

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.07

УДК 781.22

Лі Ян, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

lian76712@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4877-0552

ПРОГРАМНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК ПРИНЦИП ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.)

Розкрито сутність поняття програмного інструменталізму як принципу художнього мислення виконавця, зумовленого темброво-акустичними, органологічними та артикуляційними особливостями музичного інструмента (у контексті національної культури). Створено типологію музичних творів для флейти в супроводі фортепіано китайських композиторів ХХ ст., яка відбиває жанрово-стильові, фактурно-композиційні способи втілення ідейного задуму.

Ключові слова: *флейта, програмність, інструменталізм, принцип художнього мислення, жанр, стиль.*

Ли Ян, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРОГРАММНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ КАК ПРИНЦИП МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ХХ СТ.)

Раскрыто понятие программного инструментализма как принципа художественного мышления, обусловленного темброво-акустическими, органологическими и артикуляционными особенностями музыкального инструмента (в контексте национальной культуры). Создана типология музыкальных произведений для флейты соло китайских композиторов ХХ в., которая отражает жанрово-стилевые, фактурно-композиционные способы воплощения идейного замысла.

Ключевые слова: *флейта, программность, инструментализм, принцип художественного мышления, жанр, стиль.*

Li Yang, post-graduate student of the Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PROGRAMME INSTRUMENTAL THEORY AS A PRINCIPLE OF THINKING OF THE PERFORMER (THE CASE OF MUSICAL COMPOSITIONS FOR THE SOLO FLUTE OF CHINESE COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY)

The aim of the paper is concerned with the programme instrumental theory in the flute art as a principle of thinking of the performer that is embodied in composer's attitude toward the flute and the comprehension of timbre possibilities of the flute in single works.

Research methodology. The offered paradigm of studying the programme instrumental theory in the flute art makes it possible to connect aesthetic and culturological, genre and stylistic approaches in the context of musicological method.

Results. The specific character of art thinking of the performer reveals the world-modeling, semantic, timbre-coloristical and time-spatial parameters of musical sound. The author determines the main historical and culturological and immanent stylistic factors of the flute performance as a unity of composer's and performing creation, as the co-operation of academic and non-academic options of the flute instrumentalism.

Novelty. The analysis of traditional and innovative repertoire of the flutist achieves a stylistic and textological level and enables to line up the conception of "flute instrumentalism" as a theory and practically meaningful for a modern flutist — performer and teacher. The unity of performing and musicological issues is confirmed in the course of musical message. Certain performing ways are revealed in the context of artistic and stylistic bases of the flute performance.

The practical significance. The key results can be used in the lectures of performing skills, as well as in the series of lectures «Music Culture of Foreign Countries».

Keywords: *flute, programme music, instrumental theory, principles of art thinking, genre, style.*

Актуальність теми дослідження. Будь-який композиторський текст відбиває звукообразний світ через поетику мислення як систему принципів і засобів побудови художнього цілого, властивий певному жанру або творчості. В інструментальному творі сенс сприймається інтуїтивно через «мову почуттів». Своєрідним ключем до систематизації інструментальної творчості є поетика жанру та стилю, які зосереджують увагу дослідника на вивченні не лише концептуального змісту музичного твору, але й узгоджують художній смисл зі способами організації художнього цілого.

Актуальність теми дослідження пов'язана з тим, що на сучасному етапі розвитку китайської музики завдяки набуттю сучасного досвіду жанрово-стильового моделювання духовного світу людини, поєднуються європейські та національні виконавські традиції. Це вможливує виокремити в межах дослідження *програмний інструменталізм* як **принцип художнього мислення** в китайському музичному мистецтві, що базується на сукупності специфічних форм і художніх засобів, спрямованих на сконцентроване вираження внутрішнього духовного світу особистості крізь призму особливостей національної ментальності.

Отже, **мета статті** — визначити сутність принципу програмного інструменталізму та специфіку його жанрово-стильового прояву в китайській флейтовій музиці 1930 — 2010 рр.

Вивчення методу програмності в музикознавчій літературі традиційно пов'язане з визначенням типів програмності в композиторській творчості. Слід зазначити, що програмність як метод музичного мислення охоплює не тільки композиторську творчість, але проявляється й на рівні виконавського мистецтва, котре унаочнюється необхідністю втілення у звуковій драматургії музичного твору тих асоціативних пластів, які закладені в його програмі. Виконавський інструменталізм — один із виявів виконавської інтерпретації композиторського тексту, через який мають поширюватися традиційні типи програмності, специфіковано відображені в процесі виконавської інтерпретації.

Об'єктом дослідження є програмний інструменталізм як принцип утілення художнього змісту в музичному творі, а предметом — особливості прояву програмного інструменталізму у творах для флейти китайських композиторів 1930 — 2010 рр.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Методологічною основою є інтонаційна концепція музики, відповідно до якої програмний зміст розглядається в контексті мовленнєвої та культуротворчої діяльності, про що свідчать праці Є. Назайкінського, В. Холопової, О. Маркової, О. Самойленко тощо. Теоретико-методологічний апарат статті зумовлений єдністю семіотичного, жанрово-стильового та виконавського підходів до вивчення художньо-семантичних засад програмного інструменталізму в китайській музичній творчості.

Теоретичне підґрунтя статті становлять також дисертаційні праці В. Апатського (1993), В. Дзисюка (2006), В. Качмарчика (2008), присвячені дослідженню розвитку духового мистецтва, зокрема формуванню виконавської майстерності флейтистів і мистецтва інтерпретації музичних творів для флейти.

У проблемному полі дослідження специфіки флейтового виконавства та педагогіки недостатньо висвітлені програмно-інструментальні чинники флейтової діяльності як єдності композиторської та виконавської творчості, зокрема взаємодія західноєвропейських та національних жанрово-стильових основ флейтового інструменталізму. Цим підтверджується подібність музикознавчих і виконавських питань у контексті проблеми специфіки інструментального мислення флейтиста й означаються нові методологічні способи осмислення національних художньо-стильових засад флейтового інструменталізму.

Виклад основного матеріалу дослідження. У чому полягає система принципів інструментальної програмності та яким чином вона втілюється в китайській флейтовій музиці?

Програмність у музиці зумовлена мовно-стильовим контекстом, оскільки еволюція способів моделювання світу пов'язана

з семантизацією немuzичних засобів утілення смислу (словесних, візуальних, танцювальних тощо) в музичному тексті. Програмний інструменталізм як принцип мислення розвивався в контексті теорії афектів. З різноманітними афектами (згідно з класифікацією А. Кірхера) пов'язані музично-риторичні формули («фігури»). Для музики XVII – XVIII ст. характерна моноафектність (бароко), що створює єдиним афектом усю музичну форму. В епоху класицизму бурхливість емоцій спричиняє перевагу емоційно контрастних тем і частин форми. Інтонаційно-сміслову основу програмного твору становлять «музично-слухові лексеми» (термін М. Арановського) – інтонації, фактурні та ритмічні формули.

Емоційність романтичної музики доповнюється інтроспективним сприйняттям внутрішнього світу людини, що відповідає антропоморфному й символічному типам моделювання дійсності. Духовний зміст романтичної музики збагатила любовна лірика та пов'язані з нею естетика романтичного почуття. Рух як тип музичної семантики набуває значення «образно-сміслові тези» (термін В. Бобровського), що зумовлює діалектичний взаємозв'язок структурно-композиційних і драматургічних рівнів розвитку авторської ідеї.

Інструментальне мислення музиканта долучає інтонаційно-ритмічний рух до програмного змісту. Згідно з інтонаційною концепцією Б. Асаф'єва, «ритмоінтонація» як тип музичної семантики зумовлена змістовно-виразною функцією ритму, що відображає особливість буття людини.

Музичні інструменти «розширили образне, смислове, семантичне поле музики, перетворивши його на інструментальну подобу антропоцентричного макрокосму дійсності» (Назайкінський, 1998, с. 117). Поетика інструментально-виконавського мислення відображає індивідуальне ставлення композитора до звукової природи інструмента як «організму, що звучить». Ключову роль у цьому відіграє ідея інструменталізму, у якій «закодована» культурна пам'ять.

Флейтове мистецтво, на століття випередивши розвиток струнно-смічкових інструментів, завжди зберігало національно-культурні особливості традиційного музикування. У культурі Китаю образ флейти характеризується філософським уявленням про образ світу, що звучить, який, якщо звернутися до методологічних настанов сучасного мистецтвознавства, феноменологічно пов'язаний з культурологічними узагальненнями щодо «художнього мислення флейтиста» (згідно з М. Карпяком).

Еволюція уявлень щодо походження та ролі флейти в стародавній європейській культурі пов'язана з розвитком міфологічних,

етико-космологічних і філософських концепцій, що зумовили формування музично-естетичних поглядів. Подібно до європейського тлумачення флейти, китайська «сяо» також генетично пов'язана з традиціями класичної філософії, згідно з якими, завдяки лагідному звучанню та специфіці звукодобування, стародавня бамбукова китайська флейта «сяо» співвідноситься з терміном «псяо ля» — Краса як утілення космосу. Відповідно до китайської філософської традиції розуміння музики як звукового втілення ідеалів гармонії, єдності та взаємопроникнення протилежних начал Усесвіту, звучання флейти підпорядковується онтологічній специфіці звука. Зокрема у флейтовому звучанні п'ять музичних тонів (як і в музиці загалом) у китайській філософії уособлюють першоеlementи, явища природи, частини світу. Отже, як у європейській, так і в китайській культурах звукообразні уявлення про світ проеціюються на конструктивні та темброво-акустичні особливості інструмента в його національних різновидах.

Оперування пантеїстичними образами, лаконізм висловлення, просторовість процесуально-архітектонічного типу мислення, реалізованого у звуковому образі інструмента, виокремлюють флейтову китайську музику як невід'ємну складову професійної музичної культури.

У китайському флейтовому мистецтві програмний інструменталізм слід класифікувати за фактурно-артикуляційними принципами втілення ідейного задуму, зумовленими темброво-акустичними й органічними особливостями музичних інструментів (у контексті національної культури).

Відповідно до специфіки жанрово-стильових настанов флейтового виконавства, слід виокремити типи програмного інструменталізму, втілені у творах для флейти китайських композиторів ХХ ст.:

1) **зображальні** — пейзажна символіка, звукопис, картинність, портретність, які ґрунтуються не на оптичному, а на психологічно-змістовому (опосередкованому через аналогію, асоціацію, метафору, символ) зв'язку людини зі світом;

2) **літературно-поетичні** — розкривають художній зміст через літературно-поетичні образи, цитати, алюзії;

3) **жанрово-семантичні** — це своєрідна гра жанровими стилями:
пісенні — коліскова, лірична пісня, романс, елегія;
декламаційні — речитатив, роздум, медитація, монолог;
оповідальні — новелета, казка, «мініатюрна поема» (термін В. Кліна);

характерні — скерцо, гумореска;

моторно-рухливі — етюд, токато;

танцювальні — національні танцювальні жанри;

маршові — військовий, похоронний, святковий;
сигнальні — дзвонівість, ритмофактурні інтонації.

Програмний інструменталізм належить до такого типу програмності, який передбачає виявлення зв'язку семантичних знаків («жанрових кліше» — пісенність, декламаційність, рухова, речова, або мовна, семантична природа) з певним типом образності, що відповідають *національним принципам інструментального стилю*. Так, пісенну групу можна вважати ліричною сферою образності, а речову, або мовну, — лірико-психологічною. Жанри оповідальної групи пов'язані з ліро-епічним типом образності. Належність жанрам руху, що мають внутрішню диференціацію, того чи іншого типу образності складно визначити, оскільки трапляються суміжні типи: наприклад, марш може бути героїчним і фантастичним, похоронним та святковим. Але жоден інструментальний тип музики не зберіг певного конкретно-емоційного змісту, оскільки драматургічний зміст цього типу музики є образно опосередкованим. Тому внутрішній поділ на типи образності умовний. Образно-асоціативна, або літературна, програмність, переважно означається в самій назві твору. Такий тип поширений в українській фортепіанній музиці, продовжуючи романтичну традицію.

Головним критерієм інструментальної програмності в китайській музиці є трактування флейти як утілення Краси, відображення ліричного настрою, що автор передає за допомогою ліричного героя. Зміст лірики зосереджений на відображенні внутрішнього світу художника в його імпульсивності та спонтанності, споглядальності, особливій щироросердечності. Ці стани співіснують у динаміці та зміні вражень, фантазій, настроїв, асоціацій, тобто не у статичі, а в «живому синтезі», що відповідає цілісній картині світу з перевагою емоційно-суб'єктивних елементів. Таким чином, особистість, її душевні стани та внутрішні переживання стають основою психологічного змісту інструментальної програми.

Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання є основою трактування образу флейти, що свідчить про її здатність бути найкращим засобом утіленням образів Природи та Краси. Пантеїстичний дух репрезентує не лише просторово-пейзажну лірику, а й відтворює пантеїстичну картину світу, яку «озвучує» сам голос природи — звуками флейти. Це узагальнений (символічний) образ природи, втілений у звуках дощу, моря, вітру, шуму дерев, таємничої стихії води, зоряного нічного неба.

Під час аналізу творів для флейти слід виокремити термін «ліричний сюжет», оснований на суб'єктивному просторі авторського «Я». Закономірним для ліричного сюжету є те, що суб'єкт, утілений в образі

ліричного героя (оповідача, персонажа), і автор — одне ціле. Тому основою ліричного сюжету творів, згідно зі словами Т. Чернової, є не «сюжетно-предметний рух», а сфера вільного висловлення внутрішніх переживань, міркувань — це «медитація ліричного героя» (Чернова, 1984, с. 28).

Ліричний спосіб музичної організації, для якої закономірним є «переживання однієї події», зумовлює використання малих, «однотемних» форм (Чернова, 1984, с. 55), які одномоментно розкривають психологічний стан та емоції ліричного героя. В. Холопова виокремлює специфічні для європейської інструментальної музики типи емоцій: природного музичного матеріалу й ті, що втілюють образ у музиці. Перший тип емоцій автор чітко диференціює відповідно до його трьох природних джерел (Холопова, 2000, с. 133–134): моторно-ритмічна, співоча, або вокальна, сфера, речова, або декламаційна, сфери.

У народнопісенній культурі Китаю традиційно оспівувалися образи природи, буття людини в навколишньому світі, що характерне й для творів у жанрі музичної обробки, у яких композитори використовують оригінальні народнопісенні зразки:

1) *трудові пісні* (супроводжували важку роботу селян, рибацтво тощо) — «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана; «Збір врожаю восени» Хей Цзиньджи в обробці Юе Сінь та Лю Хонбін;

2) *регіональні пісні* (розкривають особливості життя в провінції, місцеві умови, звичаї) — «Пісня любові в Кандині» (з провінції Сичуань), «Червоні квіти на горі», «Жасмин» (з провінції Цзянсу) в обробці Хань Го Ляна;

3) *ліричні пісні* (передають психологічний настрій, стан та ліричні почуття героїв, котрі споглядають красу природи) — «Ремствування струмочка» Інь Ігуна в обробці Хуан Пейцина; «Молоді верби» в обробці Чжан Вень Сю та Лю Хонбіна; «Очікуючи» в обробці Ся Чжен Хуа та Гао Цинь Піна; «Під сріблястою луною» в обробці Ян Венінг та Юе Сінь; «Весна Паміра» в обробці Лі Джуфена та Цзинь Фудзай;

4) *сімейні пісні* (розкривають взаємини чоловіка та жінки в сім'ї, уклад життя) — «Новорічне Янге» (з провінції Шенсі) в обробці Хань Го Ляна;

5) *ігрові, жартівливі пісні* (описуються кумедні ситуації, радісні моменти) — «Весела Саліха» в обробці Юе Сінь та Лю Хун Біна; «Маленька капуста» в обробці Хань Го Лян.

Програмний інструменталізм у музичних обробках народних пісень пов'язаний з традиціями народнопісенного й інструментального музикування. «Весела Саліха» в обробці Юе Сінь і Лю Хун Біна передає знання навичок та особливих прийомів гри на флейті, які вивчають

музиканти-початківці. Рухливі пасажі, швидкий темп, мінлива динаміка відтворюють танцювальну стихію й жаргівливу атмосферу.

Іншим прикладом є «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана, у якій відтворюється старовинний стиль традиційної китайської цитри гучжен, відомої ще за часів правління китайських династій. Розмір, кількість струн, співвідношення тонів, інтервалів мали етико-космологічне та сакральне значення. Довжина інструмента 3,66 фута символізувала 366 днів року, а п'ять струн — п'ять стихій (вогнь, воду, землю, метал, дерево), дека — небосхил, тринадцять відміток на грифі — місяці року, зокрема високосного. Фактурна формула шістнадцятих у партії флейти, фортепіанні арпеджіато та staccato відтворюють темброво-артикуляційні прийоми «хуа джи», характерні для струнно-щипкового інструмента.

«Подорож у Гусу» Цзяньсівея в обробці Юе Сінь та Лю Хонбіна відтворює витонченість традиційного оркестру струнних та духових інструментів, який поширений на півдні Китаю. У I ч. спокійна мелодія з м'яким, оксамитовим тембровим звучанням зображує красиві види провінції Гусу. У партії флейти часто використовують близько розміщені трелі. Це засвідчує наслідування прийому виконання на традиційній китайській поперечній бамбуковій флейті Дицзі, виконаній з очерету або нефриту. Друга частина — граційне й ліричне Andante передає споглядання за живописними красотами садів. Третя частина — Allegretto — життєрадісна та скерційна. Партію фортепіано становлять акомпаніюючі фактурно-композиційні формули, характерні для китайського струнно-щипкового інструмента піпа. У четвертій частині Andante знову звучить головна тема першої частини, але лірико-споглядальна атмосфера посилюється декламаційними інтонаціями речитативу, роздуму, монологу.

Отже, *програмний інструменталізм* — це історично сформована система темброво-артикуляційних, жанрово-семантичних і темброво-стилістичних засобів смислоутворення, зумовлених органологією інструмента та закріплених у тексті інтонаційними лексемами, які моделюють образ світу й людини.

Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення вивонавця зумовлений темброво-акустичними, органологічними та артикуляційними особливостями музичного інструмента (у контексті національної культури). Жанрово-стильові особливості музичних творів для флейти китайських композиторів засвідчили такі принципи програмно-інструментального мислення:

1) мелодійно-одноголосне трактування флейти (на відміну від масштабного оркестрального використання флейтового тембру);

2) створення фактурно-динамічними прийомами специфічної флейтової кантиленності, що відтворює художньо-семантичне амплуа інструмента як образу романтичної мрії, кохання, таємничості;

3) відсутність тембрової персоніфікації втілює онтологізм мислення виконавця через інструмент – як голос Природи в пантеїстичній картині світу;

4) лірико-поетичний образ звучання флейти засвідчує перевагу поетичної, образно-асоціативної, картинно-малювничої програмності над жанровою.

Лінійно-мелодійне трактування флейти в поєднанні з ритмічною вишуканістю, кантиленністю, що продовжує концепцію К. Дебюссі, а також наслідування архаїчно-фольклорних ознак у способах інтерпретації народнопісенного мелосу засвідчують унікальні тембровозвуківі можливості флейти для вираження надособистісного ліризму, пов'язаного з онтологічним осмисленням буття людини ХХ – початку ХХІ ст.

Висновки. Підсумовуючи вивчення принципів програмного інструменталізму, відзначимо важливі моменти наукового моделювання проблеми, за допомогою яких було охарактеризовано жанрово-стильову специфіку музичних творів для флейти китайських композиторів.

1. Критерій інструментальної програмності у флейтовому мистецтві полягає в нерозривності та єдності мовно-стильової, жанрово-семантичної й інструментально-тембрової структури звучання.

2. Програмність як важливий критерій мислення китайських композиторів є проявом традиційного взаємовпливу художньо-акустичної й мовленнєвої форм інструментального втілення, які налаштовують слух виконавця та слухача на енергійну хвилю, стверджуючи своє право на індивідуальність.

3. Мелодизація, співоча культура дихання втілені в різних інтонаційних синтезах (мовному, пластичному).

4. Інструменталізм базується на усталених формулах фактурно-артикуляційної структури, зумовлених органологією інструмента, його акустичними й фізичними характеристиками.

Програмний інструменталізм виявляється, передусім, у духовній вертикалі комунікативного діалогу (автор – виконавець – слухач), а роль звукотембру інструмента відбивається в логічну організацію процесу смислоутворення – музичну драматургію.

5. Програмний зміст інструментальної музики – це тривалий історичний шлях генетичного закріплення інтонацій-лексем, що слугували музичними еквівалентами образів-рухів. Також семантизуються

звукообразне, темброве амплуа флейти в контексті національної сфери інструменталізму. Створена типологія музичних творів для флейти соло відбиває жанрово-стильові, фактурно-композиційні способи втілення ідейного задуму.

6. Поєднання європейського й національного в музичній творчості має кілька точок дотику, усвідомлених на рівні загальних закономірностей музичного мислення: звуковисотна організація (мажор/мінор або пентатоніка), ладогармонія з її колористичними можливостями, інструменталізм — якість інтонування за допомогою не природних голосових зв'язок і дихального апарату, а звуковідчуття інструмента як продовження руки виконавця.

Перспективами подальшого дослідження має бути створення історичних та теоретичних проєкцій запропонованої типології на різні періоди розвитку китайського флейтового мистецтва, а також визначення специфіки трактування флейти у творчості видатних китайських композиторів.

Список посилань

- Апатський, В. М. (1993). *Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)*. (Дис. доктора мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Дзисюк, В. Ю. (2006). *Гра на флейті як художній феномен* (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Качмарчик, В. (2008) *Немецкое флейтовое искусство XVII–XVIII вв.: монография*. Донецк: Юго-Восток.
- Ма Вей. (2004). *Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства* (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Маркова, Е. (2000). *Проблемы музыкальной культурологии*. Одесса: Астропринт.
- Назайкинський, Е. (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка.
- Чернова, Т. (1984). *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка.
- Чернова, Т. (1978). О понятии драматургии в инструментальной музыке. *Музыкальное искусство и наука: сборник статей*, 3. Москва: Музыка.
- Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: «Лань».

References

- Apatskyi, V. M. (1993). *The theoretical bases of playing the wind instruments (as in the case of bassoon)*. (Doctor of Art Criticism). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].

- Dzysiuk, V. Yu. (2006). *Playing flute as the artistic phenomenon* (Dissertation for Candidate of Arts). The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa [In Ukrainian].
- Kachmarchik, V. (2008). *German flute art of the 17 – 18th centuries: monograph*. Donetsk: Jugo-Vostok [In Russian].
- Ma Wei (2004). *Concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performing* (Dissertation of Candidate of Art Criticism). The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa [In Ukrainian].
- Markova, E. (2000). *The Issues of music culturologists*. Odessa: Astroprint [In Russian].
- Nazaykinsky, E. (1988). *The sound world of music*. Moscow: Myzuka [In Russian].
- Chernova, T. (1984). *Dramaturgy in instrumental music*. Moscow: Myzuka [In Russian].
- Chernova, T. (1978). *The concept of dramaturgy in instrumental music. Musical art and science: Collection of scientific works, 3*. Moscow: Sovetskij kompozitor [In Russian].
- Kholopova, V. (2000). *Music as an art*. St. Petersburg: Lan [In Russian].

Надійшла до редколегії 21.01.2019 р.