

**Олександра ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ,**

*orcid.org/0000-0002-1969-5530*

*доктор мистецтвознавства,*

*професор кафедри історії музики та музичної етнографії*

*Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*

*(Одеса, Україна) alextrell1973@gmail.com*

## **КАТЕГОРІАЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ «НОВОГО» В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Понятійний контекст «нового» розкриває суть того особливого розуміння музичного мистецтва, що виділяла той чи інший композиторський стиль із художньо-стильового простору академічної музики ХХ століття, а також може слугувати смисловим ключем до адекватного сприйняття їх творчості. У вітчизняних музикознавчих дослідженнях спеціально не розглядалося питання про сутність «нового» у композиторській творчості ХХ століття, хоча це питання є важливим для осмислення тих композиторських новацій, що визначили стильовий профіль музики академічного напрямку. Мета статті – визначення змістовно-смислового комплексу «нового» як категорії музичного мислення та композиторської творчості ХХ століття.*

*Увага до мовної природи музики набуває статусу парадигматичного явища в музичному мистецтві минулого століття, яке визначило цілий ряд нового розуміння музики як мови звуків та ролі композитора як творця нової мови, що спричинило появу цілого ряду авторських теоретичних концепцій техніки музичної композиції і нових образів музики як форми людської свідомості і мистецької практики. Проблема новизни, що була наріжною для музичного мистецтва протягом його довгої історії, набула особливого значення у ХХ столітті, викликавши до життя два протилежних шляхи її вирішення, персоніфікованих стильовою концепцією академічного музичного авангарду та неоромантичною стильовою парадигмою. Новації останньої визначилися у кардинальному перегляді категорії «нового» як невід'ємного критерію оцінки композиторської творчості та основного принципу музичного прогресу; альтернативою до цього виступив метод «музичного словника», що апелює не до «виробництва» нової музичної мови («новизни»), а до методу авторського переінтонування «звичайних слів» музики з метою актуалізації їх семантичного потенціалу у просторі сучасної культурної свідомості.*

**Ключові слова:** *нова музика, композиторське мислення, композиторська творчість, індивідуально-композиторський стиль, стильова парадигма, стильова новація, музична мова.*

**Olexandra OVSYANNIKOVA-TREL,**

*orcid.org/0000-0002-1969-5530*

*Doctor of Arts,*

*Professor at the Department of History of Music and Musical Ethnography*

*Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

*(Odesa, Ukraine) alextrell1973@gmail.com*

## **THE CATEGORICAL MEANING OF “NEW” IN THE MUSIC ART OF THE 20TH CENTURY**

*The conceptual context of the “new” reveals the essence of that special understanding of musical art that distinguished one or another compositional style from the artistic and stylistic space of academic music of the 20th century, and can also serve as a semantic key to an adequate perception of their work. In domestic musicological studies, the question of the essence of the “new” in composer’s work of the 20th century was not specifically considered, although this question is important for understanding those compositional innovations that determined the stylistic profile of academic music. The purpose of the article is to define the content-semantic complex of “new” as a category of musical thinking and composer’s creativity of the 20th century.*

*Attention to the linguistic nature of music acquires the status of a paradigmatic phenomenon in the musical art of the last century, which determined a number of new understandings of music as a language of sounds and the role of the composer as the creator of a new language, which led to the emergence of a number of author’s theoretical concepts of the technique of musical composition and new images of music as a form human consciousness and artistic practice. The problem of novelty, which was the cornerstone of musical art throughout its long history, gained special importance in the 20th century, giving rise to two opposite ways of solving it, personified by the stylistic concept of the academic musical avant-garde and the neo-romantic stylistic paradigm. The innovations of the latter were defined in the radical revision of the “new” category as an integral criterion for evaluating the composer’s creativity and the main principle of musical*

*progress; an alternative to this was the "music dictionary" method, which appeals not to the "production" of a new musical language ("novelty"), but to the method of the author's re-intonation of the "ordinary words" of music in order to actualize their semantic potential in the space of modern cultural consciousness.*

**Key words:** *new music, composer's thinking, composer's creativity, individual composer's style, stylistic paradigm, stylistic innovation, musical language.*

**Постановка проблеми.** Розуміння стильових новацій музичного мистецтва, що відображають індивідуальні композиторські трактовки техніки музичної композиції та онтологічних підстав музики як специфічної форми мистецтва в цілому, органічно пов'язане із змістовним наповненням поняття «нового» як такого, що є наскрізним для історії європейського музичного академізму. Дане поняття містить у собі суть того авторського відкриття Музики, що здійснюється у творчій свідомості композитора та знаходить специфічну форму художньої реалізації в його індивідуальному стилі. Саме понятійний контекст «нового» розкриває суть того особливого розуміння музичного мистецтва, що виділяла той чи інший композиторський стиль із художньо-стильового простору академічної музики ХХ століття (сучасності також), а також може слугувати смисловим ключем до адекватного сприйняття їх творчості.

**Мета статті** полягає у визначенні змістовно-смислового комплексу «нового» як категорії музичного мислення та композиторської творчості ХХ століття.

**Аналіз досліджень.** В існуючих музикознавчих дослідженнях індивідуально-авторських стилів композиторів, що виступають репрезентантами музичного мистецтва минулого сторіччя, спеціально не розглядалося питання про сутність «нового» у композиторській творчості, хоча це питання є важливим для осмислення тих композиторських новацій, що визначили стильовий профіль музики академічного напрямку. Зразком музикознавчої розробки категорії «нової музики» і поняття «нового», власне, принципу новизни як такого в музичному мистецтві є праці К. Дальхауза, що присвячені західноєвропейському музичному авангарду (Dalhaus, 1975; 1991). Наскрізним для музичного мистецтва ХХ століття стало узагальнююче та широко розповсюджене поняття «нової музики», що було вперше застосовано в 1919 році німецьким музичним критиком П. Беккером, під яким він розумів різні течії європейської академічної музики ХХ століття, які яскраво демонстрували її інноваційні тенденції (Bekker, 1923).

**Виклад основного матеріалу.** У концепції П. Беккера саме поняття «нова музика» не означало конкретного стилю музичного мистецтва, його значення зводилося до самого принципу поновлення тих нормативів жанрово-стильових

нормативів, що склалися в класичні епохи і подолання класико-романтичної традиції в області музичної мови. Це зумовило розуміння його як смислового еквіваленту авангардного музичного мистецтва, авангарду в музиці, який у хронологічному та стильово-типологічному відношенні в музикознавстві прийнято розділяти на «перший» і «другий» (Bekker, 1923).

На думку К. Дальхауза поняття «нова музика» «...покликане відокремити частину творів, що виникли в ХХ столітті від маси інших» (Dalhaus, 1975: 135). Перш за все видатний німецький філософ і теоретик музики мав на увазі атональність нововіденської школи, серіалізм Дармштадської «трійки» (К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Ноно), а також «нову складність» Б. Фернейхоу та його послідовників і зразки «конкретної інструментальної музики» Г. Лахенмана. Зазначений музичний матеріал, на основі якого К. Дальхауз вибудовує свою концепцію «нової музики» (як історичної категорії та естетичного феномену), дійсно представляє нове уявлення про техніку музичної композиції та музику як вид мистецтва взагалі (на відміну від різного роду неостилей і напрямків композиторської творчості ХХ століття, що так чи інакше зверталися до фундаментальних підстав європейської музичної традиції, творчо інтерпретуючи їх відповідно до художньо-естетичних запитів і соціально-культурного контексту свого часу).

В історичному континуумі європейської музичної традиції під поняттям «нової музики» зазвичай розуміють феномен зміни мовних нормативів музичного мистецтва, який відображає зміну світоглядних установок людини в різні історичні епохи. Починаючи з XIV століття вираз «нова музика» стає актуальним кожен раз, коли культурна свідомість європейської людини відчуває готовність по-новому поглянути на світ та зафіксувати нове його розуміння в музичній формі. І тоді новий погляд і на світ, і на себе в ньому визиває до життя новий спосіб музичного вираження, тобто нову музичну мову та нові музичні жанри, що ініціюють виникнення нових музичних стилів.

З одного боку, у виникненні «нової музики» виявляється певна закономірність: відбувається постійне оновлення музичної мови і засобів музичної виразності, поява нових композиторських технік і прийомів в момент повного або часткового вичерпання старих ресурсів, або коли

композитор розуміє неможливість висловити старими засобами новий зміст. З іншого боку, «нова» музика – це відмова від традиції, створення нової музичної мови, нових композиторських технік і прийомів по відношенню до попередньої епохи. Таким чином, можна виявити двоїстість поняття «нова музика», що пов'язана зі ставленням композитора до традиції.

Теоретики постмодерну часто висловлюють думку про те, що будь-який твір мистецтва завжди є новим: «Твір мистецтва, що не є новим, візуально зливається з художньо-історичним тлом, ми не можемо його від цього фону відрізнити, воно втрачається з уваги. Прийшовши на виставку перш незнайомого нам художника, ми в першу чергу реєструємо риси подібності з вже знайомим і баченим. Як тільки ця подібність встановлено, виникає ефект невидимості: ми просто йдемо далі, фактично не помічаючи твір цього художника» (Taylor, 2002: 27). Наведене висловлювання смислово перетинається з позицією А. Шенберга по відношенню до музичного твору: високе мистецтво гідно бути представлене тільки тим, що ніколи ще не існувало: «Не існує жодного великого твору мистецтва, яке не несе людству нового послання... Мистецтво означає Нове мистецтво» (Schönberg, 2022: 763). Таким чином, на думку А. Шенберга, будь яке високе мистецтво спочатку несе в собі новизну і не може називатися мистецтвом, якщо не містить в собі нічого нового. Як бачимо, композитор протиставляє поняттю «нова музика» поняття «застаріла музика», згідно з цим його визначенням, нова музика – це «музика, яка, залишаючись музикою, в усьому найістотнішому є відмінною від музики, складеної до сих пір», вона «повинна виражати щось, до сих пір ще не виражене» (Schönberg, 2022: 768–769).

Ще одне розуміння «нового» в музичному мистецтві знаходимо у А. Веберна, який у своїй книзі «Шлях до нової музики» вибудовує процес еволюції музичного мистецтва і показує поступовий шлях ускладнення гармонійної вертикалі від консонансу до дисонансу, розширення вертикалі від одноголосної музики до багатоголосся (Krones, Wagner, 1997), тобто розглядає категорію новизни як незмінний фактор історичної еволюції системи музичної мови, що спрямована на самоускладнення. Така позиція співвідносна з традиційним поглядом на історію музики як постійний діалог традиції і новаторства, класичного і аklasичного, «старого» і «нового». Тому «нове» в новій музиці – це природний закон циклічних змін парадигм художнього мислення.

Розглянуті позиції показують, що несхожість і оригінальність є необхідними властивостями «нового мистецтва». Але ж ці властивості можна розуміти як зовнішні прояви новизни, крім них існують і внутрішні інтенції «нового», що пов'язані з соціокультурними конотаціями. Саме на цей зв'язок вказує Т. Адорно, який у своїх музично-соціологічних дослідженнях дуже часто розмірковує про нерозуміння широкою публікою «нової музики» першої половини ХХ ст. Насправді «...лякають публіку дисонанси, що говорять про її власний стан: тільки тому-то вони для неї і нестерпні» (Адорно, 1998). Таким чином, публіка не бажала слухати те, що відповідало об'єктивному стану справжнього, тобто того, що нагадувало їй про те, що відбувається в світі. У той же час в так званій «традиційній музиці» слухач знаходив розраду, бо саме така музика далека від реальних подій сьогодення.

Увага до мовної природи музики набуває статусу парадигматичного явища в музичному мистецтві ХХ ст., яке визначило цілий ряд нового розуміння музики як мови звуків та ролі композитора як творця *нової* мови, що спричинило появу цілого ряду авторських теоретичних концепцій техніки музичної композиції і *нових* образів музики як форми людської свідомості і мистецької практики. Одним з істотних моментів, що визначив новий поворот в естетичних концепціях музики, стало нове ставлення композиторів до ролі інтелекту в творчому процесі. І. Стравінський, П. Хіндеміт, О. Мессіан, Я. Ксенакіс уникають іменування себе «композитором», «художником», вважаючи за краще поняття «майстер». Специфічним феноменом музичної культури ХХ століття стає докладний опис композитором свого власного твору, тобто безпосередньо авторський аналіз. Мета таких автокоментарів полягала не тільки у роз'ясненні власного композиторського методу, вона вказувала і на безмежність того музичного смислу, що закладений у композиційній структурі.

На думку П. Булеза, «серійність ... це категоричне відкидання класичного мислення, яке бажало, щоб форма була, з одного боку, попередньо заданою, і в той же час представляла собою загальну морфологію. Тут (в серійному мисленні) ви не знайдете попередньо підготовлених ступенів, тобто загальних структур, в які повинна укладатися конкретна думка: навпаки, думка композитора, застосовуючи певну методологію, творить потрібні їй об'єкти і організує їх форми щоразу, як бажало висловитися» (Boulez, 1991: 154). А. Шенберг створив власну систему музичної композиції,

яка в подальшому отримала розвиток і втілювалася у створенні нових систем, все більше індивідуалізованих для кожного композитора. Так, музично-теоретичні розробки К. Штокхаузена синтезували серіалізм, науку і електроніку з метою повного контролю над тембром – найбільш невловимого елементу музичної виразності, що досить складно піддається аналізу. Як відомо, К. Штокхаузен намагався створити систематичний каталог штучно вироблених тембрів, аналітично заданих і відповідних для послідовної маніпуляції. Серійне мислення кожен раз створює необхідні йому об'єкти, а також і форми, необхідні для їх організації, ставлячи під сумнів мовні універсали музики.

Концептуальні засади композиторської творчості другої половини ХХ сторіччя досить часто розглядаються у смисловому полі постмодернізму, який в широкій філософській перспективі бачиться однією з версій модерну: модерним, чи сучасним вважається те, що сприяє об'єктивному вираженню актуального духу часу, що спонтанно оновлюється. Розпізнавальним знаком таких творів є «нове», що старіє і знецінюється в результаті появи наступного стилю з його більшою новизною.

Відсутність об'єктивної точки зору на нормативи музичної мови в авангардній музиці зумовила гіпертрофію творчого індивідуалізму в сфері музичної лексики та самих принципів існування її провідних елементів в умовах звукової композиції. Тобто обов'язкова для художньої творчості проблема суб'єкту набувала інший сенс – «суб'єктивності» – що утворювала смисловий контекст пошуків Істини у Новій музиці: саме такими бачаться і принципи невідомості в музиці А. Веберна, і «чарівність неможливостей» у О. Мессіана, і синтез суворої раціональності у П. Булеза, і «стохастична композиція» Я. Ксенакіса, і Ніщо як естетична категорія в музиці Дж. Кейджа та інтуїтивна, космічна і всевітня музики К. Штокхаузена та ін.

В авангардистських концепціях Нової музики музична мова у якості «метапринципу» (Ліотар, 1989) європейської традиції музичного мистецтва зазнала дуже сильної атаки з боку творчого індивідуалізму того чи іншого композитора, що відчували себе творцями ідеальної форми існування Музики та, відповідно, її «нової» мови, яка заперечувала усі старі канони музичної виразності. Якщо розуміти музичну мову як «метапринцип», то вона дійсно була тим загальним кодом, під знаком якого протягом минулих століть існувало музичне мислення і естетичні підстави музичної творчості. Але ж історична еволюція європейської музики все більше оголювала конфлікт між

об'єктивністю музично-мовної парадигматики та суб'єктивністю її індивідуально-творчої інтерпретації тим чи іншим митцем, між загальноприйнятими, «колективними» засобами музичної комунікації та індивідуальними засобами вираження музичного смислу. Власне еволюція музичної мови і є наслідком цього конфлікту, що розгортався за принципом наростання і гіпертрофії індивідуалізму тлумачень музичної мови, які її формували за своїм бажанням і особистими потребами та забезпечували ситуацію «мовних ігор» (Ліотар, 1989).

Переосмислення мовних основ музики йде різними шляхами: замість тактового метра і метричного періоду – «ритмічні персонажі», відкриті такти, «додаткові тривалості», числовий ряд, індивідуальна ритміка (І. Стравінський, О. Мессіан, Дж. Кейдж, А. Веберн, П. Булез, К. Штокхаузен і ін.); замість класичної мажоро-мінорної тональності і теми – мотивно-тематичне трактування серії у нововіденців, «звукова маґма» В. Лютославського, «звукова маса» Е. Вареза, різного роду сонори, групи і констеляції в циклі «Молоток без майстра» П. Булеза, формули і суперформули К. Штокхаузена, спектри звуку в спектральних композиціях французьких композиторів (Т. Мюрай, Ж. Гризе, М. Левінас).

У 1970-ті роки у музичному мистецтві почала поступово формуватися тенденція критичного ставлення композиторів до необхідності постійного оновлення і тотальної інтелектуалізації музики та усвідомлення необхідності повернення до більш традиційних засад музичної творчості. І цей факт ініціював виникнення нової стильової парадигми, яку часто співвідносять с неоромантизмом. В. Рим, творчість якого іноді розглядають в контексті даної тенденції, реанімувавши поняття «душевності» й «емоційності» у своєму маніфесті неоромантизму (Rihm, 1978), тлумачив їх скоріше як екзальтовану духовність, у ваґнерівському розумінні, ніж як задушевність, що притаманна лірико-сповідальному тону романтичної музики ХІХ століття.

Близькою до буквального сенсу *нового* погляду на романтичну традицію виявилася її авторська інтерпретація В. Сильвестровим, музично-композиційна реалізація якої долає канонічну модель романтичної мініатюри за допомогою «розмиття» заключного розділу форми та утворює квазіциклічну, «фрактальну» (Моцаренко, 2021) структуру (*Тихі пісні, фортепіанні багателі, цикли присвяти*). Використовуючи в якості основного тематичного матеріалу окремі лексеми і фонери музичної мови романтичної музики, зокрема жанрової сфери романсової-танцювальної лірики

(вальс, романс), композитор нівелює темпово-динамічну контрастність, притаманну романтичному тону музичного вираження, замінюючи її статикою повільного й тихого звучання. В результаті мелодико-гармонійні кліше музики минулого здаються незвичайними, ніби «примарними», вони сприймаються як спомин про щось знайоме та далеке, утворюючи специфічну мелодійну консонантність.

При цьому композиційна техніка В. Сильвестрова виявляється вкрай новаційною у порівнянні авангардною, оскільки вона не підкоряється якомусь передзаданому структурному принципу. Він відмовляється від класичного для європейської музики Нового часу типу музичної процесуальності, в основі якої лежить принцип трьохфазного розвитку музичного матеріалу (*initio – motus – terminus*) та деяких атрибутивних стильових параметрів музичного романтизму (контрастна драматургія, ладо-гармонійна колористика, фольклорна забарвленість музичного тематизма та віртуозний стиль викладення). Натомість він поєднує окремі мовні одиниці музики «романтичного минулого» з прийомами музичної композиції сучасності (репетитивності, але вільно трактованої, виключно у якості техніки повторення) та монодраматургії як композиційного типу первино-жанрової сфери музики).

В даному випадку, симбіотичний принцип поєднання музично-мовних моделей різних історичних стилів визначає відсутність межі їх «стикування» як авторського й не-авторського, історично-хронологічного (минулого й теперешнього), мовно-типологічного (первинно- й вторинно жанрового). Вказаний принцип композиторського мислення зумовлює новий рівень музичної семантики, в якому музичний смисл утворюється у просторі де-індивідуалізованого (анонімного), *метамузичного* висловлювання, що апелює до *семантичної пам'яті* слухача. Останню психологи визначають як довготривалу пам'ять на загальні знання і значення, які не пов'язані з конкретними подіями в нашому житті і спогадами про них. Семантична пам'ять являє собою словник подій, символів й слів, що пов'язані з нашим особистим досвідом, на відміну від такого різновиду нашої пам'яті як епізодична пам'ять, що є свого роду особистим щоденником, заснованим на подіях нашого життя. У психології семантична пам'ять розуміється як свого роду ментальний словник, що допомагає організувати і надати значення словам, символам й знанням, що зберігаються в нашому мозку.

Універсальна мова, про яку В. Сильвестров часто згадує як про власний творчий метод, являє собою такий принцип індивідуально-ком-

позиторського «використовування» словника музичної мови («звичайної мови», «звичайних слів», не-авторизованих-анонімних), що передбачає «смирненість перед мовною даністю» і відсутність установки на «вигадкування мови» (ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ, 2012: 140, 215–216), авторський же внесок в її еволюцію полягає в «...особливому поєднанні цих слів ... намагнічуванні їх якимось особливим станом ...» (ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ, 2012: 140–141). Саме в цьому напрямі композитору треба шукати новизни, але неманіфестованої, а природньої, тобто такої, що надає можливостей мові музики володіти композитором, а ні навпаки (ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ, 2012: 138–139). Така авторська позиція композитора надає підстав пояснювати його «новонавернення» до тональності і мелодії ідеєю «перевідчуття» і «переосмислення» вже існуючої музики, за допомогою «прислухання» до її звукових коливань. В даному випадку істотною виявляється смислова спрямованість вказаних дій, що укладена в значеннях виділених курсивом приставок «*пере*» і «*при*»: перша з них вказує на повторюваність того, що відбувається; вчинення дії крізь який-небудь простір; переміщення, що відбувається з одного пункту в інший; друга – на наближення, приєднання, просторову близькість, повноту й неповноту вчиненої дії.

Цей смисл збігається з ідеєю «перетвореного часу», про яку говорить В. Сильвестров як про метод своєї творчості, який, на його думку, й укладає суть композиторської творчості: за допомогою повторення «вже відомого» відбувається наближення до його смислу та подолання його просторово-часових меж, що звужуються в самому моменті повторюваної дії й одночасно відкривають неповноту цього смислу, обумовлену потенційною можливістю наступного повторення. Зрозуміло, що така авторська позиція виступає повною протилежністю розуміння розвитку музики як «безперервного перегляду історії», що притаманна сучасній композиторській творчості, що наслідує ідею новизни та індивідуально-авторського винаходу як «двигуна» музично-мовної еволюції.

**Висновки.** Таким чином, починаючи з останньої третини ХХ століття, новим стає, насамперед, специфічне композиторське розуміння «нового» як необхідного чинника музичної творчості, що полягає у відмові від авторського «маркеру» музичної мови, який був визначальним для «покоління великих», що існувало за законом «революційної новизни» і тим самим здійснювало музично-історичний прогрес. Проблема новизни, що була наріжною для музичного мистецтва протягом його довгої історії, набула особливого

значення у ХХ столітті, викликавши до життя два протилежних шляхи її вирішення, персоніфікованих стильової концепцією академічного музичного авангарду та неоромантичною стильовою парадигмою. Новації останньої визначилися у кардинальному перегляді категорії «нового» як невід'ємного критерію оцінки композиторської

творчості та основного принципу музичного прогресу, альтернативою до цього виступив метод «музичного словника», що апелює ні до виробництва нової музичної мови («новизни»), а до авторського переінтонування «звичайних слів» музики з метою актуалізації їх семантичного потенціалу в просторі сучасної культурної свідомості.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Вибране: соціологія музики. 1998. URL: <http://weblib.pp.ua/izbrannoetsotsiologiya-muzyki.html> (21.11.2023).
2. Ліотар Ж. Ситуація постмодерну (пер. з фр. Ю. Джулай). 1989. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu/) (14.11.2023).
3. Моцаренко К. В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 305 с.
4. СΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим [Укл. А. Вайсбанд, К. Сігов]. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 408 с.
5. Bekker P. Neue Musik. *Gesammelte Schriften*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923. Bd. 3. pp. 85–118.
6. Boulez P. Stocktakings from an Apprenticeship. Translated by S. Walsh. Oxford: Clarendon Press. 1991. 348 p.
7. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau. In *Harmoniques n°8/9, novembre 1991: Musique recherche théorie*. Retrieved from <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html>
8. Dahlhaus C. Fragmente zur musikalischen Hermeneutik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg: Bosse, 1975. 292 p.
9. Kronos H., Wagner M. Anton Webern und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Wien: Picus Verlag. 1997. 59 S.
10. Rihm W. Der geschokte Komponist. In: *Fereinkurse '78*. Mainz, 1978. P. 42.
11. Schönberg A. Stil und Gedanke. In: *Lexikon Schriften über Musik*. Kassel: Bärenreiter. 2022. S. 760–778.
12. Taylor T. Music and Musical Practices in Postmodernity / Postmodern Music. Postmodern Thought / ed. by J. Lochhead, J. Auner. N. Y.; L., 2002. 392 p.

### REFERENCES

1. Adorno, T. (1998). Vybrane: sotsiologhiia muzyky [Favorites. Sociology of music]. URL: <http://weblib.pp.ua/izbrannoetsotsiologiya-muzyki.html> (21.11.2023) [in Ukrainian].
2. Lyotard, J. (1998). Sytuatsiia postmodernu [The state of postmodernity]. (per. z fr. Yu. Dzhulai). URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu/) (14.11.2023). [in Ukrainian].
3. Motsarenko, K. (2021). Zhanr fortepiannoi bahateli v suchasni ukrainiskii kompozytorskii tvorchosti: indyvidualno-stylovyi aspekt [The genre of piano bagatelle in modern Ukrainian composer's work: individual and stylistic aspect] : dys. ... kand. myst. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A.V. Nezhdanovoi. Odesa. [in Ukrainian].
4. СΥΜΠΟΣΙΟΝ (2012). Zustrichy z Valentynom Sylvestrovim [Meetings with Valentin Silvestrov]. [Ukl. A. Vaisband, K. Sihov]. Kyiv : DUKH I LITERA. 408 s. [in Ukrainian].
5. Bekker, P. (1923). Neue Musik [New music]. *Gesammelte Schriften*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt. Bd. 3. pp. 85–118. [in German].
6. Boulez, P. (1991). Stocktakings from an Apprenticeship. Translated by S. Walsh. Oxford: Clarendon Press. 348 p.
7. Dalhaus, C. (1991). Du simple, du beau et purement beau [Simple, beautiful and purely beautiful]. *Harmoniques n°8/9, novembre 1991: Musique recherche théorie*. Retrieved from <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html> [in French].
8. Dahlhaus, C. (1975). Fragmente zur musikalischen Hermeneutik [Fragments on musical hermeneutics. Contributions to musical hermeneutics]. Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg : Bosse. 292 S. [in German].
9. Kronos, H., Wagner, M. (1997). Anton Webern und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts [Anton Webern and the music of the twentieth century]. Wien : Picus Verlag, 59 S. [in German].
10. Rihm, W. (1978). Der geschokte Komponist [The shocked composer]. *Fereinkurse '78*. Mainz. P. 42. [in German].
11. Schönberg, A. (2022). Stil und Gedanke [Style and Thought]. *Lexikon Schriften über Musik*. Kassel : Bärenreiter. S. 760–778. [in German].
12. Taylor, T. (2002). Music and Musical Practices in Postmodernity / Postmodern Music. Postmodern Thought / ed. by J. Lochhead, J. Auner. N. Y.; L. 392 p.