

УДК 788.43

DOI 10.32461/2226-2180.39.2021.238702

Цитування:

Крупей М. В. Універсальна майстерність саксофоніста як феномен сучасної музичної творчої практики. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 113-118.

Krupej M. (2021). Universal skill of saxophonist as phenomenon modern of musical-creative practice. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 113-118 [in Ukrainian].

Крупей Михайло Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри духових і ударних інструментів
Одеської національної академії
імені А.В.Нежданової
<https://orcid.org/0000-0001-9910-8211>
mihail.krupej@gmail.com

УНІВЕРСАЛЬНА МАЙСТЕРНІСТЬ САКСОФОНІСТА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ

Мета роботи: виділити практикою апробовані способи комбінаторного представлення компонентів музичного вираження, в якому, на основі загальних уявлень про музично-риторичний базис *inventio* («винахід») подані способи прилучення до мовленнєвої свободи комбінаторного використання музичного матеріалу. **Методологічна** база дослідження – у руслі інтонаційного підходу, тобто через уявлення про єдність процесуальних показників музики і мовлення, як то заповідано у працях Б.Асаф'єва і його нащадків в Україні, розгорнуті вказані міждисциплінарні узагальнення, за прикладом текстів книг О.Лосева, Р.Інгардена, Є.Назайкінського, О.Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на оригінальній і практично-творчо апробованій ідеї залучення в механізм риторичного *inventio* («винахід») практики комбінаторного зіставлення фрагментів і цілісних музичних тем-образів, послідовність яких складає мовленнєвий континуум музики. **Висновки.** Зроблений аналіз теоретичних напрацювань з теорії імпровізації і теоретичних положень риторики дозволив сформулювати конкретику музичних операцій *inventio* як спосіб смислового поєднання узагальнених значущостей тем-символів із авторськими і позаавторськими тематичними здобутками у вибудові «усного творення музики». Останнє відповідає умовам сучасного виконавства з його «неоготичним» відстороненням від пріоритету композиторської діяльності.

Ключові слова: універсальна майстерність музиканта-виконавця, неоготика музичної сучасності, імпровізація, музична інтерпретація, музичне виконання.

Krupej Mihail, Candidate of the Arts Science, assistant professor of the Pulpit Wind and Percussion Instruments of Odessa National Academy named after A.V.Nezhdanova

Universal skill of saxophonist as phenomenon modern of musical-creative practice

The purpose of the article is to select practice-approved ways to the combinatorial presentation of the componenti of the musical expression, in which, on the base of the general beliefs about music-rhetorical base *inventio* tax ways of the joining to speech liberty of the combinatorial use the music material. **The methodology** consists of riverbed intonation approach that is to say by means of beliefs about the unity of process factors in music and speech, as this bequeathing in works of B.Asafiev and his followers in Ukraine, unrolled specified interdisciplinary generalization, on example text books A.Losev, R.Ingarden, E.Nazaykinkij, E.Markova and others. **The scientific novelty** of the work is based on original and the practically-creative approved the idea of joining in mechanism rhetorical *inventio*, *practical persons*, combinatorial collation fragment and holistic music that-image, which the sequence forms the speech continuum of the music. **Conclusions.** The made analysis of the theoretical life lengths from the theory of the improvisation and theoretical positions of the rhetoric has allowed formulating the concrete operations cortical music operations of *inventio* as a way of the semantic join generalising value that-symbol with author's and out author's thematic acquisition in straightening of acquisition "spoken creation of the music". The last one meets the terms modern performance art with his "neo-gothic style" discharge from priority to composer activity.

Key words: universal skill of the musician-performer, neo-gothic style in the music contemporaneity, improvisation, music interpretation, music performance.

Актуальність теми дослідження зумовлена обставинами поставангардного – і пост-поставангардного - буття, в якому

відверто стали виявлені ознаки «неоготичного» мислення (див. працю І.Навосої [10]), в якому очевидно

«згорнутими» постають ознаки композиторської авторської активності. Одночасно виконавська експансія із спиранням на типологізм «симулякрового» [13] подання дійсності заохочує позакомпозиційні принципи музичних виступів – як то маємо в практиці знаменитого «Терем-квартету» і йому подібних колективів. І коли вже йдеться про гру саксофоністів, які умовами життєвих стосунків поставлені перед необхідністю грати не тільки академічний, але і популярний, джазовий репертуар, поєднуючи часто у своїх виступах ці стильово автономні здобутки, - виникає органічна потреба вийти на узагальнюючі показники таких принципово різних типів мислення, але спільних виразно-мовленнєвими можливостями подання відповідних музичних якостей.

Вказана практика гри «не за нотами», але на рівні віртуозного виконавського володіння технікою імпровізації – в різних стилях, не тільки у джазовому – складає для багатьох виконавців високий взірець *актуального* втілення професіоналізму. Відповідно, виникає потреба активізації і у власній виконавській роботі, і в заняттях із учнями відповідних навиків, про що маємо свідectво у множинних виданнях з техніки такого роду [4; 11, ін.], в основному, спрямованих на можливість джазового стильового схоплення імпровізаційних зусиль.

Цього роду «прив'язаність» до одного стильового каналу вираження засвідчує відсутність узагальнюючої концепції «усної гри»: потреба в ній наявна - професійна робота музиканта не може обходити академічні засади виконавства, хоча суттєвою складовою виступає музика джазового типу і популярної сфери загалом. Відповідно, стоїть проблема поєднання вміння академічного професіоналізму із навиками імпровізації, які склалися переважно у джазовій сфері, на основі більш широкої теорії «музичного мовлення», яка дозволила б поєднати засади майстерності різностильового і різнопсихологічного (гра за нотами – гра-мовлення) порядку.

Мета роботи: виділити практикою апробовані способи комбінаторного представлення музичного вираження, в якому, на основі загальних уявлень про музично-риторичне тло *inventio* («винахід») подані способи прилучення до мовленнєвої свободи комбінаторного використання музичного матеріалу. Наукова новизна роботи ґрунтується на оригінальній і практично-творчо апробованій ідеї залучення в механізм риторичного *inventio* («винахід») практики

комбінаторного зіставлення фрагментів і цілісних музичних тем-образів, послідовність яких складає мовленнєвий континуум музики.

Виклад основного матеріалу. Народження феномену музиканта-універсала та формування традицій спеціаліста широкого профілю виконавської майстерності склалося від XII-XIII ст., сформувавшись у XVII - XVIII ст. у концепцію *musica poetica* (тобто «музична майстерність»), що усвідомлювалася як вміння на основі риторичної підготовки вибудувати *складну метафору* творчого самовираження. Тим самим від начал професійної заявки ерудиція і наявність багатого запасу «образів-музик» мали забезпечити «подовженість» музичного виступу, вміння «винаходити» засоби вибудовування звучань у паралель до мовленнєвого континууму ритора.

Саме поняття «музикант» в епоху Бароко поєднувало в собі вміння композитора, віртуозного виконавця на кількох музичних інструментах, імпровізатора і педагога, а також найширший кругозір в області різних мистецтв, - див. організацію занять в італійських консерваторіях, які концентрували показники підготовки, які випускникам давала право отримати певний дворянський титул, якщо вихованець не був дворянином за народженням) [3].

Таким життєвим прикладом були вміння Й. С. Баха, який вдосконалювався в латині, читав в оригіналах твори відомих філософів, вивчав риторику, математику, грецьку мову. Був клавіристом широкого профілю: грав на органі, клавесині і клавикорді, любив грати також на скрипці, альті, диригував хором і добре співав. Музикант за тими канонами повинен був досконало володіти практичною стороною музикування. У цей період виконавська діяльність не розглядалася лише як посередницька між автором і слухачем, а була відзначена характерними рисами самодостатності – як то у вигляді тенденції стверджується у XXI ст.: як свідчать біографії названого Й.С.Баха, вельми вшанованого Бахом А.Вівальді, Г.Телемана і багатьох інших майстрів, принципового розподілу між композиторською, виконавською і педагогічною діяльністю не існувало. Виконавська практика музиканта була невіддільна від процесів творення продуктивного (саме творення) і репродуктивного (відтворення) характеру і зберігала між ними органічну єдність.

Цей творчо-виконавський синтез сформувався і здійснювався у форматі імпровізаційного музикування, під час якого

музикант виявляв свою творчу ініціативу. Такі вміння служили мірилом визначення художньо-творчих якостей індивідуальності музиканта-виконавця і було основою професійного виконавського мистецтва, що в свою чергу вимагало універсальних знань, високої майстерності, постійного вдосконалення здібностей структурного мислення і володіння цілою системою технічних прийомів, які лежали в основі виразових засобів тієї епохи, тобто справжньої школи. При інтерпретації творів цього періоду, потрібно не тільки досягнути характерної музичної образності згідно стилю, але й бути обізнаним з виконавськими традиціями того часу.

У форматі імпровізаційного музикування переважали неповні форми запису музичних творів, в яких відсутні були не тільки артикуляційні, динамічні, агогічні вказівки-ремарки автора твору, але і недосконалість самого запису тексту твору у вигляді заготовки (уртексту), який до концертного виконання доводили імпровізаційні прикраси та інші доповнення виконавця, що відображали інтерпретаційний підхід виконавця до виконуваної композиції та його творчий стан під час кожного виконавського процесу, що мав певні риси імпровізації.

Фахівці-музиканти того часу практикували два види виконання-імпровізації – "тематично-зв'язну" та "вільну". *Тематично-зв'язний* різновид імпровізації передбачав насичення мелодійної лінії в процесі виконання твору різною орнаментикою: форшлагами, різновидами мордентів, групето, трелями та іншими прикрасами, що допомагали плавному горизонтальному голосоведінню, надавали особливих рис стильовій експресії, образної виразності та наспівності, характерної для тієї епохи. *Вільна* імпровізація у виконавському процесі допускала фактурні зміни мелодії, вставні пасажі, каденції, а також в деяких випадках, зміни в акомпанементі і навіть гармонії виконуваного твору [див. 1, 295-299].

У результаті практичних вимог того часу, для досягнення такого високого рівня кваліфікації музиканта, виникла необхідність пройти повний курс композиції, що дуже подовжувало терміни навчання, які скоротилися, коли авторські вказівки почали фіксуватися в нотах, і це призвело до створення спеціального педагогічного репертуару. Така фахова універсальність була соціально обумовленими вимогами часу і передбачала кропітке навчання цьому мистецтву. Методика навчання теж носила комплексний характер, бо

формування навичок гри на інструментах проходило в комплексі з вивченням мистецтва композиції та імпровізації, що і в наш час є пріоритетом передових шкіл виховання і навчання музикантів.

У сучасній виконавській практиці, традиції такого універсалізму у значній мірі втрачені, або мають досить епізодичний характер. Чітке розділення музичних спеціальностей, що відображається на методиках викладання кожного фаху – з одного боку, а з другого – відокремлене формування виконавської майстерності фахівця та основ інтерпретації музики академічного і естрадно-джазового напрямків не сприяє розвитку універсалізму сучасного музиканта-виконавця.

Важливу роль у становленні універсалізму музиканта-фахівця, виконавця і педагога в одній особі, відіграє формування навичок, як теоретичного (при перекладенні творів), так і практичного досвіду транспонування, викликаного різним інтервальним співвідношенням природного транспорту різновидів сімейства саксофонів та відповідним теситурним (згідно діапазону) викладенням матеріалу для найкращого звуковиразу на тому чи іншому різновиді інструмента. При перекладенні творів для різновидів сімейства саксофонів, необхідно чітко уявляти реальне звучання, щоб при фактурно-теситурному перенесенні матеріалу, згідно діапазону інструмента чи транспонуванні партії фортепіано, уникати небажаних перехрещень голосів і т.п.

Транспонування з аркуша складне, тут важливо навчитися подумки переходити в нову тональність і усвідомлено слідувати за ходом інтервалів, не втрачаючи художнього змісту виконання. Транспонування з аркуша, це один з ефективних методів інтенсифікації в розвитку професійного навчання гри на інструменті в цілому. Передумовами успішного читання з аркуша можна назвати такі основні фактори: прискорене сприйняття нотної графіки та автоматизована трансформація отриманої інформації в звукову енергію (звуковидобування, звукоутворення); досвід (виконання ритмічних вправ) у побудові ритмічних формул горизонталі; швидке читання мелодійної лінії та її графічного контуру в різних теситурах; хороший рівень освоєння аплікатурних навичок, різних позиційних формул роботи пальців правої та лівої рук, аплікатури гам, акордів, арпеджіо; підбір репертуару для читання з аркуша сольного, ансамблевого, оркестрового; регулярність самостійних занять.

Є. Шендерович зауважив, що «при транспонуванні знайомого твору на першому місці знаходиться слух, на другому – зір. При транспонуванні малознайомого твору – на першому місці зір, на другому слух. У першому випадку допомагає пам'ять. ... У другому випадку допомагають музичні уявлення, вміння домислити розпочату фразу ...» [14, 67]. В рамках занять в класі корисно не тільки транспонувати по нотах, а й давати невеликі вправи: фразу та інші мелодійні побудови перенести на півтону вгору або вниз на слух. Це сприяє розвитку слуху, вільного орієнтування в різних тональностях, подолання страху перед процесом транспонування.

Але за всіма цими вміннями стоїть уявлення про саме *імпровізаційно-мовленнєві* побудови, в основі яких лежить не тільки інтерпретація-корекція нотно неповно записаного тексту, але і імпровізація як така – «винайдення» текстової подовженості згідно заданої тематичної конструкції чи залишаючи тематичні виходи на ініціативу імпровізуючого артиста.

Перша умова – *inventio-винахід* вибудови звучущого тексту, який здатний «втягнути» впродовж своєї континуальності ті чи інші теми, залучені на замовлення слухачів чи запропоновані гравцем. Тут вступають в дію елементарні, тобто базові-аксіоматичні закони риторики, механізм яких залучений із вербального мовлення: нанизування мотивів-послідовностей (аналог мовленнєвому ряду слів-термінів), які походять з *риторичної* теми. Остання у вербальній сфері представлена поняттями-образами надузагального значення і високої етичної спрямованості («Про Добро», «Про Красу», «Про Справедливість», «Про Віру» і т.п.) [8, 8], тоді як в музичній сфері з ними співвідносні образи-символи рівня Круг-коло як символ Бога, Хрест, *anabasis-catabasis* як втілення Піднесення душі до Неба – і Спокута-каяття, ін. [5, 25-27], значення інтервальних сполучень чи архетипових ритмічних формул.

У музичному виявленні ці перші заявлені в імпровізації образи-сенси – у вигляді «гри інтервалом» (так це формулював Ю.Кузнецов, що читав певний час курс імпровізації в Одеській музичній академії), чи пасажного вигляду звучання (які, в залежності від того, що йде знизу вгору чи зверху вниз, втілюють Піднесення душі чи Спокуту) прийнято в музикознавстві, орієнтованому на композиторські авторські здобутки в їх індивідуалізованому виявленні, прийнято заявляти «загальним місцем» вираження. Це –

наслідок того, що музика, яка від своїх початків зв'язана була із сакральним коренем, з часів Віденських класиків, «відірвалася» від церковності на користь художньо-авторської самодостатності.

Відповідно, величні здобутки вираження в руслі християнської риторики, узагальнені в їх етично-естетичному значенні зв'язку з Красою Духовною, відсторонювалися, і це правильно, від авторської ініціативи «вираження душі» (тобто, за Богослов'ям, посередника між Духом і тілом). Втіленням Духу виступають величні узагальнення інтервальної значущості, мотиви-символи, ритмічні формули-архетипи, від них похідними є які б то не було мотиви-послідовності. І спираючись на цю послідовність вилучення мотивів-образів, закінчених фрагментів готових текстів чи то інше дозволяє подовжувати звучання у часових обсягах, заявлених замовниками імпровізації чи волею самого імпровізатора.

Як бачимо, техніка *inventio* дозволяє перехід зі стилю в стиль (як це практично роблять учасники «Терем-квартету», наприклад), - і над цими прийомами «стильової модуляції», із академічного стилю у джазовий і навпаки, настирливо працював Ю.Некрасов, піаніст Одеської музичної академії, що на своєму захисті дисертації у 2006 році демонстрував відповідні вміння і сподівався на оприлюднення своїх напрацювань у курсах імпровізації. Розробки вмінь поєднувати різностильові і різнозначеннєві елементи базуються на *музичній ерудиції* – тримання в пам'яті значного обсягу «готової» музики, яка, через техніку *риторичної диспозиції* (див.про це у багатьох виданнях, наприклад, у книзі О.Захарової [7], у праці Я.Друскіна [6], ін..) формується в унікальні виходи імпровізації як цілого.

У даному разі зосереджується увага на вихідних початках імпровізації, на *inventio*, що є заставою наступних операцій, у тому числі вибудови цілого диспозиційного викладу імпровізації. Названі зразки *риторичних тем* широко засвоюються музикантами – у вигляді «технічних прийомів», високий сакральний зміст яких втрачений. І ця втрата зв'язків із сакральними *типовими*, а не авторськими-індивідуалізованими значеннями у свідомості фахівців і, звичайно, їх вихованців, нищила основи «складної метафори» *musica poetica*, оскільки старі майстри, що не поривали органічного єднання з церковною риторикою, усвідомлювали значущість «загальних місць» як особливо змістовно насичених, по

відношенню до яких авторські «добавки» з відповідною індивідуалізацією викладу склали «добудови» до непорушного фундаменту музичного виразу.

На сьогоднішній день значущість А.Вівальді, композитора-ритора найвищого гатунку, не визиває ніяких знижуючих обговорень. Але «примітивна гармонія» цього автора викликала негативне до нього ставлення у XIX ст.. Хоча початок його знаменитого органного Концерту d-moll, в якому подається на протязі більш ніж 60-ти тактів репетиції на тонічному звуку, а потім на тонічному тризвуку, у XX-XXI ст., на фоні уявлень про репетитивну техніку екстатичності у мінімалістів, визиває глибокий захват. Риторичною темою цього Концерту виступає хід *anabasis*, виконаний в обсязі підйому від глибоких басів до найвищого регістру – на матеріалі тонічних репетитивностей. І з цієї «узагальненої» теми, як Одкровення-Відкриття, постає дивна мелодія Сициліани, Спокутної пісні-арії, а згодом і тема Фуґи.

Наведений приклад композиції Вівальді демонструє риторичну розробку від «загальної» виразності *anabasis* до високого відкриття «складної метафори» теми Сициліани та ін.тематичних авторських утворень. Дана композиція наочно демонструє *комбінаторний* принцип користування узагальненими виходами *риторичної* теми, до якої згодом, за логікою риторичної диспозиції, приєднуються самостійні теми-образи позавторського і авторського винаходу.

Значним досягненням вітчизняної музичної педагогіки і виконавської практики є виконання музичних творів на сцені без нот, це і є набуті навички вільного музикування без нот, в тому числі і гри на слух. Висновки найвідоміших педагогів та психологів, відносно наступності знань зводяться до того, що «мислення ґрунтується на засвоєних знаннях». У виконавському процесі музиканта воно випереджає у підсвідомості (передбачення, передчуття) дії, співпадає лише контроль, що знаходиться в тісній залежності від сценічної витримки та впевненості (волі, реактивності, фізичної форми і т.п.). Стихійність у виконавському процесі породжує тільки механічність ігрових навичок при музикуванні.

Накопичення репертуару в різних напрямках музичного мистецтва, а також універсальна різносторонність набутого ресурсу знань, вмінь і навичок – це база, ґрунт успішності в практичній діяльності саксофоніста. Вирішують цю проблему

успішно музиканти, що паралельно із навчанням працюють за сумісництвом у виконавській та педагогічній сфері, де і набувають необхідний досвід роботи, реагуючи практично на вимоги часу. В сучасних умовах підготовки фахівців необхідно впровадити в освітній навчальний процес досягнутий досвід продуктивної музичної творчості, а також посилити слухову підготовку на заняттях з гармонії та сольфеджіо, оскільки ці фактори ефективно впливають на розвиток мислення, формують навички гри напам'ять, на слух та вдосконалюють зміст імпровізаційної гри-виконання.

Починають набувати вміння і навички гри на слух на моно-інструментах поетапно, від простих форм музикування (виконання мелодії) до більш складних – обігрування мелодії, варіаційного викладення її та імпровізації на задану тему. *На першому етапі* починають спроби гри на слух з відтворення добре відомих виконавцю народних і популярних пісень та інших нескладних мелодій, уявляючи відому музику напам'ять, мобілізуючи внутрішнє слухове уявлення та практичне виконання його за допомогою озвучення фаховою майстерністю гри на інструменті.

На другому етапі (обігрування мелодії) – необхідно вміти визначити та усвідомлювати на слух місце гармонійних змін в розвитку мелодії та акомпанементу в часі. Пам'ять та інші психічні механізми (увага, реакція, воля) та мислення, вимушені працювати в режимі випередження, передчуття і передбачення, щоб передчасно підказувати виконавцю мелодію разом з її ладогармонійним і метроритмічним оформленням, вказувати зміну гармонії вчасно, що вимагає від виконавця високої уваги та самоорганізації в процесі гри.

Третій етап (творчий) – носить не стихійний та спонтанний характер, а вибудовується на основі розвинутого природного слуху та попереднього усвідомлення практичних дій, підсумовуючи досвід попередніх етапів роботи. Музикант виходить на повноцінне виконання за слуховими уявленнями, надаючи виконавському процесу творчий характер, при цьому мислення збуджує уяву, музичну фантазію, корені якої – в усвідомленні сакральних витоків музичного смислу, поза якого втрачається значущість зроблених виконавських ефектів-накопичень.

Висновки. Зроблений аналіз теоретичних напрацювань з теорії імпровізації і теоретичних положень риторики дозволив сформулювати конкретику музичних операцій *inventio* як

спосіб смислового поєднання узагальнених значущостей тем-символів із авторськими і позаавторськими тематичними здобутками здобутками у вибудові «усного творення музики». Останнє відповідає умовам сучасного виконавства з його «неоготичним» відстороненням від пріоритету композиторської діяльності.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. С. 295-299.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.

3. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург: Изд. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.

4. Воронцов Ю. Основы джазовой импровизации (для духовых инструментов). Москва, 2001.

5. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.

6. Друскин Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха. Київ: Музична Україна, 1972. 111 с.

7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва, 1983. 77 с.

8. Ломоносов М. Краткое руководство к красноречию. Кн.1. Риторика. 9-е тиснение. С.-Петербург: печ.при Императ. Академии Наук, 1810. 328 с.

9. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства.Одесса: Астропринт,2002. 126 с.

10. Навоева І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Канд.дисертація, 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2018. 189 с.

11.Осейчук А. Школа джазовой игры на саксофоне. Учебное пособие. Москва : Советский композитор. 1991.

12. Постмодернізм. URL: litakcent.con/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm. 2017. (дата звернення: квітень 2021).

13. Симулякр. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр>. 2017. (дата звернення: квітень 2021).

14. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Москва, 1996. 67 с.

2. Asafiev B. Music form as process. Moscow-Leningrad, Muzyka, 1971 [in Russian].

3. Patrick Barbier (2006). A history of casrats. S.-Peterburg, Izdat.Ivana Limbaha [in Russian].

4. Voroncow J. (2001). The bases to jazz improvisation (for wind instrument). Moscow [in Russian].

5. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian].

6. Druskin J. (1972). About rhetorical acceptance in music of I.S.Bach [in Ukrainian].

7. Zaharova O. (1983). The rhetoric and west-European music XVII - a first half XVIIIcent.Moscow [in Russian].

8. Lomonosov M. (1810). Short managment to oratory. Book1. The Rhetoric. 9 embossing. S.-Peterburg: Pech.pri Imperator.Akademii nauk [inRussian].

9. Markova E. (2002). Questions to theories of performance art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

10. Navojeva I. (2018). Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context of neogothic style to post-postmodern. The candidate's thesis, 17.00.03. Odessa national music academy name A.V.Nezhdanova [in Ukrainian].

11. Osejchuk A. (1991). The School of the jazz play on saxophone. Scholastic allowance. Moscow: Sov.kompozytor [in Russian].

12. Postmodernism (2017). URL: litakcent.con/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm [in Russian].

13. Simulacr (2017). URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр> [in Russian].

14. Шендерович Е. (1996). In concert-master class: Cogitations of the teacher. Moscow [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 01.04.2021

Отримано після доопрацювання 14.04.2021

Прийнято до друку 16.04.2021

References

1. Apatskij V. (2006). The bases to theories and methodses wind music-performance art. Scholastic allowance. Kyiv, National music academy of the name P. I. Чайkovskij. P. 295-299 [in Ukrainian].