

УДК 78.03
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147401>

Маркова Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувач кафедри теоретичної і прикладної
культурології Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової
ORCID 0000-0063-4711-9538

НЕОСИМВОЛІЗМ МУЗИКИ ХХІ СТОРІЧЧЯ ТА ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Мета дослідження – виявити органіку символістського насичення музичного мислення початку ХХІ ст., що фіксує розвиток виконавського музикознавства як реакції теорії мистецтва на автономізацію виконавства стосовно авторської композиції в пору пост - поставангарду. **Наукова новизна** здійсненого музично-історичного огляду полягає в тому, що вперше в українській музичній науці наголошується й аргументається історичним фактажем стильова визначеність епохи постмодерну й пост-постмодерну як *неосимволізму*, а також визначається сутність неосимволістського мислення як емансипація виконавства й народженого музикознавчого підходу, термінологічно представленого як виконавське музикознавство. **Висновком** сказаного є: 1) музично-стильова виявленість *неосимволістського* принципу мислення в музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть, що охоплює епоху постмодерну і пост-постмодерну; 2) вихід у неосимволістському художньому просторі на емансипацію виконавства стосовно композиторської творчості зазначеного історичного періоду; 3) визначення виконавського музикознавства, яке, на відміну уявлення про художню цілісність композиторського твору, апелює до цілісності надособистісної виконавської опори на музично уловлювану «ідею часу», закладаючи уявлення про «нову цілісність» музикознавчого аналізу артефактів.

Ключові слова: неосимволізм; символізм; виконавське музикознавство; стиль в музиці; постмодерн/поставангард; пост-постмодерн/пост-поставангард.

Маркова Елена Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры Украины, заведующий кафедрой теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Неосимволизм музыки ХХІ века и исполнительское музыковедение

Цель данного исследования – выявить органику символистского насыщения музыкального мышления начала ХХІ ст., что и фиксирует развитие исполнительского музыковедения как реакции теории искусства на автономизацию исполнительства по отношению к авторской композиции в пору пост-поставангарда. **Научная новизна** осуществленного музыкально-исторического обзора состоит в том, что впервые в украинской музыкальной науке акцентируется и аргументируется историческим фактажем стилевая определенность эпохи постмодерна и пост-постмодерна как *неосимволизм*, а также определяется сущность неосимволистского мышления как эмансипация исполнительства и родившегося музыковедческого подхода, терминологически представленного в качестве исполнительского музыковедения. **Выводом** из сказанного выступает: 1) музыкально-стилевая выявленность *неосимволистского* принципа мышления в музыке конца ХХ – начала ХХІ столетий, который охватывает эпоху постмодерна и пост-постмодерна; 2) выход в неосимволистском художественном пространстве на эмансипацию исполнительства по отношению к композиторскому творчеству отмеченного исторического объема; 3) определение исполнительского музыковедения, которое, в отличие от представления о художественной целостности композиторского произведения, апеллирует к целостности надличностной исполнительской опоры на музыкально улавливаемую «идею времени», закладывая представление о «новой целостности» музыковедческого анализа артефактов.

Ключевые слова: неосимволизм; символизм; исполнительское музыковедение; стиль в музыке; постмодерн/поставангард; пост-постмодерн/пост-поставангард.

Markova Olena, Doctor of Study of Art, Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Head of the Theoretical and Applied Culturology Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Neosymbolism of music of XX century and performance musicology

The Purpose given studies - reveal the basis an symbolism saturation of the music thinking begin XX century, as fixes the development an performance musicology as reactions art on autonomy of performance art to author's composition in time post-postvanguard. **Scientific novelty** realizable music-history review consists in that that for the first time in ukrainian music science is accented and argued history present state of affairs style certainty of the epoch of postmodern and post-postmodern as neosymbolism, as well as is defined essence neosymbolism thinkings as emancipation of performance art and been born of the musicology approach, terminological presented as performance musicology. **The Findings** from said emerges: 1) musical-style expression of the *neosymbolism* principle of the thinking in music end XX - begin XXI century, which covers the epoch postmodern and post-postmodern; 2) exit in neosymbolism artistic space on emancipation of performance art to composer creative activity noted history volume; 3) definition of performance musicology, which, unlike belief about artistic wholeness composer work, it addresses to wholeness of over-individual performance full tilts on music caught "idea of time", pawning belief about "new wholeness" of the analysis musicology of the artifacts.

Keywords: neosymbolism; symbolism; performance musicology; style in music; postmodern/ postvanguard; post-postmodern/post- postvanguard.

Актуальність висунутої для дослідження теми визначена сьогоденним смислом вирішуваного питання стилю мистецтва сучасності і його відбиття в музикознавчій сфері. Виконавське музикознавство як напрям досліджень заявлене в працях В.Медушевського, М.Давидова, в автора цієї роботи, а також має безпосередній вихід у монографії Д.Андросової [2] та ін. науковців. Але співвіднесення цього дослідницького феномену зі стилістикою музичного мислення поставангарду та пост-поставангарду, яке сукупно укладається в *неосимволістський* стильовий розклад – то позиція автора даного дослідження, заявлена в загальному вигляді в публікаціях 2010-х років [4, 76-128; 5, 99-134].

Мета дослідження – виявити органіку символістського насичення музичного мислення початку ХХІ ст., що фіксує розвиток виконавського музикознавства як реакції теорії мистецтва на автономізацію виконавства стосовно авторської композиції в пору пост-поставангарду. Методологічні засади дослідження – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні праць Н.Горюхіної, О.Муравської, Л.Зими, автора даного нарису, ін., з акцентуванням у ньому стильового компоратива, герменевтичного ракурсу, а також міждисциплінарного бачення предмету музично-стильових переплетінь сучасності.

Наукова новизна здійсненого музично-історичного огляду полягає в тому, що вперше в українській музичній науці наголошується й аргументується історичним фактажем стильова визначеність епохи постмодерну й пост-постмодерну як *неосимволізм*, а також визначається сутність неосимволістського мислення як емансипація виконавства й народженого музикознавчого підходу, термінологічно представлено як виконавське музикознавство.

У 2000 році була видана книга видатного німецького вченого-музиколога д-ра Д. Гойові, який люб'язно подарував це видання автору даного нарису. Ця книга має симптоматичну назву: "Трамвай, що затонув" ("Die versunkene Strassenbahn") [9]. Події, висвітлені в книзі, - це післявоєнна Німеччина, становлення-відбудова-просування осередків музичної культури, зокрема радіоцентру у Дрездені. З цим останнім пов'язані довгі роки фахової діяльності вказаного автора, який виступав під псевдонімом Е. Заксе (Eberhard Sachse). Так у долі німецького музиканта-вченого 1940-х повторилася доля нашого співвітчизника Б. Асаф'єва, котрий під іменем І. Глєбова працював і як фахівець, і як фізична особа, вижив у небезпечні та непередбачувані 1910-1920-ті.

Така невігадана історична містифікаційна паралель, судячи з усього, усвідомлювалася Д. Гойові, головною темою наукових праць котрого був радянський авангард 20-х, вибудований значною мірою турботами Асаф'єва як голови АСМ (Асоціації сучасної музики) у 1920-ті роки.

Як епіграф д-р Гойові виписав дві цитати з творів авторів, котрі презентують генерацію саме *початку* ХХ сторіччя: з Маніфеста 1910-го року італійського художника-футуриста У. Боччоні та із заміток Р. Рільке. Адже кінець ХХ століття, після звершень та катастроф, дивно-дзеркально солідаризувався з його початком, в котрому знову став актуальним електротранспорт, в якому постперестроєчні рухи обернулися певним "відображенням" тенденцій, заявлених на початку століття, відкинутих розвитком "віку технічної революції" та тих, що повернулися й половинчатості й ілюзорності "прогресу" у 2000-ні роки.

І тому ми впізнаємо в назві книги Гойові відгомін ідеї «Собору, що затонув» -- твору К. Дебюссі – й порівнюємо із сюжетикою «Кітежу, що затонув» М. Римського-Корсакова 1903 р.! - для покоління символістів у значенні емблеми забутих і зовсім неадекватно відроджених модерном релігійних цінностей. І дивними витками культурної історії повторилося «з'єднання обірваної ниті» через успадкування від юності батьків покоління 1940-х до початку століття і його ж завершення в сьогоденні ХХІ століття.

Відзначим те, що подані в художніх творах образи-символи релігійних цінностей у книзі Гойові постали в прозі мемуарних нарисів, де носієм ознак подій виступає ...вуличний трамвай. А в його «затонулій» сутності немає жодної містики – в зруйнованому війною місті навіть громіздкий трамвай зовсім реально тонує у воронках-калюжах, символізуючи культурний стан нації, що «зійшла з рейок» історичного розвитку. І «на дні» цивілізаційного прогресу Європи трамвай проіснував до початку третього тисячоліття. Зовсім непомітний, «неактуальний» та «анахроністичний» в період ракетно-атомного буму 1950-1970-х, він поступово ставав уволлюваним у тіні ідеалів ретро, що відновилися в культурних пристрастях 1980-х. А згодом у самодостатній доцільності посттехніцистської епохи трамвай, як «олюднений» культурною історією механізм, залишився прикметою вулиць міст, які стверджують самим фактом свого існування наслідуваність поколінь та зв'язок часів.

Термінологічно-програмно дещо подібне знаходимо у «Вченні про гармонію» Дж. Адамса, який у вигляді художнього «аргумента» підвів підсумки музичної педагогіки та теорії музичного мистецтва в кінці ХХ ст. (див. також про це [1, 9]). «Вчення про гармонію» – так називалися навчальні посібники з курсу гармонічного багатоголосся, зокрема знамените видання А. Шенберга, що з'явилося у 1911 році, тобто одночасно з його ж «Місячним П'єро» та монооперою «Очікування» («Erwartung»), демонструючи вихід на атональну ідею "антигармонії" від базисних принципів гармонічного естетизму класичної музики.

Адамс, продовжуючи назвою естафету педагогічних штудій через посередництво теорії музичного предмету, за суттю творчого "музичного приношення" кардинально "перевертає" апробовані цінності музики: він навчає – показом, демонстрацією "мінімальних" засобів-смислів, які зберегли первісно-архетипові ознаки (цінність музичної мелодії-"лінії" взагалі, її нашарувань у вигляді *cantus*

firmus та ліній-котрапунктів до неї). Результатом стало безпосереднє звучання композиції, складові якої демонстративно елементарні та які свою споконвічну «гармонійність» виправдовують укоріненістю в культурній прапам'яті людей.

Символізм на зламі XIX і XX століть висунув критерій «розриву із європоцентризмом» в художньому мисленні – заради подолання в європейській свідомості раціоналістичного індивідуалізму, що визначив динаміку європейського стилю мислення та стилю поведінки, успішно позбувався стереотипів корпоративності. Символізм повертає довіру до ремісничої «невимогливості» творчого акту, майстерність якого оцінюється співвіднесеністю зі стереотипом, а не протистоянням останньому. Символізм відкриває у світовому масштабі значущість візантійської ранньохристиянської культурної ідеї, яка постає як особлива ознака цієї епохи, хоча переважає не безпосередній вияв указанного візантійства, але детермінованість ним культурно-художніх якостей.

Найбільш яскравою демонстративною рисою епохи символізму є вихід ірландської поетичної школи та драматургії на світову арену в особі У. Йєтса. Це в Йєтса знаходимо узагальнення символіки Заходу та Сходу в душі візантійських заповітів: «...джерело єдності всіх народів – у міфі, що народжує прихильність до скель та горбів» [3, 247]. Символ християнства – Голгофа, гора, що стала місцем мучеництва та піднесення Ісуса Христа. Зображення гір становить невідривну рису сюжетики східних художників.

Музичним еквівалентом живописно-символічної «поверховості» та «горного» виступила поліфонія-гетерофонія епохи М. Регера, О. Скрябіна, С. Танєєва, поліфонія тембральних шарів Г. Малера і [8, 901], як її окреме вираження, «темброво забарвлена мелодія» раннього А. Шенберга. Поліфонізація мислення в її послідовно-конструктивному вияві церковної за коренями і нерозробленої до сьогодні контрастної поліфонії позначила все XX століття, висунувши П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, Б. Бартока, Е. Віллу-Лобоса, О. Мессіана та ін. як емблематику стилю минулого століття.

Дивовижна здатність символічного «образу думки» *гармонізувати антитези* (а не романтично-демонічно «поєднувати те, що не єднається»), відсторонюватися від пафосу вольового ствердження на користь релігійно-благоговійного замилування, - в межах саме художньої діяльності. Цю «...замилуваність» символізму, здатність споглядання-захоплення найскромнішими «натяками» краси як реального вияву вселенської Досконалості – не зрозуміло і не прийняло жорстоке XX століття. Та особливо не поталанило тим із «упертих», котрі, усвідомивши «вітер перемін» світової війни та революцій на межі 1910-1920-х., все ж залишались у річищі символістського «одкровення примирення».

Серед символістів початку XX сторіччя звертають на себе увагу автори, які не отримали продовження-підтримки в мистецтві в подальшому. Серед музикантів це А. Цемлінський, Е. Саті, Ф. Шреккер [10, 1023; 11, 608], І. Вишнеградський, ін., серед літераторів – І. Северянін, італійські «герметисти». Відродження значущості цих авторів – аж ніяк не лінійне. Це чиниться з більшими чи меншими «перервами поступовості» відроджувального процесу –триваючи від 1970-х років, створюючи своєрідні «шпилі» визнання-популярності відповідних творів у публіки та в професіоналів. Лише останнє десятиріччя подарувало світові визнання вищеназваних А. Цемлінського, Ф. Шреккера та Х. Пфіцнера; зазначимо –німецьких композиторів, для XX сторіччя «анахроністичних», однак тих, що органічно увійшли в музичну ауру початку XXI століття в *неосимволічній* якості відродження того, що на століття майже було забуто-відсунено, «потонуло» в антитезах життя й творчості минулого.

Епоха *неосимволізму* початку XXI ст. визначила нову перспективу «безкомпозиційного» мистецтва в системі «бріколажу» – «комбінаційного переставлення формул» [6, с. 17]. Заявляючи таку якість художнього світу, музикознавство вустами В. Мартинова (див. його книгу «Кінець часу композиторів», [6]), проголошує нову сторінку людського буття. Мова йде про відродження «традиційного» мислення в людині, що долає егоцентризм постренесансного європейського індивідуалізму, тобто «людині історичній», рушійною силою діянь котрої була «сваволя» в творчості і «революція» в політичній доктрині. Названий автор, по-своєму продовжуючи концепцію футуристів початку XX ст., стверджує: «З точки зору стратегії революції зміст процесу музикування полягає у створенні принципово нової структури чи, коротко кажучи, в *новації* (тут і далі курсив О.М.). Таким чином, *принцип повторювання та принцип новації є не що інше, як найближчий вияв стратегії ритуалу й стратегії революції...* Повторювання, зрозуміле як ритуал, робиться шляхом здійснення заздалегідь установлених та наказуваних дій із використанням також заздалегідь установлених та наказуваних засобів. Сукупність наказуваних дій та засобів створює канон. ...Новація, що розуміється як окремий прояв революції, здійснюється шляхом упровадження засобів, які раніше не мали місця...», то «...можна визначити як *сваволю...*» [6, 15].

Такими є радикальні висновки щодо сутності здійснених ментальних змін, коли на зміну *історичній* людині (homo Sapiens) приходять людина *ритуалізована* (homo Ludens), де зазначення загальною літерою Ігрової здібності людини вказує на високий ідеальний зміст цього стану-акції. Можливо, це надто сміливі узагальнення-прогнози, в яких інерція «інноваційного» мислення минулого століття заохочує заявляти позиції більш «революційні», ніж це виходить безпосередньо з фактажу художнього буття. Однак важливим є уявлення про *розмежувальну рису*, яка відокремлює досвід Нового часу та Нової ери від тієї, що формується на наших очах, нової ідеальної сутності відносин, які відтворюють

(або навіть «повторюють») доісторичний анімалізм і тотальну ритуалізованість суб'єктивного людського ества.

Наскільки глибокі зміни і якою мірою вони стосуються мислительних засновків у цілому, засвідчують результати наукової діяльності у сфері музики, предметом котрої стає не тільки музичне *мистецтво*, якому притаманна художня самодостатність «музики для слухання», але також *символічна-екстатична* музика ритуалів, релігії, сумарно із музикою побуту, яку до останнього часу принизливо називали «прикладною». І тільки в наш час для фахівців стала очевидною неспівмірність «прикладності» цих «музик» – за їх ідеально-піднесеною чи матеріально-«приземленою» роллю – в системі людських взаємин.

Сучасне музикознавство, що традиційно розмежовувало теорію та історію музики, що висуває від середини сторіччя як спеціальну методологічну свою частину від 1960-х то музичну естетику, то музичну семіотику (1970/80-і), то, від 1990-х, музичну культурологію-антропологію, -- на початку ХХІ ст. демонструє відвертий «методологічний плюралізм», за яким вибудовується «гумова стіна» методологічних рішень *феноменології*.

Традиційно базисним для музикознавства був підхід від *теоретичного* музикознавства, котре неспівмірно *старіше* за музично-історичні знання, оскільки теорія музики, розвиваючись із прикладної теорії-музичної грамоти, стоїть біля витоків музичного професіоналізму в 2000-ні роки до н.е., а музична історія склалася від ХVІІІ ст., від епохи Нового часу. Однак саме *музично-історична наука* у ХХ ст., перед відходом «історичної людини», за В. Мартиновим, з авансцени культурних перетворень, визначила *основи методологічного оновлення*, замінивши теоретичне «вчення про форму» *семантичним* підходом теорії «музичних значенневостей» в невідривності від уявлень про історичну змінність складових цих значенневостей.

Парадоксом такого поступу впродовж ХХ ст. семантичного, культурно-історичного підходу стало те, що в результаті відстежень музично-культурних парадигм жанрово-стильових узагальнень на кожному історичному повороті музичного буття постає *уявлення про символічний континуум ідеальних сутностей музичного смислу*. Цей останній і є музикознавчим виходом *неосимволізму* як мислительного принципу.

Не окремоті «музичної символіки», а *музичний символізм* як всеохопна й базисна якість музичного вираження, як поза- і над-історичне виявлення *ідеальної сутності музики* - така на сьогодні проблема музикознавчих установок, в яких зовсім не композиторські тексти й асоціативна психологія авторських новацій вирішують актуальність музично-звукових реалій. На сьогодні *виконавська самодостатність* в музично-художньому вираженні, в якому поряд з композиціями звучать фрагменти анонімів релігійної музики, реанімовані для музичного сприйняття розшифровки ритуальної музики віддалених епох, цінні цією віддаленістю і в останній знаходяться закінченість для сприйняття фрагментів, які реально вписуються в складний контекст буття-ритуалу-вірувань, що відійшли, - і цей конгломерат авторської та позаавторської творчості пов'язується ініціативою *виконавського* виходу.

У практиці музичної діяльності склалося дещо незрозуміле з точки зору академічної традиції: існують плідні *виконавські* колективи, що не грають-співають композиторські тексти, але самі складають колажі-імпровізації, до того ж, це саме *колективна* творчість, на ідею якої виходили російські *кучкісти* у ХІХ ст., а в ХХ ст. – французька Шістка, але втриматися як колективні композиторські акти вони не змогли – авторська композиторська «сваволя» (за В. Мартиновим) відсторонювала такого роду діяльність. А ось виконавське «купкування» в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. виявилось стійким утворенням, здійснивши за прикладом *літургійної драми-містерії* середньовіччя рок-опери сьогоденного вжитку («Моцарт», «Курган»), а інструментальний ансамбль «Теремок-квартет», що об'єднав віртуозів-«народників», вже більше 20-ти років підтримує свою світову славу, виконуючи «кітч-музику» (за не зовсім точним висловленням снобів від музикознавства) свого виробництва, застосовуючи фрагменти різних текстів найрізноманітніших епох [11].

Підсумок *музикознавчих* методологічних перетворень – *виконавське музикознавство*, в якому нетрадиційна для Нового часу проблема художньої цілісності композиції є предметом аналізу-узагальнення. В названому новому відгалуженні музикознавчих досліджень на першому плані стоїть *плюралізм виконавських пошуків, наближених до «композиторського задуму»*, або принципово тих, що протистоять йому *заради ствердження духовно-піднесеної ролі мистецтва та музики*. В іншому ракурсі музично-художня діяльність «розчиняється» в безмежності «інформаційних потоків», даючи публіці відомості й уявлення набагато ефективніше й різноманітніше, ніж це може запропонувати «музична семантика» виявлене «людської душі».

Духовне в душевних рухах індивіда – для цього не суттєві композиційно зумовлені форми та егоцентризм «самовираження». Меркантилізована буттєвість, за законами культурної *компенсативності*, жадає *подвижництва*, артистичного *подвигу* віртуозного виходу, за котрим стоїть ризик та блиск, що перевершує композиційні норми та «вірність собі»: потрібна вірність Ідеї, здатність Оспівування, забута з часів класичних релігійних епох. Виконавство – *усплавлює не своє авторство*, святково-піднесено представляє звучання людських пристрастей, звернених до радісного злиття з ідеальними засновками людського існування. І ці останні неосяганні буттєвою розчленованістю конкретних уявлень, до величі Духу неприкладанні предметно-«змістовнісні» пояснення. Духовна ідеальна сут-

ність може лише *символізуватися* в умовності Долучення й *екстатикою замилюваної* радості долучатися до *Досконалості*.

Музикознавство сьогоднішнього дня в реаліях перетворення його предмета – це, передусім, виконавське музикознавство. А це останнє спрямоване до піднесення Символіки музики й до досягання статички буття в ідеальних відношеннях, тобто звернене до Екстатички музичних звучань. Як висновки – спроби *символіко-семантичного* аналізу музики в успрямуванні на Виконавське втілення значущостей музичного тексту в співвіднесеності із суб'єктивно-композиторськими намірами та в об'єктивному переломленні речової тонової символіки музики.

У вигляді резюме зробленого історико-аналітичного огляду пропонується узагальнення, випиране в праці Д.Андросової: «Емансипація виконавства і його стилістики в контексті музично-творчого процесу спонукає до певних переосмислень практики музикознавчого аналізу. В «новому цілісному аналізі» не приймається цілісність художньої композиції як а'priori здійснювана її якість. Замість цього затверджується цілісність виконавського втілення надособистісної стильової епохальної ідеї у виконавськи-інтерпретаційних позиціях. Нова цілісність такого аналізу розкривається в русі дослідницької думки від надособисто усвідомлюваної *ідеї часу*, що відображає «дух епохи» (за Г.Гегелем...) і яка висувається серйозною популярною сферою музики Віри, релігійної або тієї, що заміщує її в історичному Великому розумі» [2, 415].

Висновком сказаного є: 1)музично-стильова виявленість *неосимволістського* принципу мислення в музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть, що охоплює епоху постмодерну і пост-постмодерну; 2)вихід у неосимволістському художньому просторі на емансипацію виконавства стосовно композиторської творчості визначеного історичного обсягу; 3)визначення виконавського музикознавства, яке, на відміну від уявлення про художню цілісність композиторського твору, апелює до цілісності надособистісної виконавської опори на музично уловлювану «ідею часу», закладаючи уявлення про «нову цілісність» музикознавчого аналізу артефактів.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення. Автореферат канд.дис. Київ, 2005. 19 с.
2. Андросова Д.В. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С., Энциклопедия символов. Москва: КРОН-ПРЕСС, 2000. 502 с. 2000. 502 с.
4. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволізм начала ХХІ века / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоєвропоцентризм: музикальная культура на рубеже столетий. Книга 1. Одесса: Астропринт, 2006. С. 76-128.
5. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
6. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.
7. Сим Еунг Бо. Современное искусство игры на русских народно-академических инструментах: совершенство и китч. Канд.дисс. 17.00.02. С.-Петербург, 2008. 26 с.
8. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt., 1924.
9. Gojowy D. Die versunkene Strassenbahn. Dresden: Dresdener Verl., 2000. 215 S.
10. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag, 2000. S. 1023.
11. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn/München, 2000. – S. 608.

References

1. Androsova D. (2005) Minimalism in music: a direction and principle of thinking. Abstract diss. D. of art, speciality 17.00.03 - a music art, P.I. Chaikovskij staat music academy. Kyiv[in Ukrainian].
2. Androsova D. (2014) Symbolism and key plural type of soundings in piano performance XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
3. Bauer V., Duomotz I., Golovin S. (2000) Encyclopedy of Simbols. Moscow, KRON-PRESS [in Russian]
4. Markova E. (2006) Neoeuropean centrism and neosymbolism of beginning XXI century. V.Holopova, L. Kanaris, E. Markova, S. Taranec. Neoeuropean centrism: musical ciltura on bonder of centurys. Booc 1. Odessa, Astroprint. P. 76-128. [in Ukrainian].
5. Markova E. (2012) Problems of musical culturology. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
6. Martynov V. (2002) The end of time of composers. Moscow, Russkij put [in Russian]
7. Sim Eung Bo. (2008) Modern art of the play on russian is given birth-academic instrument: perfection and ceetch. Abstract diss. D. of art, speciality 17.00.02 - a music art, N. Rimskij-Korsakov staat music academy. S.-Peterburg[in Russian].
8. Adler G. (1924) Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt [in German].
9. Gojowy D. (2000) Die versunkene Strassenbahn. Dresden: Dresdener Verl. [in German].
10. Pahlen K. (2000) Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag [in German].
11. Roessler A., Hohl S. (2000) Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn/ München [in German].

Стаття надійшла до редакції 19.06.2018 р.