

- Державний Інститут Культури і Мистецтв, 2010. – № 13. – Доступно за адресою : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/psmkp/2010\\_13/ivanova.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/ivanova.html)
6. Ковалик П.А. З історії музичного виховання в Україні. Серія: Музика / П.Ковалик – Вип.2. – К., 1993. – 22 с.
7. Коротя-Ковальська В. Українознавчий погляд на хорове мистецтво України [Електронний ресурс]. – Доступно за адресою : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2238>
8. Лашенко А. З історії київської хорової школи / А.Лашенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 198 с.
9. Мудрик В. Феномен української хорової культури другої половини XVIII – початку XIX століття як продукт суспільної творчості народу [Електронний ресурс] / В.Мудрик // Культура і сучасність. Альманах. – №1. – Київ, 2011. – Доступно за адресою : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/kis/2011\\_1/](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/kis/2011_1/)
10. Огренич Н. Первый ректор / Н.Огренич // Одесская консерватория : Забытые имена, новые страницы. – Одесса : ОКФА, 1994. – С. 7–9.
11. Печенюк М. Музиканти Кам'янецьчини : [біографічно-репертуарний довідник] / М.Печенюк – Хмельницький : Кам'янець-Подільський державний університет, 2003. – 449 с.
12. Портний Ю. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині / Ю.Портний // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. Наук. ст. Вип. 30 Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л.В.Русакова. - Х. : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. – С. 351–358.
13. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX - XX століття): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / О.М.Скопцова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
14. Соколова А.В. Концертна діяльність дорослих хорових колективів як фактор підвищення дитячої хорової освіти на Слобожанщині у XIX – початку XX ст. [Електронний ресурс] / А. Соколова – Доступно за адресою : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/znpkhnpu\\_ped/2008\\_33/17.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpkhnpu_ped/2008_33/17.html)
15. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д.Щербаківський // Музика. – 1924. – Ч. 7–9. – С. 146–155, С. 204–210.

*Стаття посвячена дослідженню специфіки становлення професійного хорового виконавства в Україні в період II половини XVIII – початку XX століття в взаємодії різних аспектів музичної, просвітницької, творчої-практичної діяльності. Дослідження проводиться в жанрово-стильових напрямках народного, світського і церковного хорового півня.*

**Ключові слова:** хорове виконавство, професіоналізація, національна хорова школа, академічне хорове півня, музична освіта.

*This article is about the study of the specifics of becoming a professional choral singing in Ukraine in the II half XVIII – early XX century in the interaction of various aspects of music, educational, creative and practical activities. Research is conducted in the genre and style directions folk, secular and church choirs.*

**Key words:** choir performance, professionalism, national choir school, academic, musical education.

УДК 781.6

Наталія Савицька

## ДЕКІЛЬКА РЕФЛЕКСІЙ З ПРИВОДУ ФЕНОМЕНУ МАРГІНАЛЬНОСТІ

*Статтю присвячено маргінальності як соціокультурному, естетичному, екзистенційному та мистецькому феномену з акцентом на жанрово-стильових проєкціях камерно-ансамблевих маргіналій Дж.Верді, А.Брукнера та Г.Малера.*

**Ключові слова:** маргінальність, маргінал, феномен, жанр, стиль, камерно-інструментальний ансамбль.

«Жанри обираються під могутнім впливом інтуїції,  
що випромінює душа генія».

В.Каратигін

Спочатку з приводу дефініції. Маргінальність або маргіналізм (від лат. *margo* – край) у буквальному сенсі слова – периферійність, граничність життєдіяльності людини, розташованої на межі, на краю, у зоні незалежності. На Заході традиція вивчення цієї проблеми налічує близько 80 років: інспіратором широкого академічного інтересу до неї у царині образотворчого мистецтва був

французький живописець *Дебюффе*, який вперше зібрав значну колекцію творів художників-аутсайдерів. Термін «маргінал» наприкінці 1920-х років ввів американський соціолог *Роберт Парк*, висвітлюючи причини неможливості адаптації емігрантів до нових соціальних умов та особливості способу існування на перетині культурно-етнічних світів [8]. Ідеї Р.Парка були розвинуті *Едвардом Стонквістом*, який опублікував у 1937 р. монографію «Маргінальна людина» [7].

У ході побудови геополітичної та соціокультурної моделі маргінальності російський вчений *Лев Гумільов* оперує просторовим та часовим критеріями. Просторовий виявляє себе через географічну локалізацію вимираючих етносів-химер, існування яких залежить від могутніх процвітаючих етносів. Часовий критерій, який здебільшого властивий гуманітарному континууму науки та мистецтва, дозволяє диференціювати маргінальність на тимчасову (еміграція, заслання, репресії, перебування у тюрмі тощо) та перманентну (дисиденство, опозиція, свідомий відхід на узбіччя провідних суспільних та культуротворчих процесів).

У соціологічних дослідженнях «маргіналізованими» називають суб'єктів, не інтегрованих у суспільне поле, а радше таких, що знаходяться на периферії соціуму. Естетико-психологічний дискурс позиціонує природу маргінальності як релятивну, амбівалентну. Маргіналами мимоволі можуть стати митці, чий талант тьмяніють та стають майже непомітними у відображеному світлі титанічних мистецьких персоналій сучасності, а значить силою об'єктивних обставин опиняються у зоні забуття: таких композиторських персоналій – море неперебране; будучи сателітами мегазірок, вони всотують їх енергію і водночас створюють плідне художнє середовище. Непересічний креативний потенціал є також проявом відчуження, адже його носії ніби і присутні у соціокультурному просторі, і водночас ніби знаходяться поза його межами, постулюючи своє, яскраво індивідуальне сприйняття реальності. Маргінальність у даному контексті співзвучна таким поняттям, як «відлюдність», «інакшість», «келейність», несумірність з навколишнім світом, його соціальними, естетичними, морально-етичними стандартами. Якщо ж йдеться про вивищення на тлі актуальних ціннісних домінант часу, то це пояснює такі властивості видатного митця, як внутрішня свобода та нонконформізм.

Тепер спробуємо потрактувати *маргінальність як екзистенційну категорію*. У цьому сенсі маргіналів можна розглядати як *дисидентів, критиків суспільства*, що знаходяться у ситуації виклику соціуму; свідомо чи підсвідомо, вони формують свій *modus vivendi* антагоністично до сучасного художнього процесу, їх твори «підривають» закони суспільної моралі. У даному контексті варто згадати імена маркіза *де Сада*, *Жерара де Нерваля*, *Фрідріха Ніцше*, *Захера фон Мазоха*, *Рей Бредбері*, *Ларса фон Трієра*, *Леся Подерев'янського*, *Едуарда Лімонова*, *Віктора Єрофєєва* та багатьох інших. До складових екзистенційного критерію слід також віднести *стан душевного та фізичного здоров'я*.

Загальновідомо, що серед соціально дезінтегрованих маргіналів чимало трагічно викривлених доль. З-поміж них є і *аутисти* (зокрема, відомий фізик *Г.Перельман*, що вирішив теорему Пуанкаре, однак відмовився від Нобелівської премії), і *безумці* (*Гельдерлін*, *Р.Шуман*, *Ф.Ніцше*, *Г.Вольф*, *М.Врубель*, *В.Ван-Гог*), і *фізично ущербні* (*А.Тулуз-Лотрек*), і *алкогольно та наркозалежні* (*Л.Бетховен*, *М.Мусоргський*, *М.Булгаков*, *В.Висоцький*), і представники *нетрадиційної сексуальної орієнтації* (*П.Чайковський*, *О.Уальд*, *П.Верлен*, *А.Рембо*), і *віл-інфіковані* (*Р.Нурієв*, *Ф.Меркурі*).

Ще один критерій – *гендерний*. Не секрет, що жіноча творчість являє собою царину малочисельну, периферійну. Так, не відразу можна пригадати скільки-небудь знакові імена, що не канули у Літу історії. Серед них – *Сафо*, *Жорж Санд*, *Клара Шуман*, *Камілла Клодель*, *Фріда Калло*, *Жермена Тайєфер*, *Марина Цветаєва*, *Анна Гаврилець*, *Богдана Фроляк* та інші, що демонструють такі риси мислення, як відвертість, пристрасність, чуттєвість, вразливість.

Тепер, нарешті, час зупинитися на суто *мистецькому* критерії, згідно якого до маргіналів можемо умовно віднести тих митців-новаторів, першовідкривачів, реформаторів, які репрезентують свою творчу концепцію в ореолі епатажу, сенсації, скандалу та, говорячи сучасною мовою, – «чорного піару». До подібного роду персоналій, на мій погляд, можна віднести полум'яних романтиків *Г.Берліоза* та *Р.Вагнера*, експресіоніста *А.Шенберга*, неокласицистів *Е.Самі та І.Стравінського*; серед представників авангардно настроєних митців – *П.Клеє*, *Т.Тцара*, *С.Далі*, *В.Кандінський*, *С.Поллок*, *Д.Кейдж*, *К.Штокгаузен*, *С.Параджанов* та багато інших. Спільною ознакою для них є творча практика поза існуючих на той час естетичних і художніх норм, тобто *позасистемність та периферійність*.

Отже, маргінальний тип творчості не вписується у простір пріоритетних для певного історичного періоду культурно-мистецьких орієнтацій або знаходиться на перетині різних епох, культур, часто не вкладаючись в усталені, навіть архаїзовані національні канони. Досить

поширеними є випадки, коли митець силою обставин не укорінився в культурі своїх предків (включаючи рідну мову, звичаї, традиції), а органічно увійшов в культуру споріднену або зовсім сторонню, і не одну протягом усього свого життя (Ж.-Ф.Люлі, Керубіні, Дж.Мейербер, Ф.Бузоні, А.Онеггер, І.Стравінський, Е.Варез та інші). Звертаючись до романтичного ХІХ століття, відзначаю, що критерієм художньої досконалості та справжнього композиторського хисту тоді вважалася політемброва могутність звучання симфонічних творів, а також опера з властивою їй видовищністю театральної поетики та переконливістю проінтонованого слова-вокалу. Камерно-ансамблеві жанри стояли дещо осторонь і позиціонувалися як музика обраних – осердя інтелектуальних роздумів та складних психологічних рефлексій; її виконували у невеликих концертних залах або під час приватних світських прийомів у міських та сільських обійстях.

Не зайвим буде додати, що європейський романтизм – від Шуберта до Малера – ніби витканий з єдиного сповідального слова, яке втілювалося у життя насамперед у камерній музиці. Адже вона відноситься до «невимовних», абсолютних сфер духовного одкровення, відповідних тютчевському образу мовчання-тиші з вірша «Silentium» («мысль изречённая есть ложь»). З-поміж блискучої композиторської плеяди ХІХ століття певна група відноситься до митців моножанрового спрямування, коли впродовж зрілого і пізнього етапів творчого сходження зберігається коло жанрів, обраних ще у період оволодіння азами ремесла та досягнення його вивершених форм. Тенденція сталої безперервності вирізняє жанрові уподобання симфоністів А.Брукнера і Г.Малера, неперевершених оперних драматургів Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті, О.Даргомижського, М.Мусоргського, Р.Вагнера, Дж.Верді, Ж.Массне, Дж.Пуччіні, «поета фортепіано» Ф.Шопена, майстра німецької романтичної пісні Г. Вольфа. Радикальна перебудова жанрового фонду у будь-якій точці еволюційного процесу була для них майже неможливою, і все ж, деякі, переважно ранні або пізні опуси містять очевидні ознаки маргінальності, що дивують новизною концептуального та стилістичного змісту. Серед них можна згадати масштабну Фантазію для скрипки і фортепіано ор. 159 Ф.Шуберта, вокальні та інструментальні мініатюри Дж.Россіні, об'єднані у цикл «Гріхи моєї старості», Концерти для фортепіано з оркестром Ж.Массне (1902) та М.Балакірева (1908), Концерт для гобоя з камерним оркестром Р.Штрауса (1948), «Рідний край» для скрипки і фортепіано Б.Сметани (1878), «Листок з альбому» для скрипки і фортепіано Р.Вагнера (1879), «Маленьку симфонію для духових інструментів Ш.Гуно» (1884), незавершений Концертштюк для флейти і симфонічного оркестру П.Чайковського. Мотивація несподіваної появи цих опусів зумовлюється індивідуальним вектором еволюції, домінантними рисами внутрішньої органіки митця, його темпераментом, характером, темпом і продуктивністю професійної діяльності.

Зупинюся коротко на камерних маргіналіях Дж.Верді, А.Брукнера і Г.Малера в аспектах біографічної зумовленості їх написання, місця в загальному еволюційному контексті, аналізу стилістики тощо. *Струнний квартет (1873) Дж. Верді* народився у період пролонгованої творчої кризи – через 2 роки після «Аїди» і за 2 роки до Реквієму. Це – перший і останній взірць вердієвського камерно-ансамблевого письма, що народився на світ без чернеток та безпорадних учнівських робіт. У ньому виявляється надзвичайна прецизійність, глибоке усвідомлення тембрових можливостей благородного ансамблю струнних як квінтесенції оркестрової партитури. Лише у період найбільшого розквіту творчих сил Верді виявився здатним компонувати музику з таким класичним відчуттям форми. Причому, він на жодну мить не забуває про те, що інструменталізм не повинен втрачати тісного зв'язку з пластикою вокального фразування, зберігаючи при цьому динамічну напруженість голосоведіння та акордики. Безпомилкова інтуїція та аналітичний розум генія інспірували відродження класичного бетховенського квартетного стилю з властивим йому філігранним взаємозв'язком між контрастними темами, симетрією та пропорційністю циклобудови.

Із впливів, окрім Бетховена, можна відзначити Мендельсона, однак, італійський оперний геній залишається вірним своїй характерній стильовій манері. Його мелодії завжди вишукано аріозні, зокрема, це торкається кантилени Андантіно, кабалетти Скерцо, тенорової арії віолончелі в Тріо. І навіть фугований Фінал виливається у мелодійну фразу широкого дихання. Техніка написання фуг була важливою частиною професійних студій в юності, і відновлення цих навичок у пору творчої зрілості відбулося цілком природно.

Якщо єдиний камерно-інструментальний ансамбль Верді вносить суттєві корекції у вже сформований зрілий стиль Майстра, то *Струнний квартет до-мінор* був скомпонований ще зовсім юним А.Брукнером у 1862 році під час студій у диригента Отто Кіцлера в Лінці. Партитуру цього раннього неопублікованого опусу було виявлено в архівах композитора аж у 1950 році. Не дивлячись на певну кострубатість фактури, це божественна, містична музика широго релігійного поривання. Хоча автор витратив майже по півтора роки на кожну частину, відчутно, що стиль письма ще не є

бездоганним. Видно, що Брукнер не знає, як вирішити проблему фіналу. Саме тому музика завершальної частини сповнена настроїв збентеження, душевного сум'яття, що не сумісно з традиційним семантичним навантаженням заключної ланки класичного циклу.

Від 1875 року композитор читає лекції з гармонії та контрапункту у Віденській консерваторії та одночасно з П'ятою та Шостою симфоніями пише *Фа-мажорний Квінтет для двох скрипок, двох альтів та віолончелі* (1879; I. *Gemäßigt* (13:49); II. *Scherzo. Schnell – Trio. Langsamer* (7:33); III. *Adagio* (14:17); IV. *Finale. Lebhaft bewegt*). Тим самим композитор виконав давню обіцянку, дану 18 років тому видатному австрійському камералісту Йозефу Хельмесбергеру – директору Віденської консерваторії і лідеру заснованого ним струнного квартету, де грав першу скрипку. Для широкого музичного світу знайомство з маловідомими опусом Брукнера було тим самим, що відкриття невідомої картини Ренуара поціновувачами живопису.

Чотиричастинний цикл побудовано за моделлю брукнерівських симфоній, музика вражає піднесеністю і водночас інтимністю, тематизм – мелодійною красою, незвичністю гармоній, майстерним використанням тембрового потенціалу групи струнних. Після ритмічно мінливої першої частини слідує не менш імпульсивне синкоповане Скерцо в народному дусі з грайливим Менуетом в середній частині, а згодом споглядальною лірикою Адажіо. Різкий контраст вносить фінал, сповнений передвісників механістичних, бруталних образів І.Стравінського, А.Онегера, Д.Шостаковича. Своєрідність форми і тематизму є настільки вражаючими, що відкривають нам Майстра симфонічної драматургії у новій іпостасі – як сміливого новатора, здатного свідомо порушити інерцію власного сформованого стилю.

Найцінніше у Квінтеті – його високий етос, інтонація молитви, що належить, за словами Г.Вольфа, «незвичайній людині, яка має право бути поміченою Богом». За глибиною і зосередженістю думки ця музика належить до кращих сторінок світової камерної літератури.

До єдиної камерно-ансамблевої маргіналії симфоніста Г.Малера належить його ранній незакінчений *Фортепіанний квартет* (1988), який писався під час навчання у Віденській консерваторії.\* Як відомо, класичний архетип фортепіанного квартету, сформувавшись у Моцарта (чотири твори) і Бетховена (три), досягнув апогею у Й.Брамса. У своїх знаменитих трьох фортепіанних квартетах Брамс, слідує заповітам Бетховена, створив особливий, гранично насичений quasi-«оркестровий» простір, відзначений рівноправністю усіх учасників ансамблю, де взаємодіють чотири романтичних героя, що знаходять усе нові можливості ансамблювання. Геніально знайдені Брамсом співвідношення тембрів, зокрема, збагачений «образ» фортепіано ввійшов до золотої скарбниці європейської камерної музики. Аналогів цьому твору практично не існує, не рахуючи романтичних фортепіанних квартетів К.-М.Вебера, А.Дворжака, Р.Шумана, С.Танєєва. Камерний твір Г.Малера вирізняє скромність звучання, здатність поєднати значущість змісту з простотою та лаконічністю способу висловлювання. Додамо до цього можливість використання фортепіано у різних функціях – від солюючої до активно ансамблюючої. Роялю доручено майже органі «включення» й оркестрові ефекти фанфар, титанічні сплески tutti і моменти майже повного танення звучності. Звідси недосяжна для великого оркестрового складу агогічна гнучкість, живий подих «симфонії для камерного залу», унікальний ефект відбиття симфонічного «космосу» у мікромасштабах. Можна припустити, що саме малерівська лінійна фактура струнних, подібна до плинного, пульсуючого потоку, призвела до появи сучасних сонорних опусів – розріджених, прозоро-невагомих або щільних, сповнених граничної тембрової напруги. Пануючий стан гармонії зі світом поступово підводить до усвідомлення самості, окремішності, прийняття свого індивідуального призначення, його максимально повної реалізації.

Згодом, набираючи щоразу більше авторських обертонів, «нетемперований» стилістичний зміст стає цілісним, органічним – таким, що відрізняється повнотою і виразністю саморепрезентації. В останній третині ХХ століття А.Шнітке звернувся до незакінченого Фортепіанного квартету Г.Малера з метою редагування та, можливо, і завершення. Це не випадковість – значення творчості австрійського симфоніста для музики ХХ століття важко переоцінити: доречно згадати захоплення його музикою нововіденців, Д.Шостаковича, Г.Канчелі, В.Сильвестрова. Концепція оркестрового твору Шнітке полягає в тому, щоб з декількох спроб змоделювати «мову» Г.Малера. Наближення до

\* Не можна адекватно оцінити новаші пізнього стилю без співвіднесення з раннім, адже підсумок багато в чому залежить від *molto*. Істинна естетична вартість кожного нового опусу пізнається лише порівняно з тим, що створено у межах попередніх періодів. Фортепіанний квартет – це абсолютно геніальна музика! Звичайно, ми усвідомлюємо це лише тому, що Г.Малер, як композитор в майбутньому здійснився. А якби не було його наступних робіт? Якби в силу прикрої випадковості Г.Малер перестав би писати, ми навряд, чи змогли б оцінити факт створення шедевуру у 16-річному віці.

«чужого слова» здійснюється шляхом постійних, ледь помітних метаморфоз вихідної теми. Після трьох фіаско лише четверта, найбільш вдала спроба стилістично готує цитату зі скерцо, причому «реконструюється» лише невеликий фрагмент, оскільки чимало тактів просто не піддаються розшифровці.

Отже, мотивацією написання т.зв. маргінальних творів, на мій погляд, є психологічна динаміка особистісної структури композитора, чергування нормативних та кризових фаз еволюційного процесу. Виходячи з цього можна розцінювати жанрово периферійні опуси як наслідок корекції екзистенційної програми або як результат збагачення власних професійних обривів. Зазвичай, здійснюється перехід від ускладненості до прозорості стилю, зокрема, за рахунок недосяжної для симфонії та опери агогічної та артикуляційної гнучкості. В кожному з розглянутих творів відчутно «живе дихання» автора, що підкреслює унікальні психоемоційні можливості камерно-ансамблевої музики. Кожен маргінальний проект збуджує наукову інтенцію, додає нових штрихів до оцінки доробку композитора, загострюючи увагу на біографічному тлі та ситуаціях, що супроводжують народження нових, несподіваних задумів.

Резюмуючи сказане, констатую: феномен маргінальності містить у собі цікаві та дотепер не виявлені проєкції, цю категорію можна потрактувати як деяку *соціокультурну та мистецьку парадигму*. Істинний художник неминуче опиняється у ролі радикального новатора, свідомо оскаржуючи загальноприйняті, усталені норми мислення. Творіння, не зрозумілі і не визнані сучасниками, стають невід'ємною складовою культури майбутнього. Виникає питання, чи потрібні суспільству маргінали, які «на узбіччі» культури напрацьовують нові принципи мислення та моделі поведінки? Гадаю, відповідь можуть дати лише наступні покоління, що «відкривають» своїх попередників та віддають їм належне. Маргінал – мінливий індикатор стану соціокультурного поля; це той, хто відстав, і той, хто випередив свій час. Він може бути рудиментом минулого, його цінностей, мислення та мови, а може бути провозвісником майбутнього. Очевидно, саме ця двоїстість переконує у неможливості існування єдиного, універсального критерію у мистецтві та його жанровій системі. Ця стаття мала на меті спробу піднятися над матеріалом, подолати позицію переважно негативного тлумачення феномена маргінальності, переглянути його, наповнити новим змістом.

1. Артановский С.Н. Проблема «личности на рубеже культур» / С.Н.Артановский // Вопросы философии. – № 7. – 1967 – С. 67–72.
2. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. / В.С.Библер // Два философских введения в двадцать первый век. – М., 1990. – 368с.
3. Бытие человека в культуре (Опыт онтологического подхода). – Киев, 1991. – 119с.
4. Зайцев И. В. Маргинальность как социально-философская проблема. / И.В.Зайцев. // Омск, 2002. – 145 с.
5. Кон И.С. Национальный характер миф или реальность? / И.Кон. // Иностранная литература. – 1968. – № 9. – С. 38–46.
6. Маргинальное искусство. Составление и предисловие А.С.Мигунова. – М. : Издательство Московского государственного университета, 1999. – 159 с.
7. Стоунквист Э. В.Маргинальный человек. // Э.В.Стоунквист. Исследование личности и культурного конфликта. – М. : Прогресс. – 112с.
8. Park R.E. Human Migration and the Marginal man / R.Park. – London. – 356 p.

*Стаття посвящена маргинальності як соціокультурному, естетическому, екзистенційному і творческому феномену з акцентом на жанрово-стилевих проєкціях камерно-ансамблевих маргіналій Дж.Верді, А.Брукнера і Г.Малера.*

**Ключевые слова:** маргинальность, маргинал, феномен, жанр, стиль, камерно-инструментальный ансамбль.

*This article is devoted marginality as a socio-cultural, aesthetic, artistic and existential phenomenon, focusing on genre and style projections chamber ensemble marginal G.Verdi, A.Brukner and H.Maler.*

**Key words:** marginal, marginal, phenomenon, genre, style, chamber and instrumental ensemble.