

УДК 78.03+ 788.1/.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-28>**Михайло Васильович Крупей**

ORCID: 0000-000109910-8211

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

mihail.krupei@gmail.com

ТРИ СТУПЕНІ ТЕОРІЇ ВИКОНАВСТВА І САКСОФОННА ПЕРШІСНІСТЬ У ВИЯВЛЕННІ В ТЕОРІЇ ЇЇ ОНТОЛОГІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ

Мета дослідження – висвітлити аспекти онтології виконавства як обов'язкової вихідної і атрибуції саксофонного виконавства в його теоретичних засадах онтології-психології-естетики, з апробуванням в аналізі необхідності знання культово-релігійних початків певних епохально-базисних показників. **Методологічний базис** дослідження закладений, як відзначено вище, роботами В. Медушевського і О. Маркової, в яких ідеальні виміри психологічних і естетичних чинників музикування зумовлені дією ідеального і абстракційно високого явлення онтологічності, що охоплює буттєвість усвідомленням її єдності у надречевному вимірі. Такий підхід показаний проєкціями теорії ноосфери В. Вернадського в музичний простір, а також розробками компенсативної естетики А. Канарського, музикознавчо-культурологічними працями І. Юдкіна та ін. **Наукова новизна** роботи відзначена такими позиціями: 1) вперше в Україні позиції теорії виконавства обговорюються в ракурсі теорії саксофонного виконавства; 2) вперше у виконавській саксофонній теорії саме її онтологічний підхід висунутий у якості керівного показника теоретичного обґрунтування. **Висновки.** Прийнятий підхід від трійчності онтологія-психологія-естетика в теоретичних побудовах принципів виконавської теорії висуває онтологічний її зріз у якості універсалізуючого щодо психологічного і естетичного виразників виконання, оскільки останній вимірюваний ідеологічними «замінниками» сакральності. Універсальність для саксофонного виконавства онтологічного зрізу визначається духовою природою інструментальної гри, своєю диxальною механікою спорідненої із вокальністю, церковний генезис якої не оспорюється. Звідси – апріорність виконавського підходу в діалозі композитор – виконавець в аспектах психології парціальності, аналогічно, пріоритет інтерпретаційності по відношенню до виконання як такого в естетичних перевагах саксофонного виконавського мистецтва.

Ключові слова: теорія виконавства, онтологія, психологія, естетика виконавства, виконавство, гра, виразність саксофонної гри, сакральне, quasi-сакральне інструментальної генези.

Krupci Mykhailo Vasylovych, Candidate of Art History, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Three degrees of the theory of performance and saxophonical priority in the manifestation of its ontological component in the theory

The purpose of the study is to highlight aspects of the ontology of performance as a mandatory starting point and attribution of saxophone performance in its theoretical foundations of ontology-psychology-aesthetics, with testing in the analysis the need to know the cult-religious origins of certain epoch-making basic indicators. **The methodological basis** of the study is laid, as noted above, by the works of V. Medushevsky and O. Markova, in which the ideal dimensions of psychological and aesthetic factors of music making are determined by the action of an ideal and abstractly high phenomenon of ontology, which encompasses being through the awareness of its unity in the supra-linguistic dimension. This approach is shown by the projections of V. Vernadsky's theory of the noosphere into the musical space, as well as the developments of compensatory aesthetics by A. Kanarsky, musicological and cultural works by I. Yudkin, etc. The scientific novelty of the work is marked by the following positions: 1) for the first time in Ukraine, the positions of the theory of performance are discussed from the perspective of the theory of saxophone performance; 2) for the first time in the performance saxophone theory, its ontological approach is put forward as a guiding indicator of theoretical justification. **Conclusions.** The adopted approach from the ontology-psychology-aesthetics trinity in the theoretical constructions of the principles of performance theory puts forward its ontological section as a universalizing one in terms of psychological and aesthetic expressions of performance, since the latter is measured by ideological "substitutes" of sacredness. The universality for saxophone performance of the ontological section is determined by the spiritual nature of instrumental playing, with its respiratory mechanics related to vocality, the ecclesiastical genesis of which is not disputed. Hence the a priori nature of the performance approach in the composer-performer dialogue in aspects of the psychology of partiality, similarly, the priority of interpretability in relation to performance as such in the aesthetic advantages of saxophone performance art.

Key words: performance theory, ontology, psychology, aesthetics of performance, performance, playing, expressiveness of saxophone playing, sacred, quasi-sacred of instrumental genesis.

Актуальність теми закладена практикою виконавської і педагогічної роботи, в якій обидва якісних показника тої практики нерозривні у діяльності суб'єкта творчості. Бо як би організаційно-виробничо виконавець не зосереджувався на саме виконавській путі творчого виявлення, повинен бути педагогом хоча б для самого себе, щоб було те, що називається «триматися у формі». І навпаки, скільки б музикант себе не обмежував

в силу обставин пелагогічною роботу, остання, в силу специфіки музикантського виявлення її, не може не звертатися до прийому «показу», тобто хоча б фрагментарно, не в повноті виявлення, але все ж демонструвати *живе виконання* (бо не можна навчити того, що сам не здатний продемонструвати...).

Теорія виконавства в загальному розгляді у праксеологічному ключі розгортається в напрямі узагальнення конкретики теоретично-виконавських напрацювань кожної ланки звуко-мистецьких виявлень – теорії конкретного інструменту, теорії співочого вміння і т.п. Цей буттєво логічний підхід видається бездоганим у його сходженні від нижчого до вищого, від елементарної прикладної обізнаності до висот теоретичного узагальнення. Але в науковому плані цей підхід погано працює, бо елементарні застави виконавства в межах конкретного інструмента (голоса як інструмента в тілі) спираються на сукупність сутнісних і впізнаваних показників, і останнє обов'язкове для ознайомлення з предметом занять. А сутнісні показники, що йдуть від генезису й атрибутики інструмента, можуть не уловлюватися безпосереднім спостереженням, потребуючи координації з умоглядними чинниками усякої наукової роботи.

Можливо, з цього методологічного розриву і сталося те, що елементарна теорія гри на кожному інструменті в описах широко розповсюджена як «освідомленість у прийомах гри», які не виходять на теорію як наукову абстракцію, на певному історичному етапі надзвичайно живленому теологічними посиленнями, що з епохи І. Канта було забороненим предметом для дослідження: Віра і Розум – меж ними прірва, все що стосується релігії не є предметом науки. Але для музики, що від начал своїх невідривна від релігійних виявів ритуалу й обрядності, це обмеження є особливо болісним. Побудова теорії виконавства для кожного окремого інструмента має спиратися не тільки (чи не стільки) на елементарно-теоретичні узагальнення на прийоми гри на вибраному інструменті, скільки на абстракцію теоретичних узагальнень – чи то гри взагалі, чи виконання у цілому.

Вибір типології діяльності є принциповим: *homo ludens, homo sapiens, homo faber, homo fidens...* – це все аспекти розуміння

сутності людського призначення, з яких музика у своїх релігійно-ритуальних коренях вибрала ввбрала останнє з названих, хоча термінологія називання відповідних занять вказує на сутність й іншого, особливо першого. У фаховій термінології – а це вжиткова професійна лексика, що фіксує загальнокультурні аспекти людського самовиявлення – очевидно переважають два підхода: ми говоримо відносно музики як про «виконання» і як про «гру».

Останнє має ніби альтернативу у «вокалізації», «співі», хоча інструментальність звукоподання в тих людських самовиявленнях очевидна і прийнята в розумінні духовної основи музики: «інструментальність» співу як ознака глибокої церковності була предметом обговорення у початків опери, що відсувалася від цього – Дафна, що біжить від Аполлона в першоопері Я. Пері осмислялася Дж. Каччіні як відсторонення від інструментальної церковності (див.у статті А. Верін-Галицької [2]).

Не «гра» взагалі, але її преображення Віросповіданням у «виконання» є людськи атрибутивною – ігрова здатність охоплює усю живу природу, Віросповідання поки вважається атрибуцією тільки людини. І в перших консерваторіях, які заклали основи усій основі музичного навчання два предмети читалися від початку його у 7 років – і на протязі 17 чи 11, в залежності від цілі-рівня підготовки, строку усього музичного виховання: богослов'я-теологія і філософія [9]. За формулою схоластики, що була як основою культури Готики, так і Ренесансу: вірую, щоб знати, пізнаю заради Віри. І це попри універсально музичної обізнаності і універсальності гуманістичного навчання у підготовці: музикантів вчили за формулою аристократичної підготовки, випускники консерваторій отримували низький, але дворянський титул, якщо не були дворянами по родині (брали тільки сиріт, відмічених Богом до музики батьки були зобов'язані підтримувати той Божий вибір).

Тим природою лексичного фахівського вибору гра – виконання концепція людської природи віросповідальної здатності на першому місці опиняється друге. Етимологія самого слова «виконання» у підході О. Маркової з посиланням на В. Медушевського виділена дія «доведення до кінця», «до повноти вираження»,

тобто здійснення «наказу Зверху» [6]. І дана розробка спирається на уявлення про виконавську діяльність за її глибинно людську доцільність порівнянно з біологічно всеохоплюючою «грою».

А саксофонне виконавство практикою діяльності засвідчило органіку репертуарного наповнення саксофонного звучання в сьогоднішні перекладеннями для цього інструмента барокової музики, релігійні засади якої ніби ніяк не збігаються із цілковитою штучністю винайдення цього інструмента і введення його у практику гри. І виходить, що із трьох виділених напрямів розвитку теорії виконавства – онтологічного, психологічного, естетичного – для саксофона найбільш суттєвою постає онтологічний ракурс, за зовнішньо-фактологічними даними не виявлений в того типі мистецтва.

В даному дослідженні **мета** – висвітлити аспекти *онтології виконавства* як обов'язкової вихідної і атрибутції саксофонного виконавства в його теоретичних засадах онтології-психології-естетики, з апробуванням в аналізі необхідності знання культурно-релігійних початків певних епохально-базисних показників. **Методологічний базис** дослідження закладений, як відзначено вище, роботами В. Медушевського і О. Маркової [7], в яких ідеальні виміри психологічних і естетичних чинників музикування зумовлені дією ідеального і абстрактійно високого явлення онтологічності, що охоплює буттєвість усвідомленням її єдності у надречевному вимірі. Такий підхід показаний проєкціями теорії ноосфери В. Вернадського [9] в музичний простір, а також розробками компенсативної естетики А. Канарського [3], музикознавчо-культурологічними працями І. Юдкіна [7] та ін. **Наукова новизна** роботи відзначена такими позиціями: 1) вперше в Україні позиції теорії виконавства обговорюються в ракурсі теорії *саксофонного* виконавства; 2) вперше у виконавській саксофонній теорії саме її *онтологічний* підхід висунутий у якості керівного показника теоретичного обґрунтування.

В дисертації Лі Юйсоаня, підготовленої і захищеної у класі автора статті, справедливо відзначається:

«Історія саксофону починається з культу військової музики, затвердженої войовничим ладом мислення наполеонівської

Імперії, яка претендувала на прилучення Франції до слави Риму, що певною мірою протистояло Галликанським провізантійським перевагам французьких королів. Однак ера Наполеона то був період завойовницьких реалій, що закінчилися, правда, для Франції печально. А в компенсацію той тузі за нездійсненою славою розгорнулася імперія «Наполеона малого», ...що прийшов до влади після революційних подій 1848 року і всіляко переконував французьку націю у своїй войовничій готовності ... щодо ствердження Франції як держави-завойовниці. Все закінчилося для Франції поразкою під Седаном ... – а вираженням відчаю стала Паризька комуна 1872 р.

Воєнний дух витав у Франції з 1852 року – і в руслі тої психологічної мілітаризації і фактичної воєнізації у структурі імперії склався інтерес до воєнної музики, духових інструментів як незмінних учасників останньої – і саме той воєнний поклик ‘назад до імперії’ став реальним ґрунтом винайдення інструменту, багатозначно й просто названого *саксофоном*» [5, с.20].

Приведений нарис «історії саксофона» фактично зроблений в ракурсі теоретичного тлумачення культурних стимулів появи саксофонної специфіки гри, вказуючи на «воєнний дух» Франції 1852–1871 років як на *замінника релігійних настанов*. Останні знищені були революцією 1789–1793 років і «добиті» Наполеоном передачею Галликанської церкви Папі Римському у 1804 році. Духовність воєнних очікувань на відродження імперської слави Франції породила «прорив» до воєнної музики, а в ній до винаходу саксофону А. Саксом.

Воєнні поразки Франції ХІХ сторіччя, при виражених амбітних закидах на відродження мілітарної слави нації, надали виразу національного стану певні ознаки «маргіальності» у європейському і світовому переділах, – виконавство на саксофоні категорично не знаходило запити у воєнному вжитку, а у концертно-симфонічному, оперному поданнях відверто *табуувалася* моторна і героїчно-«промідна» здатність звукотворення. Цей «маргіальний героїзм» саксофону був, судячи з усього, «ображав» слухачів ХІХ сторіччя несхожістю із інтонаційною «овокаленістю» інструментальних «голосів» акаде-

мічного вжитку. Зате став зрозумілим і прийнятним для маргіналів-джазменів 1910-х, услід за якими свінг широко розгорнув саксофонний моторно-наступальний потік вираження і у самій Франції, соціально-воєнні потрясіння якої у XX столітті примусили національні устремління узгоджувати з переможними американизмами буттєвого і творчого виявлень.

У вищезитованій роботі Лі Юйсюаня знаходимо цінні для нашого викладення узагальнення щодо виразності саксофонного виконавства:

«Вищевідмічені особливості народження і розвитку саксофона ... надали певне угрунтування виразності звукотворення саксофону і приділили останньому національно-емблематичного навантаження. А це ... увело відповідність інструментального саксофонного вираження характеру стану національного буття у добу мілітарних амбіцій, закінчуваних катастрофічними поразками. А цей виразний комплекс якраз і «схоплює» музика саксофону, динамічно розкутого, технічно відповідного найвищим потребам інструментального артистизму – і одночасно інтонаційно ‘ламкого’, нездатного ‘тримати тон’ у відмежуванні від мовленнєвих елементів» [5, с. 61].

В цих спостереженнях знаходимо характеристику онтологічного ракурсу виразності саксофонного звучання, тобто тої «матерії», користування якою виробляє *ідеально-стимулюючий* ракурс розуміння саксофонного виконавства: реалізація «маргінального ліризму» Франції у XIX столітті і «маргінальної ж героїки» в національному французькому та інтернаціонально-джазовому перетворенні у XX–XXI століттях. Сама «вигнутість-вогнутість» лінії інструмента, ну хоч би поряд із «лінійністю» вигляду інших дерев’яних і класичних мідних чи «луруподібних», «мушлевих» (тобто колоподібних) побудов інструментів типу і названого лура, і валторни, і споріднених з нею, що вирішені у слідуванні абстракції лінії чи кола, – у випадку саксофона складає певний «виклик» прийнятним здревля сакральних ліній-символів прямолінійності і колоподоби. І тим вже символізуючи певну «зооморфність», виклик абстракціям цивілізаційним абстракціям від Древності до Нового часу.

Ще одна сторона виразності саксофона: пластика гри на інструменті, яка заохочує безпосередню участь в ній миміки і пластики кистьових рухів рук, але і «підключення» пластики тіла загалом. Тут мимоволі проступає порівняння із специфікою позаєвропейської танцювальності, в якій європейське зосередження на «рухах ніг» різко відрізняється від африканського танця, в якому рухаються усі частини тіла, чи арабсько-семітські «танці животу», чи «танці рук» у країнах буддистського Сходу. Класичні європейські інструменти адресовані до активності рук, частково ніг (у органістів і ударників), – а саксофон передбачає інтенсифікацію пластики торсу як мінімум, певне пересування на протязі гри.

В цьому реакція XIX сторіччя була показовою: саксофону доручалися тільки кантиленні виступи (які стримували рухи поза кистьових), які зазначали «атипових» персонажів типу прошекспірівського Гамлета, юродивого Жано (див. твори А. Тома, Ж. Бізе), голос середньовічного Трубадура (інструментальна версія М. Равеля за «Картинками з виставки» М. Мусоргського) тощо. А от у «африканізованому-американізованому» джазом суспільстві саксофонні виступи набули надзвичайного поширення як у джазі безпосередньо, так і у концертно-симфонічній проакадемічній практиці.

Так реалізується у саксофонному виконавстві quasi-сакральний потенціал інструментальної виразності, породжений маргіналізованою лірикою і героїчно-агресивною настановою «розриву з європоцентризмом» і «розриву з антропоцентризмом» у світовідчутті людей XX–XXI століть. І, можливо, саме доренесансний і постренесансний тонус європейського світорозуміння, що активно живився різноконфесійними і різнорелігійними контактами, в якому інструменталізм активно «змагався» в концертних виявленнях з вокалом в чистоті церковного і театралізованого в опері подання, опинився дотичним для виконавського втілення саксофоністами. Адже нетемперована настройка інструментів до XVIII століття з їх «ковзаючим» інтонування є ближчою до «ламкості» саксофонної інтонації, чим механізовані темперацією виконавські вирішення, народжені упередженням романтичної доби і останньої як такої.

Розуміння виходу саксофонного звучання на позаакадемічні застави, помежовні до позаєвропейського (чи староевропейського) досвіду звукотворення, що поєднувало вокальне, християнсько-європейське звукотворення з інтонаційними «торканнями» поза останніх виникнутих інтонаційних «полів» пояснює активність виявлення «примату виконавства» при грі композиторських текстів при обговоренні психологічного феномену «парціальності». Остання, як відомо, парадоксально формує взаємовідносини виконавця і композитора (див.про це у книзі Д. Андросової [1, с. 29-35]), коли стилістично вони протистоять одне одному при співпаданні тих спеціалізацій в одній особі.

Однак інтонаційна своєрідність саксофона настільки активно преображує усякий композиторський текст – навіть написаний саме для цього інструмента, – що пріоритет композиторської позиції у вигляді «задуму автора» не виступає в обговоренні. Виконавський вибір, що йде від речевості інструмента і замінюючого сакральність ідеологічним потенціалом «маргінального ліризму, маргінальної героїки» у вираженні, що артистичний запал виконавця завжди «перекриває» композиторські посилення, тим більше, що посилення на проджазову імпровізованість у саксофонних надбаннях від начал коригує авторську композицію на «компроміс» з виконавською ініціативою.

В цьому ж плані спрямовується і естетика виконання як ступінь виконавського втілення запиту Згори: гармонія метафоричного єднання образу композиторського тексту і образу, втілюваного за тим же текстом своєї індивідуальності у типі його подання, завжди відверто коригується речевістю й емблематикою інструментальної витриманості саксофона. Немалу роль в такому ствердженні саксофонного виконавського пріоритету у вирішенні гармонійності співвідношення композитор – виконавець на користь формули виконавець – композитор відіграє *гучногolosість* саксофону, що на підсвідомому рівні сприйняття забезпечує особливу увагу до гри як такої, тобто інтерпретаційні показники такої гри.

Прикладом цього переважання виконавської участі у поданні композиторського тексту при встановленні гармонії компози-

торський текст – виконання-інтерпретація являються численні виконання у класі саксофону Сонати для саксофону і фортепіано американського композитора Ф. Вудса. Соната демонструє компроміс між академічним поданням (жанр сонати орієнтує досить жорстко на академічну композицію). Однак виконання, навіть не вищої майстерності, але безумовно заповнює з певною інтенсивністю ланки тексту Сонати, в якій чітко фіксовані нотами фрагменти гнучко сполучаються із каденцієподібними відступами на основі вказівки на джазові мелодико-гармонічні формули.

Ясно, володіння тими формулами у граючих досить різне. Але ці фрагменти кожний виступаючий формує «під себе», і це дає заряд виразності для всієї Сонати, в якій компілятивний спосіб вибудови цілого – типова «неосимволістська», «мозаїчна» в стильовому представленні Комозиція явно наповнюється експресивним, quasi-сакральним «визовом» – і завжди це звучить переконливо. З того спостереження йде наступний висновок: на саксофоні майже неможливе виконання, яке у 1920-ті І. Стравінський вважав ідеальним у втіленні цієї діяльності: точне відтворення нотного тексту і побажань композитора, «без інтерпретацій». Розвиток саксофону на межі композиторського авторського мистецтва і популярної сфери спонукає саме інтерпретаційну активність саксофоністів, які культурно-соціальними обставинами включені у формування репертуару для свого інструменту.

Адже джаз ще з кінця минулого століття, фактично, вийшов з мас-культурної сфери, увійшовши у популярну, оскільки пройшла активна академізація, новий академічний тонус визначився у творчості таких авторів як П. Віллон, Е. Бозза, Г. Томазі, Ф. Мартен, Г. П'єрне, Ф. Папетті та ін. Велику виконавську та педагогічну діяльність ведуть Ж.-М. Лондейкс, Д. Дефайє, Ж. Десложе та П. Броді – у Франції; Ф. Хемке, Н. Піттель і Д. Сінта – у США; Л. Еванс – в Англії; Р. Нода – в Японії. У музикознавчій літературі активно обговорюється активність італійських музикантів у розвитку джазу – принаймні до останнього десятиліття не було прийнято згадувати про вирішальну роль у становленні «диксиленду» італійців-сицилійців з-під Сан-Франциско [4, с. 14–15].

Ця практика різко відмежовує саксофон від академічного інструментарію, народжуваного наслідуванням оперним як генетично церковним голосам, відстороненим від мовленнєвих експресивних подань. Ідейно-соціальний, quasi-сакральний стимул висування саксофону сформував неповторність «біографії» і філософії інструменту, відповідно, самостійність путі у формуванні теорії виконавства у саксофонній проекції.

Висновки. Прийнятий підхід від троїчності онтологія-психологія-естетика в теоретичних побудовах принципів виконавської теорії висуває онтологічний її зріз у якості універсалізуючого щодо психологічного і естетичного виразників виконання, оскільки останній вимірюваний ідеологічними «замінниками» сакральності. Універсальність для саксофонного виконавства онтологічного зрізу визначається духовою природою інструментальної гри, своєю дихальною механікою спорідненої із вокальністю, церковний генезис якої не оспорується. Звідси – апріорність виконавського підходу в діалозі композитор – виконавець в аспектах психології парціальності, аналогічно, пріоритет інтерпретаційності по відношенню до виконання як такого в естетичних перевагах саксофонного виконавського мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д.В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Верин-Галицька А. Дж. Каччіні: між пасажної і афективною музикою. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Трактаты+о+пенин+XIV-XVI+веков&so>.
3. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев : Издат. Киев. унив., 1982. 192 с.
4. Костівський Яр. Концертний вимір тромбового репертуару і Концерт О. Ланге. Маг. робота / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 50 с.
5. Лі Юйсюань «Концертні жанри у саксофонній творчості митців ХХ-ХХІ століть. Дисерт.: доктор філософії, спеціальність 025 / Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2025. 179 с.
6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
7. Юджін-Ріпун І. Передмова. Виконавська культура в розвитку стильових систем: інтерпретація художнього тексту. *Образні сис-*

теми української культури в типологічному та історичному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво : колективна монографія. Київ : типографія ІМФЕ, 2019. С. 4–158.

8. Barbier Patrick. Histoire des castrats. Paris, Editions Grassel, q1989, 276 p.

9. Eric Steven Raymond «Homesteading the Noosphere [Архівовано 7 травня 2005 у Wayback Machine.]»

REFERENCES

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century : monograph. Odessa :Astroprint [in Ukraine].

2. Verin-Galitskaya A. G. Caccini: between passage and affective music. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Treatises+on+singing+XIV-XVI+centuries&so> [in Ukraine]

3. Kanarskiy A. (1982) Dialectics of the aesthetic process. The Genesis of the voluptuous culture. Kiev : Izdat. Kiev. univ. ., 192 s.

4. Kostivskiy Ya. (2021) The concert measurement of trombone repertoire and Concerto of O. Lange. Master work. Odessa national music academy of the name A.V. Nezhdanova. Odessa [in Ukraine]

5. Li Yuxuan “Concert genres in the saxophone works of artists of the 20th–21st centuries. Dissertation: Doctor of Philosophy, specialty 025, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa, 2025 [in Ukraine].

6. Markova E. (2002) The questions to theories of performance art. Odessa : Astroprint [in Ukraine].

7. Yudkin-Ripun I. (2019) Foreword. Performing culture in the development of style systems: interpretation of the artistic text // Figurative systems of Ukrainian culture in typological and historical aspects: theater, music, fine arts. Collective monograph. Kyiv : IMFE printing house,. p. 4-158 [in Ukraine].

8. Barbier Patrick (1989). History of the castrati. Paris, Editions Grassel [in France]

9. Eric Steven Raymond «Homesteading the Noosphere [Archived May 7 2005 in Wayback Machine.]»

Дата першого надходження статті до видання: 11.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025