок цього епохального винаходу зазнали кардинальних змін способи фіксації музичних артефактів. З моменту появи фонографу, що принципово відрізнявся від інших способів фіксації тим, що мав здатність «записувати послідовний потік самого часу, <...> музика більше не потребувала живого виконавця; звук міг створюватися без тілесної праці. “Музика” сама по собі набувала власного життя, незалежного від композиторів, музикантів і аудиторій» [13, 169-179]. Отже, поява звукозапису стала не тільки ще одним видом фіксації музики, але й внесла принципові зміни у саму ситуацію та спосіб її існування, порушила стабілізований традицією комунікаційний ланцюг (значно подовживши його за рахунок не тільки творчих, але й технічних та бізнесових ланок), зміни-

ла вироблені поколіннями розподіл функцій учасників музичної комунікації, ритуал концерту, стратегії слухацької поведінки тощо (див.: [20]).

По-друге, наявність аудіофіксації (а також радіо- теле та Інтернет- трансляцій) безмежно збільшила потенційну аудиторію слухачів. У попередні епохи розміри слухацької аудиторії зумовлювалися розмірами концертного приміщення і мали достатньо жорсткі обмеження. Так, скажімо, «акустичний» філармонічний зал, розміри якого стабілізувались у другій половині XIX сторіччя, вміщував від 2200 до 2700 осіб – виконавців та слухачів. Збільшення розмірів приміщення та, відповідно, кількості людей призводило до значних акустичних втрат: «живий звук» таких експериментів не витримував. Не випадково концертний зал Альберт-Холл (1871 р.), що вміщує близько 5,5 тис. осіб вважається одним з найважчих в акустичному відношенні; сильна реверберація змусила інженерів у 1969 році встановити на його стелі спеціальні звукопоглинаючі конструкції. Найкращі «акустичні» філармонічні зали Європи та Америки, за даними їх офіційних сайтів, вміщують: Musicverein (Відень, 1870) – 1744 особи; Гевандхаус (Лейпціг, 1884-1981) – 1360 осіб; Концертгебау (Амстердам, 1888) – 2037 осіб; Карнегі-Холл (Нью-Йорк, 1891) – 2804 особи; Бостон Сімфоні Холл (Бостон, 1900) – 2600 осіб). Лавиноподібне збільшення слухацької аудиторії, що відбулося завдяки новому способу фіксації та розповсюдження музичних звучань, при всіх позитивах (демократизація, доступ широких мас до класичної спадщини тощо), мало і певні негативні для академічної музичної культури наслідки. Значна частина нової аудиторії виявилась непередготовленою до адекватного сприйняття класичної музики, внаслідок чого відбувся «розрив» між професійними (академічними) музикантами – композиторами та виконавцями, з одного боку, і слухацькою аудиторією – з другого. Значно поглибила цей розрив (що поступово перетворюється на прірву) авангардна спрямованість музичної лексики композиторів-новаторів, що підважили, а потім – і зруйнували трьохсотлітню класико-романтичну музично-виражальну систему, орієнтовану на слухача, на вираження емоцій, на розуміння через співпереживання. Відтак на місце академічної музики у свідомості і житті величезної аудиторії прийшли суто розважальні інтонаційні практики, адже «масштабне розповсюдження радіо і телебачення <...> надало аудиторії глобальності, запустивши експансію маскульту та всесвітнє ствердження американського поп-стандарту» [15, 17].

Нарешті, аудіальна фіксація різних за своєю природою звукових об'єктів зрівняла у суспільному статусі музику професійної (академічної) європейської традиції та інші інтонаційні практики, які донині перебували на маргінесах системи. Ієрархія, що складалась та існувала упродовж століть, була зруйнована: «у тон-атмосфері нашого часу з *opus*-музикою на рівних сусідять звучання традиційного та сучасного міського фольклору – європейського та позаєвропейського. Тут також активно функціонують різні види музики т.зв. “менестрельного” типу (зокрема, розважальної міської з її численними видовими відгалуженнями). Слухові обрії нашого сучасника включають різноманітні види європейської та позаєвропейської музики канонічної імпровізації. Усі згадані і не згадані інтонаційні практики активно взаємодіють, утворюючи різноманітні міксти та гібриди» [19, 42-43].

Наукові дискусії щодо переліку складових і визначення конфігурації сучасного музичного світу тривають вже кілька десятиліть. Однак переконливої загальноприйнятої концепції у цьому питанні на сьогодні не вироблено. Більшість сходиться на положенні про те, що традиційний поділ на «легкі/масові» та «серйозні/професійні» жанри відбиває ситуацію неадекватно. Запропоновані Валентиною Конен «три пласти» (академічна музика – фольклор – «третій пласт»), або кілька «музично-творчих видів» («академічна музика», «фольклор», «регіональні жанри, що склалися на позаєвропейському ґрунті», «міська творчість масового полегшеного типу», «новітній авангард»), як і «чотири музики», що їх виокремлює Т. Чередніченко («фольклорне музикування» – «професійна ритуальна музика» – «професійна розважальна музика/менестрельство» – «європейська авторська композиція/опус-музика») [17; 21] також не вирішують проблеми. Система поводить як хаотична, маючи властиві хаотичним системам ознаки – зворотній зв'язок (здатність взаємодіяти з оточенням) та ітерацію (численні повторення певної операції або дії) [19, 43]. Саме ця ознака є ключовою і такою, що відрізняє нинішню кризу від попередніх, зумовлюючи її неповторну специфіку. Сучасний музичний світ характеризується, за словами Ю. Чекана, «*хаотичною* інтонаційною поліукладністю» (підкреслено нами. – О. С.), і цією особливістю зумовлені, на нашу думку, два перспективні напрямки їх наукових досліджень.

Перший – іманентно-музикознавчий. Він передбачає аналіз еволюції музично-виражальних систем різних інтонаційних практик; пошук сфер їх співпадіння та розбіжностей.

Другий – контекстно-культурологічний. У сфері його уваги – особливості функціонування різних інтонаційних практик у сучасному культурному просторі; аналіз тих інфраструктурних утворень, що зумовлюють та забезпечують це функціонування; пошук шляхів оптимізації стратегій культурної політики.

Таким чином, аналіз кризовості сучасної музичної культури вимагає від науковців врахування її полікомпонентності та хаотичної інтонаційної полікладності і передбачає інтенсифікацію як іманентно-музикознавчих, так і контекстно-культурологічних досліджень.

Примітки

¹ Це питання щодо музики ґрунтовно проаналізовано Н. О. Герасимовою-Персидською [3].

¹ Див. про це, зокрема, у дослідженні Ю. Стракович [15].

¹ Поняття «інтонаційна практика» введено у науковий обіг музикознавцем Юрієм Чеканом. Під «інтонаційною практикою» вчений розуміє «інтонаційні прояви тієї чи іншої субкультури» [18, 91], «узагальнююче поняття, що орієнтоване на процес і включає в себе різні жанрові утворення» [там само, 103], зв'язуючу ланку «між типізованими власне музичними структурами (жанровими знаками) та позамузичними моментами – характерним середовищем існування цього типу звучань».

Література

1. Бродель Фернан. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV – XVIII ст. У 3-х т. Том 3. Час світу / Пер. з фр. Гр. Філіпчук. – К. : Основи, 1998. – 631 с.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века: встреча двух эпох. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки / Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство / Ред. Ирина Тукова. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 250–263.
4. Конен В. Клаудио Монтеверди. – М. : Советский композитор, 1971. – 323 с.
5. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
6. Конен В. К проблеме «Бетховен и романтики» // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1975. – С. 171–197.
7. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы) // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1975. – С. 427–468.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М. : Советский композитор, 1990. – 224 с.
9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М. : Музыка, 1972. – 615 с.
10. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 288 с.
11. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей / Сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 5–18.
12. Орлов Г. Дерево музыки. – Вашингтон – Санкт-Петербург : Н.А.Frager & Co, Советский композитор, 1992. – 408 с.
13. Пітерс Джон Дарем. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Пер. з англ. А. Іщенко. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.
14. Редя В. Феномен перехідності в історії художньої культури // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2014. – С. 42–61.
15. Стракович Ю. Цифролюція. Что случилось с музыкой в XXI веке. – М. : Издат. дом «Классика-XXI», 2014. – 352 с.
16. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 52–104.
17. Цукер А. И рок, и симфония... – М. : Композитор, 1993. – 304 с.
18. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. – К. : Логос, 2009. – 229 с.
19. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти // Українська музика : науковий часопис / гол. ред. І. Пилатюк]. – Львів, 2013. – Число 3 (9). – С. 41–53.
20. Чекан Ю. І. Комунікативна тріада «композитор-виконавець-слухач» у сучасному соціокультурному просторі та проблеми музичної освіти // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століт-

тя: матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка; за заг. ред. Огнев'юка В. О. – К., 2016. – С. 464–472.

21. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

22. Bukofzer Manfred F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. – N.Y. : W. W. Norton & Company. Inc., 1947. – 489 p.

References

1. Fernand Braudel, (1998). Material civilization, economy and capitalism, XV-XVIII century. vol. 3, Time World, Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
2. Gerasimova –Persydszkaya N.A., (1994) Russian Music XVII century, the era of two meeting. Moscow: Music [in Russian].
3. Gerasimova-Persydszkaya N.A., (2012) The way out to the new principles of space-time music organization. Music. Time. Space: col. of articles. K: Duh i Litera [in Russian].
4. Konen V.J. (1971). Claudio Monteverdi. Moscow: Soviet composer [in Russian].
5. Konen V.J. (1974). Theater and symphony (the role of opera in the formation of the classical symphony). Moscow: Music [in Russian].
6. Konen V.J. (1975). To the problem "Beethoven and composers of romanticism". Etudes on foreign music. Moscow: Music [in Russian].
7. Konen V.J. (1975). Musical-creative views of the twentieth century (to the formulation of the problem). Etudes on foreign music. Moscow: Music [in Russian].
8. Lobanova M. (1990). Music style and genre: history and modernity. Moscow: Soviet composer [in Russian].
9. Mazel L. (1972). Problems of classical harmony. M: Music [in Russian].
10. Martynov V.I. (2008). Zone opus posth, or the birth of a new reality. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
11. Medushevsky V. (1988). Musical work and its cultural and genetic basis. Musical work: essence, aspects of analysis. K: Muzychna Ukraina, 5-18 [in Russian].
12. Orlov G. (1992). The Tree of Music. Washington-St. Petersburg: H.A. Frager & Co, Soviet composer [in Russian].
13. John Durham. (2004). Words in the wind: the history of the idea of communication. K: KM Akademiya [in Ukrainian].
14. Redya V. (2014). Transitional phenomenon in the history of art culture department. Festschrift ethnic music history and music criticism Ukraine National Music Academy of Ukraine. Nizhin: Publisher Lysenko M.M., 42-61 [in Ukrainian].
15. Strakovich Yu. (2014). Digitalization. What happened to the music in the 21st century. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
16. Kholopov U. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. Problems of traditions and innovation in contemporary music. Moscow: Soviet composer, 52-104 [in Russian].
17. Zucker A. (1993). And the rock, and the symphony. Moscow: Composer [in Russian].
18. Chekan Yu. (2009). Intonational image of the world: monographiya. K: Logos [in Ukrainian].
19. Chekan Yu. (2013). Modern social and cultural situation and problems of music education. Ukrainian music: scientific journal, 3(9), 41-53 [in Ukrainian].
20. Chekan Yu. I. (2016). Communicative triad "composer-performer-listener" in modern sociocultural space and problems of music education. Professional Art Education Art and Culture: Challenges of the XXI century. K: 464-472 [in Ukrainian].
21. Cherednichenko T. (2002). Music stock. The 70th. Problems. Portraits. Cases. M: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
22. Bukofzer Manfred F. (1947). Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. N.Y.: W. W. Norton & Company [in English].