

Повзун Людмила Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри камерного ансамблю,
докторант Одеської національної
музичної академії ім. А.В. Нежданової
al_sam@ukr.net

"БІФУНКЦІОНАЛЬНИЙ КОД" КАМЕРНОСТІ ЯК СЕМАНТИЧНА УСТАНОВКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРІВ

Мета дослідження – з'ясування генезису поняття камерності та аналіз процесів трансформації явища камерності в інструментально-ансамблевих жанрах; обґрунтування семантичної та стильової амбівалентності камерності як особливого жанрового феномена. **Методологія.** Використовуються філософсько-естетичний, історико-культурологічний, а також ретроспективний та порівняльний методи для дослідження процесів розвитку камерних інструментально-ансамблевих жанрів та камерно-ансамблевого музикування. **Наукова новизна.** Вперше обґрунтовується хроно-топічна та семантична "універсальність" категорії камерності. В інструментально-ансамблевому мистецтві камерність постає багаторівневим явищем: за умовами виконання, за кількісною/якісною органологічною структурою, за виразовими засобами, за смисловими параметрами та акустично-просторовими показниками. **Висновки.** Смислові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного "ядра" у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якостями, притаманними кожній наступній історичній епосі, втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи побутово-тривіальне – піднесено-сакральне, аматорсько-ігрове – професійно-виконавське, камерно-інтимне – концертно-надемоційне. Інструментально-ансамблеві жанри мають об'ємні потенціали кількісно-інструментальної та якісно-тембральної варіативності та широкий спектр художніх можливостей для відтворення усіх, іноді полярних, рис семантики камерності. Зазнавши впливу багатьох художньо-естетичних напрямів, камерні інструментально-ансамблеві жанри на новому витку історичного розвитку в ХХ–ХХІ ст. продовжують виявляти нові виразові можливості, зберігаючи свій генетичний жанровий код – смислове ядро камерності як спрямованості до вищої духовної сфери.

Ключові слова: камерність, концертність, інструментально-ансамблеві жанри, камерно-ансамблеве музикування.

Повзун Людмила Іванівна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

"Бифункциональный код" камерности как семантическая установка инструментально-ансамблевых жанров

Цель исследования – выявление генезиса понятия камерности и анализ процессов трансформации явления камерности в инструментально-ансамблевых жанрах; обоснование семантической и стилевой амбивалентности камерности как жанрового феномена. **Методология.** Используются философско-эстетический, историко-культурологический, а также ретроспективный и сравнительный методы для исследования процессов развития камерных инструментально-ансамблевых жанров и камерно-ансамблевого музицирования. **Научная новизна.** Впервые обосновывается хронотопическая и семантическая "универсальность" категории камерности. В инструментально-ансамблевом искусстве камерность предстает многоуровневым явлением: по условиям исполнения, по количественной/качественной органологической структуре, по выразительным средствам, по смысловым параметрам и акустически-пространственным показателям. **Выводы.** Смысловые признаки камерности, рожденные барочной эпохой, существуют в качестве генетического "ядра" в разновидностях камерно-ансамблевого творчества и, пополняясь новыми качествами, свойственными каждой новой исторической эпохе, не теряют своих специфических первооснов, объединяя бытово-тривиальное – приподнято-сакральное, аматорско-игровое – профессионально-исполнительское, камерно-интимное – концертно-надемоциональное. Инструментально-ансамблевые жанры имеют объемный потенциал количественно-инструментальной и качественно-тембральной вариативности и широкий спектр художественных возможностей для воплощения всех, иногда полярных, черт семантики камерности. Испытав влияние многих художественно-эстетических направлений, камерные инструментально-ансамблевые жанры на новом этапе исторического развития в ХХ–ХХІ вв. продолжают выявлять новые выразительные возможности, сохраняя свой генетический жанровый код – смысловое ядро камерности как направленности в высшую духовную сферу.

Ключевые слова: камерность, концертность, инструментально-ансамблевые жанры, камерно-ансамблевое музицирование.

Povzun Liudmila, PhD in Art History, Associate Professor, Head of Chamber Ensemble Department, Candidate for a Doctor's Degree of Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy.

"Bifunctional code" of chamber activity as a semantic approach to instrumental ensemble genres

Purpose of the research is to identify of genesis of the concept of chamber activity, to study transformation processes of the chamber phenomenon in instrumental ensemble genres and to substantiate semantic and style ambivalence of chamber activity as a genre phenomenon. **Methodology.** There are philosophical-aesthetic and historical-cultural methods, as well as retrospective and comparative methods for studying the development of chamber instrumental genres and ensemble music-making used in the research. **Scientific novelty.** For the first time chronotopic and semantic "universality" of the chamber category has been determined. Chamber activity in instrumental and ensemble art appears as a multi-level phenomenon: according to the conditions of performance, quantitative/qualitative structure, expressive means, semantic parameters and acoustic-spatial indicators. **Conclusions.** Semantic chamber

characteristics, born in Baroque era, exist as a genetic "core" in the varieties of chamber-ensemble creativity and, by adding new qualities typical to every new historical era, they do not lose their fundamental principles, combining common-trivial, elevated-sacred, amateur-playing and professional-performing, chamber-intimate and concert-overemotional. Instrumental ensemble genres have a tremendous potential of quantitative-instrumental and qualitative-timbral variability, as well as a wide range of artistic possibilities for the embodiment of all, sometimes totally opposite features of chamber semantics. In 20th-21st centuries having experienced the influence of many artistic and aesthetic trends, chamber instrumental ensemble genres continue revealing their new expressive possibilities at the new stage of their historical development, preserving its genetic genre chamber code as the orientation into the higher spiritual sphere.

Keywords: chamber activity, concert activity, instrumental ensemble genres, chamber and ensemble music-making.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття відбувається актуалізація камерної творчості – камерні музичні театри, театри одного актора, моноспектаклі; широкого поширення набувають різновиди камерно-інструментального виконавства, водночас спостерігається суттєва трансформація та розширення меж традиційного розуміння камерності.

З'явившись у музичному лексиконі як похідне від термінів "камерна музика", "камерний ансамбль", поняття камерності передбачає в першу чергу відповідність етимології слова camera: орієнтованості на обмежені простори домашнього музикування та невеликі за розміром інструментальні склади. В процесі історичного розвитку камерне інструментально-ансамблеве музикування/виконавство пройшло декілька історико-естетичних етапів (домашнє музикування, камерний салон, концертне/конкурсне/фестивальне виконавство), в результаті яких низка провідних чинників цього явища модифікувала, набувши нових якостей. Зміна умов виконання камерно-ансамблевих творів провокує до трансформації інструментально-виразової виконавської сфери: зазнають модифікації естетична, просторова, акустична, мізансценічна, органологічна, артикуляційна, динамічна, тембральна складові ансамблево-виконавського комплексу, отримуючи специфічні прояви в кожному історично-стильову добу.

Умови виконання, як одна із провідних генетичних жанрових ознак, перестають бути визначальною характеристикою системи камерно-ансамблевих жанрів, а поняття камерності втрачає свою однозначність в якості домашнього чи салонного музикування, набуваючи рис феноменальної жанрової амбівалентності.

Аналіз досліджень українських науковців дозволяє виокремити декілька пріоритетних напрямів вивчення камерно-ансамблевої проблематики: історичні та аналітичні аспекти композиторської творчості в сфері функціонування камерно-ансамблевих жанрів (С. Павлишин, Л. Кияновська, А. Кравченко); галузь камерно-ансамблевого виконавства – історія, теорія (І. Польська, Г. Соколовський). Проте існуючі науково-дослідницькі роботи не дають достатніх можливостей для відповіді на провідні питання окресленої проблематики:

- який зміст вкладається в поняття камерності сучасних камерно-ансамблевих жанрів?
- якими є унікальні стильові властивості явища камерності, що забезпечують хронотопічну універсальність інструментально-ансамблевым творам?
- чим відрізняється виконання камерно-ансамблевих творів в умовах камерного салону від концертування у великих акустичних просторах залу?

Мета дослідження – з'ясування генезису поняття камерності та аналіз процесів трансформації явища камерності в інструментально-ансамблевих жанрах. Обґрунтування семантичної та стильової амбівалентності камерності як особливого жанрового феномену.

Виклад основного матеріалу. В музикознавчій та методично-виконавській літературі зустрічаються словосполучення, що стосуються поняття камерності, якими характеризуються художні властивості окремих творів чи стиль певного автора. Термін камерність (в якості вказівки на інтимність, суспільно-просторову обмеженість) зустрічається в контексті теоретичних обговорень, в музичних описах, проте саме поняття камерності не має термінологічного визначення та точного однозначного формулювання, тому зміст найчастіше встановлюється з контексту, з процесу теоретичного викладення, що дозволяє кожному з авторів наділяти термін певними властивостями та якостями.

Наукова новизна. Вперше обґрунтовується хронотопічна та семантична "універсальність" категорії камерності. В інструментально-ансамблевому мистецтві камерність постає багаторівневим явищем за умовами виконання, за кількісною/якісною органологічною структурою, за виразовими засобами, за смисловими параметрами та акустично-просторовими показниками.

Етимологічно термін "камерна музика" (від лат. "camera" – кімната) передбачає домашнє музикування в обмеженому просторі, на протигагу музиці церковній. Підтвердження такого розподілу вперше зустрічається в історичних свідоцтвах епохи бароко, зокрема, призначення С. д'Індія директором герцогської "камерної музики" в Туріні (1612 р.); присвоєння Карлу Фаріна звання "Suanatore di violino di Camera" в Дрездені (1627 р.). Невдовзі камерною музикою стали називати всі вокальні та інструментальні твори, що не були призначені для церковного або театрального виконання.

Г. Ріман пропонує інше етимологічне походження терміна: від німецького "Kammer" ("управління придворного відомства"), підкреслюючи її світський характер та відмінність від музики духовної. Протиставляючи камерну музику концертній (оркестровій, хоровій), науковець вводить термін "особливий камерний стиль", що має вказувати на необхідність детальної музичної розробки та особливих тонкощів нюансування [6, 697].

З точки зору М. Друзкіна, диференціація камерної та церковної художніх сфер зумовлена їх функціональним призначенням, пов'язаним з місцем та характером звучання: Ort – визначало місце звучання, Art – визначало манеру письма [2, 38].

У композиторській практиці жанрові призначення знайшли відтворення в назвах опусів – камерних чи церковних, що опосередковано окреслювало семантичні розрізнення в естетичних та акустичних умовах виконання (обмежені приміщення салонів – об'ємний простір храмів), в тембрально-інструментальному складі (делікатне звучання декількох струнних у супроводі клавесину – фактурна щільність ансамблю мідних духових, струнних та органу), в динамічно-виразових засобах музичного втілення (темпові протиставлення камерних сюїт – динамічні контрасти храмових композицій).

Формальне розділення сфер інструментально-ансамблевого музикування на камерну (побутово-обмежену) та церковну (просторово та суспільно об'ємну) на певному історичному етапі фіксувало увагу на жанрових розбіжностях "зовнішньої сторони", в той час як "внутрішня", смислова сторона не могла бути розділена за кількісними або органологічними показниками, оскільки сакральна сфера так чи інакше впливала на етос людського життя, і їй неможливо було відокремити від будь-яких мистецьких дій. Не тільки в мистецтві, а й у житті сакральне пов'язане з утвердженням пафосу духовності, зі світоглядними переживаннями людини. "Як би не різноманітний світ людини, які б наукові та естетичні проблеми не привертала увагу людей, найвищі сенси вони шукають у проблемі життя та смерті, в загадці екзистенції... Сакральне у світовідношенні – це свого роду його "екстремуми", крайні точки, що окреслюють "нижню" та "верхню" границі, це полюси напруги людського життя. Як межі, граничні засади людського існування, сакральні позиції світовідношення можуть бути і піднесеними до "святості", і скинутими до "гріха". Сакральне одночасно і божественне, і демонічне, і освячене, і прокляте. У ньому виявляються крайні, екстремальні полюси людського світовідношення, "межеві" ситуації непересічного буття" [4, 25].

Отже, на перших етапах розвитку інструментально-ансамблевого музикування належало двом функціональним сферам: побутовій-"камерній" та храмовій-"концертній". Храмове музикування має особливу хронотопічну та комунікативну специфіку, оскільки музика є лише супутнім елементом духовного дійства. Як зазначає І. Польська, зберігаючи свій соціально-культурний характер та особливості духовного світосприйняття, в процесі історичного становлення храмове музикування дедалі більше професіоналізується і на певній стадії перетворюється на своєрідну форму духовно-концертної діяльності, яка закладає певні ознаки майбутнього концертного виконавства [5, 177–178].

Побутове спільне музикування є первинною історичною формою світського функціонування камерних інструментально-ансамблевих жанрів, диференціація яких відбувається за хронотопічними та семантичними показниками на домашнє-прикладне музикування та камерне інструментально-ансамблеве виконання естетичного спрямування. В такому камерно-ансамблевому виконавському різновиді проявляються певні риси концертності, що усталюються в генетичній основі жанрів камерного ансамблю і згодом детермінують особливі художні засоби, спрямовані на велику концертну аудиторію. У такій дифузній взаємодії інструментально-ансамблевих жанрів генетично закладена художня амбівалентність камерності – концертності, що дозволяє камерній інструментально-ансамблевій музиці однаково природно існувати як в умовах аристократичного салону, так і в концертному залі.

Відтак, камерність як особливий смисловий вимір, окрема семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів, за своїм соціокультурним походженням пов'язана з різними жанровими першоосновами: з одного боку, ознаки камерності нерозривно пов'язані з побутовою танцювальною музикою та з інструментально-ансамблевим домашнім музикуванням, з іншого – тривале спільно-історичне перебування в храмових умовах наближує образний лад камерної музики до сфери філософських узагальнень.

Певні риси камерності відзначаються В. Цуккерманом в опері М. Римського-Корсакова "Моцарт та Сальєрі" як дії, що відбувається між двома особами, зумовлюється кімнатною обстановкою, зменшеним складом оркестру, а це дало привід самому композитору сказати: "Все інтимно та по-камерному" [10, 60]. Підкреслюючи вирішальне значення акустичних умов у виконанні та сприйнятті музики, А. Ступель визначає суттєву відмінність музики, що звучить в кімнаті, від музики, яка звучить у концертному залі: "Скромному звучанню камерних творів більше відповідає тиха домашня обстановка, що сприяє зосередженню уваги та роздумам" [9, 4]. З точки зору А. Сохора, зміст поняття камерності закладений у переважному інтересі до особистісного начала, прагненні до деталізації. Ці відмінності, обумовлені малою чисельністю виконавців та порівняно обмеженою аудиторією, вчений називає жанровим змістом та жанровим стилем камерної музики [8, 136].

З особливої замкненості камерного музикування (обмеженої чисельності слухачів у невеликому за розміром приміщенні) Б. Асаф'єв виводить характерні якості камерної музики: притаманний їй характер, свій відбір засобів вираження, власну техніку і багато в чому власну спрямованість змісту, особливо щодо сфери піднесено-інтелектуальної, сфери зосередження та роздумів, сфери особистісної психіки [1, 213].

Семантичні відмінності в образно-смислових властивостях камерних інструментально-ансамблевих творів обумовлені не тільки двоякістю їх історично-культурного генезису, а й соціально-суспільною спрямованістю на духовно-інтелектуальну еліту професіоналів та широкі кола слухачів, що, в свою чергу, приводить до відповідних розрізень семантичного та психологічного рівнів, худож-

нього змісту та форми творів, а також – виконавських засобів інструментальної виразовості. Зазначене співіснування різних жанрових першооснов обумовлює подальшу естетичну та функціональну амбівалентність камерних інструментально-ансамблевих жанрів.

З точки зору Ю. Лотмана, подібна амбівалентність камерно-ансамблевих жанрів спричинена дією "біфункціонального коду": інтелектуально-елітарний рівень творів для камерно-ансамблевих жанрів обумовлений проявом особливого змісту – появою в їх соціальній природі пізнавальної, етичної та естетичної функції мистецтва. Камерний ансамбль тут виступає як специфічна форма пізнання сутності людини та світобудови, музичного моделювання їх природи та особливостей взаємодії, характеру внутрішніх взаємозв'язків, самих процесів логічного мислення та безпосереднього емоційного переживання, психологічного сприйняття, а також відображення соціально-рольового функціонування людини у межах певного кола взаємовідносин [3].

Співвідношення процесів музикування (як вільної гри) та виконавства (як вищої форми майстерності в грі) в цілісній системі камерно-ансамблевих жанрів в різні історичні періоди та в різних країнах відрізняється і залежить від численних соціальних та культурних передумов. Так, в період актуалізації камерно-ансамблевого музикування (XVII–XVIII століття) намічаються провідні семантичні тенденції, що приводять до розділення, а іноді й до протиставлення, двох базових жанрових типів: музика для аматорів – нескладна технічно та композиційно, не занадто емоційна, тобто своєрідний вид музично-світської "бесіди" на актуальні теми, що не вимагають високоемоційної самовіддачі, та музика для професіоналів, в якій композитор може використовувати складні технічні прийоми, експериментальні художні знахідки, висловлювати надзвичайно особистісний, навіть сокровений зміст. Дією першої тенденції було обумовлене розповсюдження ансамблевого музикування серед музикантів-аматорів різних соціальних верств та розвиток інструментально-ансамблевих жанрів камерного спрямування, що не передбачали значних художньо-технологічних складностей і не вимагали тривалої професійної підготовки. Друга тенденція сприяла появі музиканта-професіонала, що володів вищим рівнем виконавської майстерності для відтворення поглиблено-філософської проблематики інструментально-ансамблевої музики, спрямованої на елітарно-культурний слухацький шар.

"Ускладнені" музичні задуми вимагали, з одного боку, більш виразних художніх засобів інструментального відтворення, з іншого – технологічно складніших виконавських прийомів та, відповідно, професійних виконавських навичок, які у довершеному вигляді становлять вищий рівень виконавської майстерності. Остання, на думку Менахема Пресслера, передбачає гармонійне поєднання технології, емоцій та концертного афекту, оскільки різниця між музикантом-аматором та музикантом-професіоналом полягає в тому, що аматор відпускає емоцію і повністю в неї занурюється, він щиро захоплюється музикою та почуттями, для професіонала ж необхідне збалансування емоцій, він має брати їх під контроль.

Відповідно, інструментально-ансамблева сфера за семантичними та фактурними ознаками була диференційована на жанри, що мали виконуватися в концертних умовах досконалими інструменталістами (виконавська майстерність яких обумовлена професійною підготовкою) для естетично підготовлених слухацьких кіл, та на жанри, що належали до розважальної музики і не претендували на особливу художньо-філософську глибину та складну інструментальну технологію, тобто не вимагали спеціальних виконавських навичок. Отже, в жанровій інструментально-ансамблевій сфері співіснують риси камерності – концертності, знаходячи втілення в певних видах ансамблевої фактури, що відтворює ансамблеві засади узгодження (камерності) та контрасту (концертності) у багат шаровій структурі інструментальних поєднань.

На сучасному етапі інструментально-ансамблеве виконавство представлено біфункціональною сферою камерної музики, в якій низка жанрів – фортепіанний (двох- та багатоклавірний) ансамбль, фортепіанне тріо, фортепіанний квартет/квінтет/секстет/септет тощо – тісно пов'язані з образною сферою концертної музики (сферою концертності), що потребує інших форм існування-виконання, тобто зміни фундаментальних основ, притаманних мистецтву камерного музикування; на відмінну від струнного квартету, що залишається найбільш "камерним" жанровим різновидом.

Усе зазначене дозволяє зробити висновок, що інструментально-ансамблеві жанри пройшли низку соціокультурних асиміляцій, перебуваючи у хронотопічних межах різних історично-естетичних напрямів, дія яких не обмежується традиційним розглядом умов виконання (невеликі приміщення домашнього-салонного музикування або концертні простори храмового виконання) та кількісними параметрами виконавсько-слухацьких показників. Сміслові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного "ядра" у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якістьми, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи побутово-тривіальне – піднесено-сакральне, аматорсько-ігрове – професійно-виконавське, камерно-інтимне – концертно-надемоційне.

Інструментально-ансамблеві жанри мають об'ємні потенціали кількісно-інструментальної та якісно-тембральної варіативності та широкий спектр художніх можливостей для відтворення усіх, іноді полярних, рис семантики камерності. І, як зазначає О. Самойленко, розкриття смислового цілого (художнього змісту) стає можливим лише при виході за межі конкретних композиційних прийомів – в той широкий контекст музичної мови, що став для них матеріалом. Проте саме музичний контекст веде до

необхідності зв'язку стильового прийому з його жанровим прототипом, тобто до тих жанрових передумов, які до та поза даного твору сприяли народженню певного прийому як носія конкретного смислу [7, 98].

Висновки. Механізми історичної пам'яті призводять до того, що поряд з термінами "камерна музика", "камерний ансамбль" з'являється поняття "камерність" як свого роду узагальнення певних жанрово-стильових якостей, сформованих музичними та позамузичними прототипами

Довгий час практика виконання ансамблевих творів передбачала домашню "камерну" обстановку, що й народило художню особливість камерних жанрів з їх психологічною заглибленістю, іноді інтимністю вираження, або ж навпаки – близькістю до побутових жанрів завдяки подібним умовам виконання. Історична хода продемонструвала обмеженість поняття, дотичних до камерної музики та камерно-ансамблевого музикування (домашнє музикування, придворне середовище, аристократичний салон); процес узагальнення забезпечує стирання деталей, і характерні для певного історичного стилю жанри проявляють здатність утримуватися і поза межами доби, що їх народила. Подолавши межі придворних залів та аристократичних салонів, камерно-ансамблеві жанри вийшли на концертні естради, проте залишили за собою здатність до амбівалентного існування: вони продовжують функціонувати як в умовах, що відповідають їх етимології, так і в концертній виконавській практиці, набуваючи нових рис концертності.

Еволюція жанрів камерного ансамблю, досягаючи найвищої "точки" між-стильового діалогу, призводить до народження "нової жанрової якості" (термін О. Самойленко). Це дозволяє зробити висновок, що генетичний "біфункціональний код" камерності зумовлює її хронотопічну та семантичну "універсальність". Зазнавши впливу багатьох художньо-естетичних напрямів, камерні інструментально-ансамблеві жанри на новому витку свого історичного розвитку в ХХ–ХХІ століттях продовжують виявляти нові виразові можливості, зберігаючи свій генетичний жанровий код – смислове ядро камерності як спрямованості до вищої духовної сфери. .

Література

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX – начала XX века / Б. Асафьев ; [общ. ред. и прим. Е. М. Орловой]. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка [Ленингр. отд.], 1979. – 314 с.
2. Друзкин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друзкин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с. : ил.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. Лотман ; [ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк]. – Санкт-Петербург : Искусство, 2005. – 704 с. : ил.
4. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть : монографія / В. Личковах. – Київ : НАКККіМ, 2011. – 224 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с. : ил.
6. Riemann H. Musik-Lexikon / H. Riemann. [Verfass. v.a. Einstein 9. Auft. Vollständig umgearbeitet]. – Berlin : Hesse, 1919. – 1355 S.
7. Самойленко А. И. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии / А. Самойленко // Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання: Проблема сучасного мистецтва : [зб. наук. праць]. – К. : Науковий світ, 2002. – С. 98–106.
8. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики в музыке : статьи и исследования / [ред.-сост. Д. Дараган]. – М. ; Л. : Сов. композитор, Ленинград. отд., 1983. – Вып. III. – С. 129–142.
9. Ступель А. В мире камерной музыки / А. Ступель. – [Изд. 2-е]. – Л. : Музыка, 1970. – 88 с.
10. Цуккерман В. М. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман ; [ред. М. Сабина, М. Гринберг, Д. Житомирский]. – М. : Музыка, 1964. – 159 с. : ил., нот.

References

1. Asafev, B. (1979). Russian music of the XIX – early XX century. Leningrad : Muzyka [in Russian].
2. Druzkin, M. S. (1982). Johann Sebastian Bach. Moscow : Muzyka [in Russian].
3. Lotman, Yu. (2005). Structure of the literary text: Articles. Notes. Speeches (1962-1993). Sankt-Peterburg : Iskusstvo [in Russian].
4. Lichkovakh, V. A. (2011). Non-classical aesthetics in the cultural space XX – early XXI century: monograph. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Polskaya, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv : KhGAK [in Russian].
6. Riemann, H. (1919). Musik-Lexikon. [Verfass. v.a. Einstein 9. Auft. Vollständig umgearbeitet]. Berlin : Hesse [in German].
7. Samoylenko, A. I. (2002). Genre-style as a pair category of musical culturology. Kiev : Naukoviy svit [in Russian].
8. Sokhor, A. (1983). Theory of musical genres: problems and prospects. Moscow – Leningrad : Sovetskiy kompozitor [in Russian].
9. Stupel, A. (1970). In the world of chamber music. Leningrad : Muzyka [in Russian].
10. Tsukkerman, V. M. (1964). Musical genres and bases of musical forms. Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.03.2017 р.