

4. Vinogradova A.I., Petrova OA, Fomina N.V. (2014). Reshetnev's readings. *Cultural communication in professional education as an instrument for improving socio-cultural processes*. Collection of materials or the XVIII International scientific conference X (pp. 218-220). Krasnojarsk [in Russian].
5. Leonova G.Yu. (2014). Transformation of artistic communication in the art of the twentieth century. *Vestnik MGUKI*, №1 (57), 228 – 232 [in Russian].
6. Yaskevich Ya.S. (2017). Philosophical problems of the social communication. Minsk [in Belarusian].
7. Romanova O.O. (2013). Cultural communication as a factor in the development of socio-cultural processes. *Scientific blog of «Ostroh Academy» National University*. Retrieved from: <https://naub.oa.edu.ua/2013/kulturna-komunikatsiya-yak-chynnyk-rozvytku-sotsiokulturnyh-protsesiv/> [in Ukrainian]
8. Khotynets V.Yu. (2005). Culture as communication. *Vestnik Udmurtskogo universiteta*. Seria: «Filosofia. Psikhologija. Pedagogika», №2, 3 – 21 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.08.2018 р.

УДК 78.03(78)

Муляр Павло Михайлович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
ORCID 0000-0001-7214-2460
mulyar.pavel1@gmail.com

АРХАЇЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПЕРШОМУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЇЇ ПРОЛОНГАЦІЇ У ВИКОНАВСТВО

Метою дослідження є виявлення у виконавських стильових двоїчностях «суворого – вільного» («класичного – аklasичного», «класичного – романтичного») історичного сліду сакрального – профанного, що виростили з первинних розумових дипластий глибокої архаїки. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід шкіл Б. Яворського й Б. Асаф'єва в Україні, у межах якого виділені стильовий компаратив і культурологічний міждисциплінарний метод, за допомогою яких усвідомлюється закономірний зміст виконавських стильових автономізацій у професійній музиці. **Наукова новизна** зумовлена тим, що вперше в музикознавстві представлена теорія детермінації першокультурними стимулами логіки термінологічного вжитку виконавців-фахівців, для яких розрізнення класичного – аklasичного й їхніх аналогів становить підставу стильової автономізації виконавського мистецтва стосовно множинності стильових градацій композиторської творчості. **Висновки.** Архаїчна дипластія – джерело протилежних якостей, необхідних в описі окремих предметів, явищ і характеристики істотних показників цих останніх, що має безпосередній вихід на двоїчність рахункових визначень і на архетипові конструкції релігійних символів. Троїчність, виділювана як щось специфічне в розумових операціях європейців, проте, утворює і щось показове для східного світосприймання-світорозуміння, будучи похідною від двоїчності. Базисністю для будь-якої творчої сфери, включаючи музично-виконавську, канонічних форм традиційного мистецтва, фольклорного й популярного, релігійного в тому числі, стосовно якого (= «класичному-зразковому») авторська творчість завжди утворює «вільний» (= «романтичний-одичинний») варіант, – у сукупності історичного розкладу змін ролів і типів творчої активності індивідів і колективних суб'єктів народів, націй, інших ментальних спільнот тощо. Виконавська дихотомія класичне – аklasичне утворює *втілення глибинних, зумовлених духовною онтологією опозицій «суворого– не-суворого» мистецтва, виконавських переваг, обумовлених співвідношенням ритуально-богослужбового й світськи-«успадкованого» мислення.*

Ключові слова: виконавська дихотомія класичне – аklasичне, першомузична творчість, психологія дипластії, опозиція сакрального/ритуального – профанного/буттєвого.

Муляр Павел Михайлович, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Архаические предпосылки первомузыкального творчества и его пролонгации в исполнительство

Целью исследования является обнаружение в исполнительских стилевых двоичностях «строгого – свободного» («классического – аklasического», «классического – романтического») исторического следа сакрального – профанного, выросших из первичных мыслительных дипластий глубокой архаики. **Методологической основой** исследования выступает интонационный подход школ Б. Яворского и Б. Асаф'єва в Украине, в пределах которого выделены стилевой компаратив и культурологический междисциплинарный метод, с помощью которых осознается закономерный смысл исполнительских стилевых автономизаций в профессиональной музыке. **Научная новизна** обусловлена тем, что впервые в музыковедении представлена теория детерминации первокультурными стимулами логіки терминологического обихода исполнителей-профессионалов, для которых различие классического – аklasического и их аналогов составляет основание стилевой автономизации исполнительского искусства по отношению к множественности стилевых градаций композиторского творчества. **Выводы.** Архаическая дипластія – источник двоичных конструкций идеальной сферы, которая определяет априорные различия в мыслительных операциях типа оппозиций противоположных качеств, необходимых в описании от-

дельных предметов, явлений и характеристики существенных показателей этих последних, что имеет непосредственный выход на двоичность счетных определений и на архетипичные конструкции религиозных символов. Троичность, выделяемая как нечто специфическое в мыслительных операциях европейцев, тем не менее, образует и нечто показательное для восточного мировосприятия-миропонимания, будучи производной от двоичности. Базисностью для любой творческой сферы, включая музыкально-исполнительскую, канонические формы традиционного искусства, фольклорного и популярного, религиозного в том числе, по отношению к которому (= «классическому-образцовому») авторское творчество всегда образует «свободный» (= «романтический-единичный») вариант, – в совокупности исторического расклада смен родов и типов творческой активности индивидов и коллективных субъектов народов, наций, иных ментальных общностей и др. Исполнительская дихотомия классическое – аклассическое образует *запечатление глубинных, обусловленных духовной онтологией оппозиций «строго – не-строгого» искусства, исполнительских предпочтений, обусловленных соотношением ритуально-богослужебного и светски-«подражательного» мышления.*

Ключевые слова: исполнительская дихотомия классическое – аклассическое, первомузыкальное творчество, психология дипластии, оппозиция сакрального/ритуального – профанного/бытийного.

Mulyar Pavel, The candidate of art criticism degree, reader, head of the chair special pianoforte of Odessa National A.V.Nezhdanova Academy of Music

Archaic premises primary musical creative activity and his prolongation in performance

The purpose of the article is a finding in performance style duality "strict - free" ("classical – non-classical," "classical - a romantic") of the history trace of sacral - profane, which have proceeded from primary reflective diplastos of deep archaic thinking. **Methodology.** The methodological base of the study emerges the intonation approach of the schools B.Yavorskiy and B. Asafiev in Ukraine, within which is chosen style comparative and culturology interdisciplinary methods, using which is realized natural sense performance style autonomy in professional music. **Scientific novelty** is conditioned that for the first time in musicology is presented the theory of determinism first cultural stimulus of a logic of the terminological everyday life of the performers-professional, for which distinguishing classical – non-classical and their analog forms the base of a style autonomy of performance art to multiplicity style gradation in composer creative activity. **Conclusions.** Archaic diplastos - a source binary design ideal sphere, which defines a priori distinguishing in reflective operation type opposition of opposite quality, necessary in description separate subject, phenomena and features of the essential factors these last that has a direct output on a duality of counting determinations and on the archetype designs of the religious symbol. Triplicity, selected as something specific operation in reflective operations of European, however, forms and something significant for east conception of the world, being derived by duality. The base for any creative sphere, including music-performance, canonical forms traditional art, folklore and popular, religious including, to which (= "classical-exemplary") author's creative activity always forms "free" (= "romantic-single") variant, - in the aggregate history range of change sort and types to creative activity individual and collective subject folk, nation, other mental generalities, others. Performance dichotomy classical – non- classical forms embodiment of deep, conditioned spiritual ontology opposition "strictly - not-strict" art, of the performance preferences, conditioned by correlation ritual-pertaining and secular-"imitative" thinkings.

Key words: Performance dichotomy classical – non- classical, primary musical creative activity, psychology diplastos, opposition sacral/ritual - profane/being.

Актуальність теми дослідження визначається її затребуваністю практикою виконавської діяльності, а також потребами в теоретичних узагальненнях останньої заради інтенсифікації розвитку вказаної сфери творчості, яка в умовах «кінця часу композиторів» (В. Мартинова) [8] набирає спеціальної самозначущості і принципової автономізації відносно композиторської творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. У працях А. Валлона, Б. Поршнева, Б. Асаф'єва підняті питання обумовленості понятійного наповнення мистецтвознавчих – музикознавчих термінів значеннєвістю первісного синкретизму слова-ритуалу-міфу, що стосується й символіки «двоїстості» [1; 3] у виконавськи-стильових визначеннях «класичного – романтичного», «суворого – вільного».

Метою дослідження є виявлення у виконавських стильових двоїчностях «суворого – вільного» («класичного – аласичного», «класичного – романтичного») історичного сліду сакрального – профанного, що походять з первинних розумових дипластій глибокої архаїки.

Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід шкіл Б. Яворського й Б. Асаф'єва в Україні, у межах якого виділені стильовий компаратив і культурологічний міждисциплінарний метод. Наукова новизна зумовлена тим, що вперше в музикознавстві представлена теорія детермінації першокультурними стимулами логіки термінологічного вжитку виконавців-фахівців, для яких розрізнення класичного – аласичного й їхніх аналогів становить підставу стильової автономізації виконавського мистецтва стосовно множинності стильових градацій композиторської творчості.

Виклад основного матеріалу. У людській праісторії спостерігається розумовий механізм двійкових побудов, які становлять продовження в мисленні психологічних операцій *дипластії* [9]. У них виявляється проєкція у структуру думки-дії конституційного розділення сфер мозкової активності на ліво- і правокульову сфери, з відповідним розрізненням континуальності – диференційованості в останньому, знака – позначуваного в дипластії, високого – низького, чоловічого – жіночого, свого – чужого тощо, у двоїчності першомислительних акцій. Універсальність у культурному досвіді людей двійкових опозицій визначає базисність *двійкових* з'єднань у ранніх цивілізаціях Сходу, що стають згодом *відмітною культурною ознакою*, тоді як більш пізній принцип *потрійних структур* становить специфіку європейських стереотипів розумових операцій [10]. Потрійний підхід європейців відповідає тій *готовності до розуміння абстракції як реальності, що відрізняє менталітет європейців* [11, 32].

Але цей «територіальний» поділ планети за перевагою розумових стереотипів є відносним, оскільки й на Сході ми зустрічаємо увагу до трійчності («серединного» у китайській філософії, індійський принцип «тримурті»), що «Гегель співвідніс зі своїм філософським вченням про тезу, антитезис і синтез» [3, 50].

І все-таки історично первинним як вихідних розумових принципів є двійкові опозиції. Очевидна похідність потрійних з'єднань із двоїчності; «третє» – і в гегелівській діалектиці виступає у вигляді результату взаємодії протилежних початків; *якість же цієї взаємодії також є культурно показовою: вона виражається в європейській «боротьбі протилежностей» і принципі «взаємодопоміжності різного» у китайській концепції Тань Ци тощо.* Так чи інакше, культурні принципи усвідомлювалися в різних цивілізаціях як загальні – завдяки безпосередньому контакту-взаємодії, або внаслідок особливого роду *паралелізмів культурних виборів*, які ми повсюдно спостерігаємо в «історії людей», як понятійно позначив своє вчення про «етносферу» Л. Гумільов [6, 32-41].

Елементарна первинна символика, апріорні моменти, що «запускають» механізм мислення, зводяться до розрізнення абстракції крапок-кіл і ліній [5, 25, 27], у яких перше – «потенціал» ліній, а друге – двоїстість вертикалі й горизонталі (і похідне – перетинання останніх, хрест) [5, 23-27]. Така вихідна одиничність – двоїчність в орієнтації світу зберігає самостійну значимість у європейських вимірах Християнського періоду. Вчення про Трійцю, що становить символ віри, духовний початок світу, визначається діяльністю *чотирьох* апостолів (Марк - Іоанн, Матфей – Лука, їхні зодіакальні знаки Лев – Скорпіон / Орел, Водолей – Телець). Вони персоніфікують чотири стихії, з яких кожні дві – пари протилежностей: вогонь – вода, повітря – земля [3, 24-25]. У символіці, що йде від Стародавності, хрест – це «зображення *чотирьох*кратія, що завжди означало матеріальний світ – речовність... Ще в дохристиянській символіці хрест був також і символом страждання, адже корінь всіх лих – реальність миру, з якою доводиться вважатися» [3, 25]. Але й квадрат - «знак матеріального світу, складеного із чотирьох стихій, які у свою чергу відповідають чотирьом сторонам світу» [3, 37]. У поясненні прийнятої символіки чотирьох Євангелістів відзначається те, що «*втілення Бога, як всеосяжного духу, що матеріалізувався* (курсив П. М.) у земній сфері, підкоряється законам чотирьох стихій: вогню, води, повітря й землі». І далі: «Кожний з євангелістів...представляє один із цих елементів, які сприяли *про-яву* (курсив П. М.) Бога» [3, 201].

Людське прамислення визначає той континуум творчо-перетворюючої діяльності, поза якою немислиме існування *культурної штучності відносин людського суспільства й людських індивідів*. Концепція етносу-націй як *ментальності*, заявлена в теорії етносфери Л. Гумільова [6], обертає нашу увагу на культурну умовність ідеальних стимулів розумової *ритмізації* індивідів у нації, у розрізненні свого – чужого не за расово-біологічним, але за поведінково-спільнотними ознаками (гіпертрофія «мовотворення» на перших етапах людської праісторії, що прямо протилежно тваринному оточенню людей). Відповідно, ритуальне дійство має тенденцію виявлення дихотомії: уготовлюване – здійснюване, що вирішує психологічно-ідеальне прилучення індивідів до культурного «свого». Відмітимо, архаїчна традиція Православної літургії, на відміну від богослужбових актів неортодоксальних церков (новокатолицької, протестантських), чітко розрізняє в даного роду дійстві вираження *двох фаз*: «літургія оглашених» – «літургія вірних». Особливого роду двійковість системи ладових відносин (тоніка – нетоніка), поза якими не існує музика як цілісність висловлення, визначає «філософію музичної структури», про яку спеціально зауважує Е. Алкон. Співчутливо цитуючи К. Южака відносно «виходу науки про лад до загальнолюдських універсалій», названа автор указує на «ладову модель» як «бінарну структуру асиметричного типу», особливістю якої є «її антропоморфна асиметричність, тобто релевантність опозиції чоловічий/жіночий..., що головує в наборі семіотичних опозицій світу» [1, 27-28]. І далі пояснюється: «...через призму опозиції м/ж (чоловіче – жіноче, П. М.) у стародавності розглядалося багато явищ: звуковисотна система люй-люй стародавньої китайської музики..., найдавніший принцип класифікації раг..., взаємини ритму й мелодії в античній традиції..., наспіву й віршованого розміру – у ведійській традиції..., свари й шрутї...» [1, 28]. Таким чином, можна дійти висновку з наведених узагальнень: «При розгляді опозиції м/ж у поле зору попадає ...її *бінарність, дихотомічність...*»(курсив П.М.) [1, 29]. Музичний світ в атрибутиці основ свого мистецтва – тонально-ладових відносинах – втілює елементарно-базисну структуру мислення: устій – неустій, тонічне – нетонічне, провідне – супровідне. Мелодичний лад, універсальний для культур *всіх* народів миру, втілює, за Р. Реті, двоїчність тонікального – нетонікального, визначаючи *всепроникненість* того, що древні називали «мусикією» і яка втілювала загальні, необхідні й *досконалі* основи буття. Двійковий підхід утворив основи числових символів – парне-непарне, – маючи продовження у двійковій системі вираховування кількості інформації.

У поезії У. Блейка відбита комбінаторика протилежностей, які є підставами цілісності світу. Англійський поет і художник був шанувальником даосистської концепції Тань Ци, одним з перших у постренесансній Європі у двійкових опозиціях якостей здійснив контакт традицій європейського Заходу й китайського Сходу. І у двійкових же вимірах проступає в його віршах ідея єдності «людської сутності»:

Коли не будем відбирати,
Не треба буде подавати –
Ні голоду, ні спраги,

Когда не станем обирать,
Не нужно будет подавать –
Ни голода, ни жажды,

I кожному - наснаги.

И будет счастлив каждый.

На Страху втримано спокій,
На Себелюбності - розбій,
Немилосердя ж пути –
Душі нема спокути... (пер. автора)

На Страхе держитися покой,
На Себялюбии – разбой,
А ковы Бессердечья
В душе плодят увечья... [4, 125]

Двійкові структури зазначений автор усвідомлює як універсальні принципи світу, яким правлять протилежності «Безвинності» і «Досвіду» [4]. Цю двоїчність Блейк, сучасник В. Моцарта, усвідомлював як історичні етапи Віри й Знання, під знаком яких розвивалася європейська культура від Середньовіччя до світської Просвіти. І на відміну від його ж сучасника І. Канта, зазначену двоїчність (Віра – Знання) він не усвідомлював як антиномії, тобто «непримиренні» протиріччя. На хвилі «неокантіанства» кінця XIX століття символісти заявляють Блейка своїм попередником, тим самим проектуючи на новому історичному витку змінність романтичної Віри й техніцистського Знання епохи Наукової революції. Так, від Блейка до XX ст. зложилася в мистецтві установка на парну змінність якостей вираження в синхроніці поетичного вираження й проєкції цієї двоїчності в історичній стильовій діахроніці.

Оберткові рухи як основа механічних процесів стали ідеальною моделлю для музичних образів епохи *regretum mobile* (від Й.С. Баха до К. Вебера). Однак у цьому матеріалістичному баченні музичної механістичності як тої, що відбиває ньютонівську механіку всесвіту, керовану законами маси, впізнана ідея фізичної картини миру. Остання, як відомо, була народжена абсолютизацією космічного обертання й надихалася музикойством, породжуючи уявлення про людську історію як про *повторення* в оберткових рухах тієї ж якості. Однак, саме уявлення про замкнуте переміщення, циклічність припускає уподібнення *іншого в даному*, пізнання в іншому рис вихідної якості. І звідси – робота бінарного поділу *вихідного й іншого*, але подібного до вихідного. Цей логічний екскурс дозволяє підійти до культурної механіки, що виділена ще в стародавності як історична структура повторюваності героїчного-вихідного на спадкоємцях. І звідси впливає розрізнення освіченого-обраного і варварського, героїчних епох – і епох деградації. Ці первинні дихотомії показові для культурної історії, засновниками якої були завжди героїчні особистості. Вони склали підстави для культурно-історичного підходу в XIX столітті на хвилі неокантіанства в філософії, виявилася в роботах Г. Вольфліна і в його концепції «класичного-акласичного» як Ренесансу й Бароко у проєкції на мистецтво живопису. Трифазна діалектика процесуальності, що виявилася в центрі німецької філософської системи (Г. Гегель), визначила музичну діалектику сонатності. І якщо концепція Дж. Віко склала базу механічної картини світу, в якій сукупність одиничних процесів утворювала механічну «складену лінію» культури, то відкриття філософської діалектики й її музичного аналога в сонатності [7, 292-308], виводить на «лінійність» багатоскладеної процесуальності.

У В. Мартинова виділені два формотворних принципи, що відповідають Виконавськи-варіативній «бриколажній» і композиційній системам: «колоподібність» богослужбового співу й «прямолінійність» світської музики. Останнє так пояснюється названим автором: «Прямолінійний принцип формоутворення є наслідком прямолінійного руху душі, що виходить із себе до споглядання зовнішніх предметів і явищ, і відбиває вислів профанічного прямолінійного часу... Прямолінійні мелодійні форми, що утворюють тіло музики, ніяк не зв'язані ні з богослужбовими колами, ні з Типіконом, але абсолютно вільні, самозначимі й підкоряються *своїм власним законам організації...*» [8, 75]. Ці «власні закони організації» визначені Б. Асаф'євим у його концепції «процесуальності музичної форми» [2] як «єдність контрасту й тотожності», що становить «форму-розвиток», а не «ходіння кругами» в ритуальному, дохристиянському й Християнському мистецтві. Зазначена двоїчність музичного шляху – музика богослужбова й музика композиторська – визначає *двоїчність* домінуючих принципів *виконавської* творчості: Виконавської в її самодостатності в першому випадку й обумовленої композиторською волею в другому. З одного боку, протиставляючи богослужбове й світське, ми не повинні забувати про церковні джерела європейського музичного професіоналізму. А з іншого боку – урахувати гнучке проникнення через «побут-вульгату» елементів світського. В остаточному підсумку, культ у європейському класичному мистецтві композиторського *генія* виводить на «симуляцію бриколажу» у виконавській діяльності в межах музичної художньо самодостатньої класики: у ролі «моделі» виконавських «кругових» проникнень в «композиторський задум» виступає...текст композиторського твору. І *цей, імітуючий богослужбову *varietas* виконавський підхід, приймає називати «класичним», «суворим» – як відповідним до жанрово-стильового виміру композиції*. І навпаки, «уподіблювана» до композиторської «сваволі» [8, 12-17] виконавська активність виконання-інтерпретації, що висуває дещо відмінне за змістом від композиторського тексту (а то й порушуюча останній у тім або в іншому ракурсі), *утворює «вільний романтичний» виконавський підхід*. Таким чином, історично-процесуальне ціле, відбите у вигляді одиничних «пульсацій» творів – стилів як моделей процесуальних утворень життя, є своєрідною реакцією «космічного» погляду на одиничності трифазово-процесуально даних виявів живого. Художній світ, спрямований у постренесансній Європі на втілення повноти «земного-почуттєвого», виявився джерелом систематизації й «наджиттєвих» форм «пульсуючих якостей», в історичному розгортанні відбитих як співвідношення класичного - акласичного принципів.

Так, у концепції історії мистецтва виявилася спеціально та велика методологічна роль, що одного разу І. Кант [7, 288-291] визначив для сфери «витонченого»: бути «сполучним мостом» між антиноміями Розуму й Віри, Знання-досвіду й віросповідального Натхнення. «Пульсації» конструктивно цілеспрямованого мислення, що створює класику видово-стилістично виявлювану у творчості і тої, що йде на зміну деструктивних тенденцій, чудові є тим, що уготовлюють *систему відновлення класичних нормативів*, які самі по собі являють високе надбання художнього самовираження. Виконавське уподібнення *значенневостям, вибудуванам композитором, що успадковує богослужбовий varietas, Виконавство, що підкоряє самозначимую індивідуальність артиста над ним поставленому Майстру-Генію, – усвідомлюється як «класичне-суворе» (по-церковному «серйозне»)* мистецтво. І навпаки, за прикладом композиторського індивідуалізму, – *протистояння індивідуальності виконавця – індивідуалізованим змістам композиції – є функцією «акласиченого» («романтично-несуворого») вираження.*

XX століття ввійшло в історію культури як століття «розриву з європоцентризмом», що протистояло європоцентристським устремлінням Нового часу, коли європейський «троїчний» принцип панував в європейській філософії і показовим був для традиційних релігійних доктрин (Православ'я – Католицизму). Він становив істотну сторону ритмоорганізації музики Європи, до того ж остання була економічно й ідеологічно пануючою в планетарному культурному просторі Нового часу. Одночасно зі становленням модерну від 1870-х років у філософії затверджується *неокантіанський* підхід, для якого показова «спрощувальна» формула стосовно діалектичної класики, яка сформувала до середини XX ст., так би мовити, «двофазну діалектику» Франкфуртської школи в персоні Т. Адорно. І якщо в популярній сфері XIX століття вальсова тридольність була всеохоплюючою формулою, то джаз і рок у XX столітті, які так чи інакше сполучили європейські впливи з африканськими-азіатськими, ведуть до «інтернаціоналізму» двофазного – двох-чотиридольного розміру.

Висновки. Архаїчна дипластія – джерело двійкових конструкцій ідеальної сфери, що визначає апріорні розрізнення в розумових операціях типу опозицій протилежних якостей, необхідних в описі окремих предметів, явищ і характеристики істотних показників цих останніх, що має безпосередній вихід на двоїчність рахункових визначень і на архетипові конструкції релігійних символів. Троїчність, виокремлена як щось специфічне в розумових операціях європейців, проте, утворює і щось показове для східного світосприймання-світорозуміння, будучи похідною від двоїчності. Базисністю для будь-якої творчої сфери, включаючи музично-виконавську, канонічних форм традиційного мистецтва, фольклорного й популярного, релігійного в тому числі, стосовно якого («класичному-зразковому») авторська творчість завжди утворює «вільний» («романтичний-одичинний») варіант, – у сукупності історичного розкладу змін ролів і типів творчої активності індивідів і колективних суб'єктів народів, націй, інших ментальних спільнот тощо. Виконавська дихотомія класичне – акласичне утворює *втілення глибинних, зумовлених духовною онтологією опозицій «суворого – несуворого» мистецтва, виконавських переваг, обумовлених співвідношенням ритуально-богослужбового й світського-наслідувального мислення.*

Література

1. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Владивосток: изд-во: Дальн. ун-та, 1999. 169 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. Пер. с нем. Москва, Крон-Пресс, 2000. 502 с.
4. Блейк У. Песни невинности и опыта. С.-Петербург, Азбука-классика, 2006. 272 с.
5. Гудман Ф. Магические символы. Москва, 1995. 289 с.
6. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. Москва: ЭКОПРОС, 1993. 544 с.
7. Маркус С. История музыки эстетике : в 2-х томах. Т.1. Москва, Музгиз, 1959. 316 с.
8. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва, Русский путь, 2002. 295 с.
9. Поршнев Б. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. Москва, Мысль. 1974. 487 с.
10. Соколов А. Синкретизм и парадоксы современной культуры. *Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества.* Москва, 1992. С.207-221.
11. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев, София; Москва, ИД "София", 2003. 240 с.

References

1. Alkon E. (1999). Music thinking of the Orient and West. Vladivostok, Izdat.Dalnevostochnogo universiteta [in Russian].
2. Asafev B. (1971). Musical form as process. Moscow: Muzyka [in Russian]
3. Bauer V., Dumotz I., Golovin S. (2000). Encyclopedia of symbols. Translation with germ. Moscow, Kron-Press [in Russian].
4. Blake W. (2006). Canto to innocences and experience. S.-Petersburg, Azbuka-klassika [in Russian].
5. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow [in Russian].
6. Gumilev L. (1993). Etnosfera. History of the people and history of the nature. Moscow, EKOPROS [in Russian].
7. Markus S. (1959). History of the music aesthetics : in 2-th volumes. V.1. Moscow, Muzgiz [in Russian].
8. Martynov V. (2002). End of the time of composers. Moscow, Russkiy put [in Russian].
9. Porshnev B. (1974). About begin of human history. The Problems of paleopsychology. Moscow, Mysl [in Russian].
10. Sokolov A. (1992). Synkretism and paradoxes of the modern culture. *The Music composition XX century : dialectics of creative activity.* Moscow [in Russian].
11. Watts A. (2003). Myth and ritual in Christianity. Kiev, Sofiya; Moscow, ID Sofiya [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.05.2018 р.