

12. Tkachenko, A. (2016). *Ukrainian sacral monody in contemporary composer creation*. Extended abstract of PhD thesis. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
13. Chumachenko, V. (2016). Vedic Practice From Oriy. *Supramental psychology*, [online] Part 1. Available at: <http://www.oriypravos.ua/ph.281> [Accessed 12 March 2019] [in Ukrainian].

УДК 78.072.1(430)Кагель:78.071.1(477) Зажитько

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.08>

Людмила Юріна,

*доцент кафедри композиції, інструментовки
та музично-інформаційних технологій
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0003-0445-2293>
ludmilayurina2011@gmail.com*

Ludmila Yurina,

*Associate professor of the Department of composition,
instrumentation and music-informatics technologies,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
<https://orcid.org/0000-0003-0445-2293>
ludmilayurina2011@gmail.com*

УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ: ЕСТЕТИКА МАУРІСІО КАГЕЛЯ ЯК ІМПУЛЬС ДЛЯ ТВОРЧИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ СЕРГІЯ ЗАЖИТЬКА

У статті детально вивчено зв'язки та вплив творчості німецького композитора Маурісіо Кагеля на музику українського митця Сергія Зажитька, розглянуто естетичні погляди М. Кагеля, що посприяли виникненню напрямку «інструментального театру абсурду» в Україні та підштовхнули композиторів до нових пошуків та експериментів в галузі музичного інструментального театру.

Мета дослідження – розглянути творчо-естетичні погляди й настанови аргентино-німецького композитора М. Кагеля та їхній вплив на творчість С. Зажитька. У зоні дослідження автора статті – творче кредо, естетичні принципи композиторів, реалізація засад «інструментального театру абсурду» в просторі української культури.

Методологія дослідження полягає в поєднанні цілісного розгляду творчого доробку композиторів та порівняльного аналізу окремих творів М. Кагеля і С. Зажитька, а також контекстного аналізу естетичних поглядів і філософії М. Кагеля як складової європейської та, зокрема, німецької культури.

Ключові слова: Маурісіо Кагель, Сергій Зажитко, абсурд, інструментальний театр абсурду, відчуження, звільнене сприйняття.

Yurina Ludmila. Ukrainian-German intersections: the aesthetics of Mauricio Kagel as an impulse for Serhii Zazhytko's creative experiments. The relevance of the study lies in the detailed identification of the connections and influence of the activity of the German composer on the music of the Ukrainian artist, in showing how the aesthetic views of M. Kagel contributed to the emergence of the Ukrainian direction of the «instrumental theater of the absurd» and pushed for new searches and experiments in the field of musical instrumental theater.

Main objective of the study: the article focuses on the Argentinian-German composer M. Kagel and his influence on the work of Ukrainian composer S. Zazhytko. Kagel's influence includes a creative credo, particular aesthetic principles, and implementation of the «instrumental theater of the absurd» in the field of Ukrainian culture.

The methodology is based on research and comparative analysis both in general and in individual works of M. Kagel and S. Zazhytko, as well as aesthetic views and philosophy of M. Kagel in the context of European and German cultures.

M. Kagel supported aesthetic views representing a radical approach changing our understanding, listening and awareness of not only music, but also the «new» musical culture. His emphasis is upon adapting social problems in a musical environment because music should assume the role of social criticism.

Provocative and shocking is the main goal of Kagel's work. He seeks to «knock» the listener out of the familiar shell of everyday life, «shake» and change his mind with the help of his presentations. The Kagel doctrine of «liberated perception» also requires a «trained» listener, not burdened with classical and auditory baggage of classical orientation, with traditional stylistic and genre clichés.

The aesthetics of M. Kagel directly influenced the work of one of the most striking modern Ukrainian composers Serhii Zazhytko. In the 1990s, S. Zazhytko developed his genre of «instrumental theater of the absurd». The music of M. Kagel closely resembled Zazhytko's ideas and desires that are also similar to those of F. Kafka, E. Ionesco, and S. Becket. In the work of S. Zazhytko, the main «acting» person is humorous and grotesque. The composer's works were the first examples of Ukrainian instrumental theater of the absurd to be staged. The creative credo of S. Zazhytko is to some extent similar to the views of M. Kagel. By extrapolating these principles in his work, S. Zazhytko creates completely individual, vibrant music, which, in turn, inspires and gives creative stimulation to the next generations of Ukrainian composers.

Conclusions. M. Kagel's aesthetic views contributed to the emergence of the Ukrainian direction of the «instrumental theater of the absurd» and prompted new searches and experiments in the field of musical instrumental theater of one of the most interesting domestic composers, as a result of which many new aesthetics and approaches to musical material appeared in Ukrainian contemporary music and concepts of works.

Key words: Mauricio Kagel, Serhii Zazhytko, absurd, instrumental theater of the absurd, estrangement, liberated perception.

Юрина Людмила. Українсько-німецькі пересечення: естетика Маурисио Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитько. *Актуальність дослідження* обумовлена необхідністю виявлення і освітлення питань, стосуються зв'язей і впливу творчості німецького композитора на музику Сергія Зажитько і на українське напрoдження «інструментального театру абсурда».

Цель дослідження – розглянути естетичні погляди і установки аргентинсько-німецького композитора М. Кагеля і їх вплив на творчість С. Зажитько. В зоні дослідження автора статті – творчість кредо, естетико-філософські погляди композиторів, реалізація принципів «інструментального театру абсурда» в просторі української культури.

Методологія дослідження складається з поєднання цілісного вивчення творчості композиторів, порівняльного аналізу окремих творів М. Кагеля і С. Зажитько, а також контекстного аналізу естетичних поглядів і філософії М. Кагеля як складової європейської і, в частині, німецької культури.

М. Кагель близький до естетичних поглядів, стосуються радикального походу до зміни розуміння, слухання і усвідомлення не тільки музики, але і «нової» музичної культури. Він підкреслює, що береться за музичний аспект соціальних проблем. С іншої сторони – музика повинна взяти на себе роль соціальної критики. Ідеї М. Кагеля про неприязнь буржуазних цінностей, ролі сучасного мистецтва як інструменту звільнення від «сетей» встановлених традицій, про незамутнене свідомість, вільне від накопленого слухового багажу, яке є необхідною умовою для сприйняття його творів і сучасної музики, набувають іншого, нового значення в аспекті його вимог. Провокаційність і епітетність – основна мета М. Кагеля, який прагне з їх допомогою «вбити» слухача з звичної скорлупи звичності, «встряхнути» і змінити його свідомість. Кагелівська доктрина «звільненого сприйняття» також вимагає «підготовленого» слухача, не навантаженого слуховим і

музыкальним багажом класической орієнтації, традиційними стилістическими і жанровими кліше.

Естетика М. Кагеля непосредственно повлияла на творчество одного из самых ярких современных украинских композиторов Сергея Зажытько.

В 90-х годах С. Зажытько обращается к жанру «инструментального театра абсурда», с которым знакомится на примерах музыки М. Кагеля. Эстетике композитора близки Ф. Кафка, Э. Ионеско, С. Беккет. В творчестве С. Зажытько главным «действующим лицом» является юмор, гротеск. Произведения композитора стали первыми примерами украинского инструментального театра абсурда, которые были реализованы на сцене. Творческое кредо С. Зажытько в определенной степени схоже со взглядами М. Кагеля. Экстраполируя эти принципы на своё творчество, С. Зажытько создает индивидуальную, яркую музыку, которая, в свою очередь, вдохновляет и дает импульс для творческого развития следующим поколениям украинских композиторов.

Ключевые слова: Маурисио Кагель, Сергей Зажытько, абсурд, инструментальный театр абсурда, отчуждение, освобожденное восприятие.

Виклад основного матеріалу. Культурні процеси на певному моменті свого розвитку «народжують» нові постаті, які доволі часто, не відповідаючи стереотипам мистецької спільноти, докорінно змінюють уявлення про формат та естетику, демонструючи аудиторії нові обрії. Однією з таких особистостей є аргентино-німецький композитор Маурісіо Кагель.

Він посідає особливе місце в музиці ХХ століття, поєднуючи в своїй особі композитора, музикознавця, педагога, публіциста й диригента. Творчість митця досить детально вивчена в Німеччині і в світі: творчий доробок композитора, його естетичні принципи розглядаються в багатьох роботах музикознавців, зокрема, С. Балакірової¹ (дисертаційне дослідження), А. Приходько², С. Горохівської [3, 4], О. Івашкіна [7], В. Петрова [10, 11 та ін.], О. Леонтьєвої³ тощо, але певні аспекти, зокрема визначення його постаті як фундатора акціонізму та вплив на виникнення українського напрямку «інструментального театру», залишаються поза увагою дослідників, що зумовлює актуальність обраної теми.

¹ Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 19 с.

² Приходько А. Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть // Музичне мистецтво. 2013. Вип. 13. С. 95–102.

³ Леонтьева О. Экспериментальная музыка в основе экспериментальной педагогики. Москва, 1978. 318 с.

Перебуваючи в безпосередній близькості з іншими видатними творцями ХХ століття (К. Штокгаузенем, Г. Лахенманом, В. Рімом) на «майданчику» однієї з найпотужніших платформ – німецької культури, у практично одночасному історичному потоці, М. Кагель підтримує естетичні погляди щодо радикального підходу до зміни розуміння, слухання й усвідомлення не тільки музики, а й «нової» музичної культури в цілому.

Композитор робить закономірний висновок, що для його творів необхідний слухач, вільний від умовностей музичної спадщини, що володіє своєю свободою.

Естетичні погляди М. Кагеля виняткові: він підкреслює, що береться за музичний аспект соціальних проблем, а з іншого боку – що музика повинна взяти на себе роль соціальної критики. Виходячи з цього, музичне явище стає самостійним соціальним явищем.

Філософія й естетика М. Кагеля близькі до доктрини «нової музичної філософії» представника франкфуртської школи Теодора Адорно. «Якщо індивідуальність критично ставиться до твору, то й твір критично ставиться до індивідуальності. Якщо випадковий характер індивідуальності протестує проти нищого суспільного закону, завдяки якому виникла вона сама, то твір містить начерки схем подолання такої випадковості» [1, с. 107] – ці слова німецького філософа пояснюють схильність М. Кагеля до протесту як у його музичних творах, так і в теоретичних статтях. Цей висновок знаходить своє підтвердження в трактаті Т. Адорно: «Твори мистецтва, як будь-які вияви об'єктивного духу, є самостійними об'єктами. Це – приховане суспільне буття, процитоване у вигляді явищ» [1, с. 219], а також у композиціях М. Кагеля «*Staatstheater*», «Бестіарій», «*Aus Deutschland*».

Його ідеї про неприйняття буржуазних цінностей, роль сучасного мистецтва як інструменту звільнення від «тенет» усталених традицій, незатьмарену свідомість, вільну від накопиченого слухового багажу, є необхідною умовою для сприйняття як його творів, так і сучасної музики в цілому, яка набуває іншого, нового сенсу в аспекті його вимог. «Моя музика – це прямолінійний, навіть дещо перебільшений протест проти механічного її відтворення. Моя мета – регуманізація музикотворення!» [14, с. 38].

Філософія відчуження (термін Г. Маркузе) також близька композитору. Провокативність і епатажність – основна мета М. Кагеля, який прагне за їхньою допомогою вибити слухача зі звичної «шкаралупи» буденності, «струсити» й змінити його свідомість.

С. Горохівська у своїй статті «Принципи інструментального театру Маурісіо Кагеля» [4] вивчає основні засади в музично-театралізованих творах композитора. Авторка зазначає, що колективні акції, поєднання

звуків та візуальної сторони твору є для композитора найголовнішим, разом із композитором, автором партитури, виконавець стає співавтором твору. Аналізуючи твори «*Sonant*» (1960), «*Siegfrid*» (1971), «*Sur scène*», «*Klangwolfe*» (1979), «*Staatstheater*» (1971), С. Горохівська акцентує принцип театралізації музичного виступу та «музиколізації» експериментального театру [4, с. 278].

Російський дослідник О. Івашкін у своїй статті «Музыка как большая сцена» [7] пише про концепцію «інструментального театру» М. Кагеля, вивчає витoki цього явища в його творчості, досліджує відхід композитора від усталених методів композиції засобом «декомпозиції». Роз'яснення цього творчого підходу самим композитором є в його статті «Декілька неаксіоматичних речень в характері аксіом» (1965) – своєрідному маніфесті творчості М. Кагеля [7].

В. Петров у статті «Творчество Маурисио Кагеля в контексте постмодернизма» [11] зауважує, що інструментальний театр композитора має певну концепцію, це не пуста «гра в інструменти»: «Кагелю не можна дорікнути, що за театралізацією та візуалізацією виконавського процесу ховається відсутність музики як такої, її ідей, форм, звучань, що саме ця візуалізація превалює над музикою, і що сам процес театралізації являє собою антимузичну сутність. <...> центральний образ будь-якої кагелівської композиції – персонаж (або низка персонажів), чия поведінка є актуальною для часу твору, висвітлює його соціальні проблеми» [11].

Для М. Кагеля цікавий сам процес музикування, який супроводжується багатьма провокативними елементами. Відповідно до естетики композитора, назви його творів та їхня реалізація взаємно корелюються (наприклад, «Цар Ігор Стравінський», «Матч», «Екзотика» та ін).

Спостерігається схожість у ставленні до аудиторії в М. Кагеля й у Г. Лахенмана: кагелівська доктрина «звільненого сприйняття» також вимагає «підготовленого» слухача, не обтяженого слуховим і музичним багажем класичної орієнтації, традиційними стилістичними й жанровими кліше. «Звільнене» сприйняття необхідне й для розуміння естетики М. Кагеля, пов'язаної з філософськими поглядами Т. Адорно, для слухання нової, незвичної музики, заснованої на нових способах звуковидобування, поєднаннях екзотичних інструментів, для вірного розуміння його музично-театральних творів.

Музичне «рenegатство» М. Кагеля, як складовий елемент мозаїки, органічно вписується в культурне поле Німеччини. Започаткований ним напрям «інструментального театру абсурду» сьогодні активно підтримується композиторами й виконавцями як у Німеччині, так і за її межами.

Естетика М. Кагеля безпосередньо вплинула на творчість одного з найяскравіших українських сучасних композиторів Сергія Зажитька. Музика Кагеля виявилася поштовхом, що дав змогу українському митцеві усвідомити вектор розвитку своєї власної творчості. Вона посприяла переосмисленню автором пріоритетів як у сучасній світовій музиці, так і в своїх майбутніх пошуках нових форм і їхнього наповнення, а також роботи з тембровим фактором.

У 90-х роках С. Зажитько звертається до жанру «інструментального театру абсурду», з яким знайомиться на прикладах музики М. Кагеля. Від появи твору «Герстекер» (1995) для фортепіано починається новий етап у творчості митця, що виявиться досить плідним і матиме вплив на творчість інших українських композиторів (зокрема на Сергія Ярунського, Григорія Немировського, Данилу Перцова, Євгена Костиціна).

Близькою композиторові є естетика Франца Кафки, Ежена Іонеско, Семюела Бекета. У творчості С. Зажитька головною «дійовою» особою є гумор, гротеск. Сам автор так висловлюється про свої естетичні вподобання: «Мою творчість живить те, що виходить за рамки логіки у сферу алогічного – наприклад, коли речі, що, як правило, серйозно і з великим пієтетом сприймаються в суспільстві, трансформуються в щось цілком неадекватне» [8].

Для С. Зажитька важливим є характерний для М. Кагеля принцип «вивертання навиворіт» суті явищ і предметів. Багато партитур українського композитора написані саме за цим принципом: це «Лука Батюк» для актора, акторки, альт-саксофона, віолончелі, радіоприймача та статичної фігури; «Збігнєв Батюк» для актора, балерини й туби, монолог «Нестор Батюк» для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, епізодичного баритона й інших звуків – твори з так званої «родини Батюків»); «Чорні лебеді Серафіма Тігіпка» для чотирьох баритонів, двох акторів, трембіти, баяна, ударних і двох персонажів-дівчат. Ідеї, концепції та натхнення для своїх творів С. Зажитько може черпати з різноманітних джерел: «Гадаю, на мене істотно впливає також різна етнічна музика, особливо найбільш архаїчні її пласти. Я люблю музику з живою енергетикою, в основі якої інтуїція та імпровізація. Саме тому я не прихильник детермінованого написання музики, де переважають математичні обчислення. В музиці важливе особистісне начало композитора, його індивідуальне бачення, здатність здивувати, і байдуже, з допомогою яких засобів. <...> Я вважаю, що музика – це не інформація, а насамперед стан, магія», – зазначає про свої «витоки натхнення» й творче кредо сам автор [8].

Саме твори С. Зажитька стали першими прикладами українського інструментального театру абсурду, які було реалізовано на сцені. Через незвичність форми та змісту, як і в Кагеля, ці твори не одразу були сприйняті належним чином слухачами й музичними колами.

Твори композитора характеризуються специфічною музичною мовою, подекуди з елементами пародії, іронії, кітчю, архаїки, обігриванням стильових ознак фольклору різних народів. Пародійність присутня й у творах М. Кагеля, але в опусах С. Зажитька вона знаходиться поза межами гострих соціальних питань, не є «музичною сатирою». Пародія українського митця має цілком «щиросердий», доброзичливий характер.

Творче кредо С. Зажитька певною мірою подібне до поглядів М. Кагеля, якого наслідує український митець, прагненням епатувати, шокувати, намаганням витиснути слухача зі звичних рамок сприйняття. Поєднання таких факторів, як (за власним висловом автора) «стьоб», гра смислів, абсурд, їх своєрідний конгломерат, і зумовлює специфіку стилю українського композитора.

Зрозуміло, що музика, а також певні близькі естетичні переконання М. Кагеля надихнули українського митця, але, екстраполювавши ці принципи на свою творчість, С. Зажитько створює цілком індивідуальну, яскраву музику, яка так само надихає й надає імпульс для розвитку творчості наступних генерацій українських композиторів.

Як зазначає О. Берегова, «У театру абсурду Зажитько запозичив і саму ідею передачі сутнісного, глибинного, часом трагічного змісту через застосування пародійно-сміхових форм, хоча ця ідея в різних творчих інтерпретаціях експлуатувалася задовго до появи театру абсурду» [2, с. 88]. І далі: «Творчість Сергія Зажитька, заснована на ідеях синтезу мистецтв і стилів, нав'язана програмністю нового типу і пов'язана з розкриттям абсурдності людського існування, віддзеркалює певні трансформаційні процеси сучасного музичного мислення» [2, с. 90].

Зупинимося на декількох творах українського композитора – «Несторі Батюку» для туби, актора-читця й танцівниці та «Присвяті Семюелу Бекету» для контрабасу й німого актора.

У досить оригінальному, дещо екзотичному творі «Нестор Батюк» (2002) спостерігається безперечний вплив творчості та естетики театру абсурду Маурісіо Кагеля, зокрема його твору «АТЕМ» (1969) для виконавця (-ців) на духових інструментах. Є певні паралелі – схожий склад виконавців, естетика, візуальний ряд – сценічна «режисура», інтонаційно-музична складова.

Як у М. Кагеля, так і в С. Зажитька виконавець грає на духовому інструменті, вибір якого (тобто темброва складова) обумовлений концепцією та естетикою твору. У даному прикладі вибір С. Зажитька – туба, М. Кагеля – саксофон.

Мотивно-інтонаційну основу твору складають поспівки, що, як і в М. Кагеля, спираються на секундово-терцієві звороти з повтореннями.

Обидва твори являють собою розгорнуту сцену – «гепенінг», який фактично є зразком театру абсурду.

У концепції твору С. Зажитька «Присвята Семюелу Бекету» для німого читця та контрабасу (1998) закладено принцип декомунікації: «німа мова» читця містить безліч архетипів – поета-романтика, політика; основний «меседж» публіка бачить, але не чує. Спрацьовує кагелівський принцип провокації, оманливість слухача, що є абсолютно логічним для естетики М. Кагеля. Також ця позиція кореспондує з естетичними принципами С. Бекета, творам якого також властива подібна декомунікація між персонажами, відсутність взаємозв'язку між ними. Але така декомунікація водночас є засобом комунікації «автор – слухач».

Партія контрабаса викликає асоціацію з партитурами Г. Лахенмана своєю винахідливістю, різноманітністю звуковидобування й вишуканістю (для порівняння – твори Г. Лахенмана «*Pression*» для віолончелі, «*Dal niente [Intérieur III]*» для кларнета, струнні квартети «*Gran Torso*» і «*Reigen seliger Geister*»). Максимально наближена до партії читця, місцями речитативно-декламаційного характеру, вона по суті «заміщує» німого читця, відбиваючи його внутрішній стан, промовляючи свою музичну лінію як монолог і намагаючись у всіх нюансах відповідати людській мові – у партитурі наявні «заїкання», висотні градації мовлення, різноманітні маніпуляції з голосовим апаратом, нюанси шепоту, крику й співу.

Приклад № 1

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is in treble clef and contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *f*. It includes performance instructions like *Pizz.*, *arco*, and *acc.*. The middle staff is also in treble clef and features a prominent wavy line, possibly representing a specific sound effect or a non-standard notation, with dynamics *p* and *f*, and the instruction *poco cresc.*. The bottom staff is in bass clef and contains rhythmic patterns with notes and rests, marked with dynamics *p* and *f*, and instructions like *poco accel.* and *rit.*

Партія німого читця своєї нехитрістю й навмисною (порівняно з партією контрабаса) простотою навпаки позиціонується як інструментальна. Така установка також корелюється з естетичними принципами М. Кагеля – «вивертання навиворіт». Утворена декількома зойками, вигуками, ходами на *diminuendo*, вона акцентує кульмінацію твору, приводячи його до логічного завершення. Враховуючи ступінь її складності, робимо висновок, що рівень професійної майстерності виконавця для автора не важливий, людський голос тут скоріше виступає як тембр-маркер. Важливою також є візуальна складова твору, в якій простежується вплив естетики М. Кагеля, що виявляється в абсурдності ситуації, дискомфорті, внутрішньому протесті, виконанні іншої – нетипової функції.

Остання фраза твору виглядає так, немов раптово «прорізується» звук, гіпотетично трансльований з уявних гучномовців. Чутно другу половину речення, однак зміст твору не ясний через відсутність вербального елемента й нерозуміння контексту – аудиторія уявляє, але не чує акустичного результату.

Приклад № 2



Перформативність і прихована приналежність твору до гепенінгу (видима свобода виконавців) допомагає досягти максимального результату і ефекту твору.

Такий підхід, «уявна музика» відсилає до твору М. Кагеля «*Sonant*», який також спонукає аудиторію «вслуховуватися» в уявну музику, ймовірно змодельовану слухацькою фантазією. У подібних випадках звук як акустичне явище стає засобом маніпуляції, частиною арт-гри зі слухачем. Наведемо тут влучне висловлювання М. Раку, що стосується твору Кагеля «*Sur scène*» («На сцені»), але є не менш актуальним і для опусу іншого композитора: твір – «аналог філософських “деконструкцій”, які оскаржували смислову єдність будь-якого тексту, можливість виявлення будь-якого скільки-небудь визначеного сенсу. Знову доводилася теза про необхідність глобального перегляду ставлення до культури та її

цінностей. Звук – виголошений, зіграний, проспіваний – ставав лише кубиком у художній грі» [12, с. 42].

Висновки. Отже, естетичні погляди Маурісіо Кагеля посприяли виникненню напряму «інструментального театру абсурду» в Україні та підштовхнули до нових пошуків й експериментів у галузі музичного інструментального театру одного з найцікавіших вітчизняних композиторів Сергія Зажитька, у результаті чого в українській сучасній музиці з'явилася низка нових за естетикою, концепцією та підходом до музичного матеріалу творів.

1. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. Москва : ЛОГОС, 2001. 343 с.
2. Берегова О. М. Трансформація музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 43. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 81–93.
3. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 37. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 189–204.
4. Горохівська С. Принципи інструментального театру Маурісіо Кагеля // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 265–280.
5. Десятерик Д. Сергей Зажитько: «Я уверен, что над всем можно смеяться» : интервью с С. Зажитько // День. 2000. № 240. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhitko-ya-uveren-chto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya> (дата обращения: 24.03.2019).
6. Зажитько С. Ненормальность нормального // Art-line. 1997. № 2. С. 19.
7. Ивашкин А. Музыка как большая сцена. Встречи с М. Кагелем // Советская музыка. 1988. № 8. С. 116–123.
8. Мерхель А. Ви чули, як звучить абсурд? // Дзеркало тижня : міжнародний громадсько-політичний тижневик. 2009. Випуск № 45 (20–27 листопада). https://dt.ua/CULTURE/vi_chuli_yak_zvuchit_absurd.html (дата звернення: 12.03.2019).
9. Мерхель А. Акционизм и его разновидности в контексте украинской музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наук. праць. Вип. 4. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. С. 54–63.
10. Петров В. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование. 2011. № 5 (73). С. 36–48.
11. Петров В. Творчество Маурисио Кагеля в контексте постмодернизма // Израиль–XXI : музыкальный интернет-журнал. № 40 (июль 2013). URL: https://web.archive.org/web/20160401085755/http://www.21israel-music.com/Kagel_tvorchestvo.htm (дата обращения: 24.03.2019).
12. Раку М. «Musicus ludens»: Маурицио Кагель // Музыкальная жизнь. 1999. № 7. С. 41–47.

13. Цареградская Т. Маурисио Кагель: ирония интеллектуального жеста // Израиль-XXI: музыкальный интернет-журнал. № 46 (июль 2014). URL: https://web.archive.org/web/20160805114451/http://21israel-music.com/Mauricio_Kagel.htm (дата обращения: 14.03.2019).
14. Heile B. *The Music of Mauricio Kagel*. Surrey :Ashgate Publishing, 2006. 224 p.

References

1. Adorno, T. (2001). *Philosophy of new music*. B. Skuratov (Trans.). Moscow: LOGOS [in Russian].
2. Beregova, O. (2017). Transformation of music thinking through the prism of activity of Serhii Zazhytko. *Ukrainske muzikoznavstvo*, 43, pp. 81–93 [in Ukrainian].
3. Horohivska, S. (2011). Instrumental Theater in the works of Ukrainian composers (V. Runchak, S. Zazhytko, M. Shorenkov). *Ukrainske muzikoznavstvo*, 37, pp. 189–204 [in Ukrainian].
4. Horohivska, S. (2013). Principles of the Mauricio Kagel's Instrumental Theater. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 106, pp. 265–280 [in Ukrainian].
5. Desiateryk, D. (2000). Serhii Zazhytko: «I'm sure, that you can laugh at everyone». *Den*, [online] 240. Available at: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sergey-zazhytko-ya-uveren-cto-nad-vsem-mozhno-smeyatsya> [Accessed 24 March 2019] [in Russian].
6. Zazhytko, S. (1997). Abnormality of the normal. *Art-line*, 2, p. 19 [in Russian].
7. Ivashkin, A. (1988). Music as a big stage. Meetings with M. Kagel. *Sovetskaya muzyka*, 8, pp. 116–123 [in Russian].
8. Merkhel, A. (2009). Did you hear how the absurd sounds? *Dzerkalo Tyzhnia*, [online] 45 (20–27 November). Available at: https://dt.ua/CULTURE/vi_chuli_yak_zvuchit_absurd.html [Accessed 12 March 2019] [in Ukrainian].
9. Merkhel, A. (2015). Actionism and its Variants in the Context of Ukrainian Musical Culture at the Turn of XX–XXI Centuries. *Suchasna muzyka v suchasnomu sviti*, 4, pp. 54–62 [in Russian].
10. Petrov, V. (2011). Mauricio Kagel's Instrumental Theater. *Iskusstvo i obrazovaniye*, 5 (73), pp. 36–48 [in Russian].
11. Petrov, V. (2013). Mauricio Kagel's work in the context of postmodernism. *Izrail-XXI*, [online] 40. Available at: https://web.archive.org/web/20160401085755/http://www.21israel-music.com/Kagel_tvorchestvo.htm [Accessed 24 March 2019] [in Russian].
12. Raku, M. (1999). «Musicus ludens»: Mauricio Kagel. *Muzykalnaya zhyzn*, 7, pp. 41–47 [in Russian].
13. Tsaregradskaia, T. (2014). Mauricio Kagel: irony of intellectual gesture. *Izrail-XXI*, [online] 46. Available at: https://web.archive.org/web/20160805114451/http://21israel-music.com/Mauricio_Kagel.htm [Accessed 14 March 2019] [in Russian].
14. Heile, B. (2006). *The Music of Mauricio Kagel*. Surrey: Ashgate Publishing [in English].