

УДК 78.01/.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-2>**Тетяна Анатоліївна Міщенко**

ORCID: 0009-0004-2980-1781

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової
kowkatanya1980@gmail.com

СТИЛЬОВА АНТИНОМІЯ «АКТУАЛЬНЕ – НЕАКТУАЛЬНЕ» У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПОЕТИЦІ

Метою даної статті є обґрунтування стилеутворюючого значення антиномії актуальне – неактуальне у творчості сучасних композиторів, пояснення даної антиномії як відбиття темпорального світогляду авторів музичних композицій, при тому у різні періоди творчої діяльності. **Методологія** роботи обумовлена розвитком музикознавчої авторології, що передбачає розвиток когнітивного підходу до явища стилю та підсилення оцінно-психологічних аспектів текстологічних характеристик. **Наукова новизна** статті полягає у розвитку оновленого системного підходу до явища стилю, що включає антиномічні оцінки, спирається на категорії часу і темпоральності, пропонує сумісне визначення актуального та неактуального як типологізуючих чинників стилю, здатних, зокрема, вказувати на взаємодію у стильовому змісті (стильовій семантиці) музики історичного та індивідуально-особистісного начал. Відкривається обумовленість явищ актуального – неактуального авторською свідомістю композитора, також їх взаємозалежність з хронотопічними показниками музичної творчості. **Висновки.** Поняття про слабкий, неактуальний стиль було сформульовано В. Сильвестровим і в його трактуванні вказувало на два полюси композиторської поезики – вираження особистісного начала та звертання до історичного «анонімного материка» – спільного метатексту музики. В епітеті «неактуальний» підкреслюється воля від часової залежності (атемпоральність), отже й від підпорядкованості теперішньому моменту, негайним подіям, що народжує почуття приналежності до часу без його розподілу на минуле, сьогодення й майбутнє. Відсутність часової акцентуації припускає й ослаблення (видозміну) контрастної форми, цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця. На відміну від неактуального, в актуалізованих драматичних концепціях час стрімко збігає, його лінійність та необоротність постають провідними хронотопічними якість.

Ключові слова: антиномія, стиль, музичне мислення, авторське мислення, актуальний стиль, неактуальний стиль, історичний час, особистісний час, хронотоп, психосемантика.

Mishchenko Tetiana Anatoliivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Stylish antinomy “actual – irrelevant” in modern composition poetics

The purpose of this article is to substantiate the style-forming meaning of the antinomy actual – irrelevant in the work of modern composers, to explain this antinomy as a reflection of the temporal worldview of the authors of musical compositions, and in different periods of creative activity. **The methodology** of the work is conditioned by the development of musicological authorship, which involves the development of a cognitive approach to the phenomenon of style and the strengthening of the evaluative and psychological aspects of textual characteristics. **The scientific novelty** of the article lies in the development of an updated systemic approach to the phenomenon of style, which includes antinomic assessments, relies on the categories of time and temporality, and offers a joint definition of the relevant – and irrelevant as typological factors of style, capable, in particular, of indicating the interaction in the stylistic content (stylistic semantics) of music of historical and individual-personal origins. The conditioning of the phenomena of the relevant – irrelevant by the author's consciousness of the composer, as well as their interdependence with chronotopic indicators of musical creativity, is revealed. **Conclusions.** The concept of a weak, irrelevant style was formulated by V. Sylvesterov and in his interpretation indicated two poles of composer poetics – the expression of the personal beginning and the appeal to the historical “anonymous mainland” – the common metatext of music. The epithet “irrelevant” emphasizes the freedom from temporal dependence (atemporality), and therefore from subordination to the present moment, immediate events, which gives rise to a sense of belonging to time without its division into the past, present and future. The absence of temporal accentuation also implies a weakening (modification) of the contrasting form, the purposeful dramaturgy of the work – its direction to the end. Unlike the irrelevant, in actualized dramatic concepts time rapidly converges, its linearity and irreversibility become the leading chronotopic qualities.

Key words: antinomy, style, musical thinking, creative thinking, actual (relevant) style, irrelevant style, historical time, personal time, chronotope, psychosemantics.

Актуальність теми статті обумовлена звертанням до однієї з вічних проблем у науці про мистецтво – до проблеми стилю. Історія мистецтва розгортається в постійній зміні стилевих епох; зникнення одного стилю й поява іншого підкреслює потреби в кристалізації стабільних і пізнаваних форм художнього мислення. В сучасному музикознавстві дослідження стилю поєднується з вивченням художньо-інтонаційного змісту музичної творчості, що генерується особистісною свідомістю, звідси можливість запровадження поняття інтонаційних сти-

лів – як стилів мислення в музиці, розуміння історії музики як послідовної інтонаційно-стильової трансмісії [3–4; 5; 7–9].

Стиль перебуває в нерозривних відносинах з формою й змістом, але стиль – це властивість, насамперед, цілісної авторської поетики, у контексті якої він оформляється й стає властивістю змісту, тому безсумнівно, що системність стилю є відбиття системності музичного мислення.

Метою даної статті є обґрунтування стилеутворюючого значення антиномії актуальне – неактуальне у творчості сучасних композиторів, пояснення даної антиномії як відбиття темпорального світогляду авторів музичних композицій, при тому у різні періоди творчої діяльності.

Виклад основного матеріалу. Феномен стилю потребує особливої уваги до специфічних механізмів музичного мислення. До них варто відносити, у першу чергу, імпліцитний інтонаційний тезаурус, що існує в довгочасній музично-слуховій пам'яті у вигляді підсвідомо засвоєваних звукових уявлень. Інтонаційний запас постійно втягується до процесу музичного мислення, беручи участь у різних фазах творчого процесу. Однією з найважливіших умов продуктивної роботи музичного мислення М. Михайлов вважав те, що він іменував заданістю, а сьогодні все частіше поєднується з теорією установки та з категорією прецедентності. Це означає, що будь-який творчий процес протікає в задалегідь заданих умовах (музичної мови, стилю, жанру та ін.), відбувається як їх трансформація у новий оригінальний текст [10, с. 26].

За класичним визначенням С. Скребкова, «стиль у музиці, як і в усіх інших видах мистецтв, це вищий вид художньої єдності. Разом з тим стиль поняття багатогранне. Можна говорити про інтернаціональний стиль історичної епохи, про національний стиль певної школи, про індивідуальний стиль творів окремого митця» [12, с. 10]. С. Скребков поєднав історичний та теоретичний погляди на еволюцію стильового мислення, виокремивши п'ять основних стильових епох в історії європейської музики, причому критеріями розрізнення та узагальнення слугували стилістичні ознаки, тобто мовно-композиційні умови та якості музичних творів.

Першим етапом постає період від первісного походження музики до передренесансної доби, коли домінує остинатний принцип драматургії – «найпростіший закон стійкого, стабільного покладання музичної думки як безпосередньої даності, чреватої однак можливими проростаннями» [12, с. 23].

Другий етап протікає у добу Відродження – від XIII до XVI ст. включно, коли в основі музичних явищ лежить принцип змінності. Змінна ладова структура містить у собі не одиничний звуковисотний чинник, як при остинатності, а сукупність засад, відзначена складною диференціацією ладових функцій. Найбільш типовим проявом цього принципу постають так звані «змінні» лади народної й стародавньої музики. Принцип змінності – це акцент на множинності, на співіснуванні відносно рівноцінних компонентів.

Наступним, третім, етапом варто вважати період становлення й зрілості класичного (класицистського) стилю європейської музики. Це період розвитку стилю бароко, починаючи від рубежу XVI–XVII ст., з висуванням таких значних постатей музичних майстрів, як К. Монтеверді, Г. Шютц, Ж.-Б. Люлі, таких вже визнаних композиторських особистостей, як Х. Глюк, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен). Стиль усієї цієї епохи характеризується принципом єдності, що централізує, синтезує в собі остинатність і змінність попередніх стилів.

Добу романтизму, XIX століття – четвертий етап – розкриває внутрішню диференціацію класичного принципу централізованої єдності, готуючи стильове мислення XX століття, починаючи з рубежу XIX–XX століть. Від доби романтизму до XX століття на перший план стилеутворення виходить проблема *індивідуального* композиторського стилю. Тут виникають питання з приводу логіки розвитку музики на основі індивідуальної композиторської поетики, з'являється уявлення про певну ноосферу музики, про практику повторення «чужих» і власних слів та прагнення до новаторських експериментів на рівні мови, тобто у сфері внутрішньо– та міжкомпозиційної стилістики. Формується проблема визначення природи стилю у системі особистісного мислення як специфічного художньо-естетичного ідеаційного феномена.

Так, О. Лосєв пропонує підхід до теорії художньої форми й стилю як *антиноміку*, *тобто з погляду антиномічної природи названих явищ*. Послідовно розглядаючи як однаково правомірні протилежні висловлення про один і той самий предмет, Лосєв виявляє сутність характеристик художніх реалій як усвідомлення протилежностей у єдності, тим самим розкриваючи антиномію як неодмінну сторону обговорення природи художньої творчості [6].

Концепція О. Лосєва дозволила поставити надзвичайно важливу для музикознавців проблему стильової антиномічності як проблему *сміслової антиномії* – як на межі художньої форми та її «інаковості», позахудожньої обумовленості, так і усередині художньої форми, у зв'язку з її іманентною смисловою багатоментністю, подільністю, нарешті, самосуперечливістю, що заслужила в теорії М. Бахтіна найменування смислової поліфонії [2].

У музикознавчих роботах поняття О. Лосєва про антиномії смислу може бути пов'язаним із взаємоперехідністю явищ жанру й стилю та необхідністю визначення їх семантичних функцій, а також зі смисловими домінантами культури, що обумовили стійкі жанрові рішення та стильові прийоми в музиці. Але в першу чергу – з розумінням стилю як універсального начала, широкої традиції й, одночасно, авторського особистісного досвіду, що виявляє унікальність творчості композитора; воно придібає особливу значущість у музичній творчості другої половини XX століття.

Таким чином, ми приходимо до необхідності вивчення музичного стилю у зв'язку зі *сміисловою антиномічністю музики* (семантикою антиномій) у цілому, також в якості поліфонічної множинності смислів. Антиноміка О. Лосєва відображує ускладнення психологічної реальності культури й особистості, а також підсилення інтересу до граничних архетипових підстав людської діяльності, у тому числі художньої поетики. Теорія художнього (музичного) стилю виправдовує себе, одержує необхідні повноту, цілісність, структурованість, входячи до галузі суджень про людину – і як про героя певної культури, і як про універсальну історичну істоту. Особливе помітно це під час

обговорення так званих «стилів епохи» у музиці XX століття, що веде до обговорення понять про експресіонізм і неокласицизм в їх найбільш широкому й загальному сенсі. Але саме в контексті антиномічних смислових зв'язків, поліфонічних стилістичних можливостей неоромантизму нову якість придбають такі явища (у сукупності своїй типові для музики другої половини XX століття), як сонорно-сонористичне письмо, мінімалізм, жанрова переакцентуація-синкретиз.

До характерних тенденцій стильового вибору в музиці XX століття слід віднести прогностичну спрямованість низки композиторських концепцій, своєрідну футуристичність, що перегукується з науково-фантастичними ідеями прозаїків. Подібний футуризм може здобувати трагедійну забарвленість, будити інтерес до апокаліптичних та есхатологічних тем, що властиво культурам, котрі переживають кризу й розуміють причини свого переживання. Як реакція на дану тенденцію, виникає меморіальний напрям (музика *in memoriam*), пов'язаний, у тому числі, з відродженням канонічних структур культово-ритуальних жанрів; він не тільки створює музику про минуле, але, стаючи символом музики як Пам'яті та Історії, утворює особливу алюзивно-ідилічну сферу музичних смислів – як знаків вічної гармонії, краси, але доступних тільки спогаду, уяві. Так виникають різні музично-жанрові моделі Часу, що впливають і на розвиток просторових координат музичних композицій, на відношення до ідеї й образу Простору в цілому. По суті своїй перехідне, явище й поняття *хронотопу* набуває особливого значення в музичній семантиці останніх десятиліть XX століття.

Хронотоп – як процес відтворення в мистецтві реального історичного часу й простору, також свідомості реальної історичної людини, яка розкривається через них, передбачає певні жанрові умови та стилістичні засоби. Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, М. Бахтін називає хронотопом тому, що розуміє під ним нерозривність простору й часу у мистецтві, художній композиції, формі.

За М. Бахтіним, у художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному

цілому. Час тут згущається, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетинанням рядів і злиттям прийомів характеризується художній хронотоп. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в мистецтві; цей образ завжди є хронотопічним за сутністю [2, с. 234–407].

Хронотопічні властивості музичних образів, взяті в масштабах усієї культури, у спрямованості до граничних підстав, антиномій останньої, визначають семантичні функції музичного твору. Серед понять, адресованих загальним законам часу, найважливішим, звичайно, є *пам'ять*. З цим поняттям М. Бахтін пов'язує смисловий механізм культури, вважаючи, що пам'ять – ціннісно обумовлене минуле, сфера першоджерел – «священних текстів», авторитетів, до яких можна тільки долучатися, нічого в них не міняючи. Така пам'ять стає меморіальним началом культури, орієнтованим на твердження – зміцнення, увічнювання – і вихваляння [2]. Однак пам'ять – це й мнемонічне начало, спогад про минуле в сьогоденні, перенесення минулого досвіду в нові умови, його актуалізація, необхідні для продовження – передачі ціннісного досвіду культури. Така необхідність породжує живий, сьогоднішній дотик до цінностей, відношення до них без дистанції.

Будь-яка культура, будь-яке культурне явище у своїх власних межах рівно спрямовані до канонізації й до перебудови, що пояснює універсальний характер такої культурної парадигми-антиномії, як традиція – модерн, інновація. Стил ь виникає між семантичними знаками музики, що вже склались, існують, та індивідуальним задумом твору, роблячи цілеспрямований вибір музичних значень для того, щоб надати їм нових варіантів інтерпретації, ввести їх до нового концептуального русла, до авторської моделі жанру. Одночасно, створюючи нову смислову цілісність, жанр в музиці репрезентує нові етичні норми, закріплюючи меморіальний аспект культури, визначає його нові проєкції. Тому Бахтін і писав, що жанр є більш довговічним, ніж стиль.

Загальним історичним фундаментом музичної творчості та художньої пам'яті музики є первинні жанри (термін Г. Бесселера, А. Сохора), які є історичною й логічною основою, передумовою композиторської творчості. До первинних жанрів звичайно відносять фольклорні, прикладні, побутові, церковні, тобто ті, які мають синкретичний характер, не є автономними художніми, залишаються анонімними і т. д. Однак, первинна жанрова система музики, як галузь первинної семантичної пам'яті музики, розбудовується й поповнюється не тільки за рахунок нових прикладних жанрів, але й за рахунок перетворення на сталі художні моделі жанрових і стильових взірців вторинної композиторської творчості. Іншими словами, вторинна жанрова стильова система композиторської творчості створює власний запасник, фонд структурно-сміслових фігур, способів композиції, які можуть бути використані як первинні прообрази поряд із семантикою первинних жанрів. Так виникає особливий *феномен стильової пам'яті* – поряд з феноменом первинної жанрової пам'яті, який полягає в тому, що збираються, як стійкі обов'язкові ціннісні утворення, «загальні стильові місця», а сполучені з ними мовні засоби приєднуються до жанрових канонів.

Виходячи з вищесказаного, час музичний можна підрозділяти на:

– *актуальний час*, що вбирає в себе темпові аспекти, ритмічну динаміку, внутрішні метро-ритмічні відносини – «чисту» музику. Він виражається в безпосередньому композиційному, фактурно-просторовому русі – гармонійному, тембровому розвитку;

– *час як вираження жанрової й загальної стильової логіки (історичний час)*, як співвідношення принципів формоутворення даного твору з жанровими та стильовими канонами, діалог твору з жанром і «загальними стильовими місцями» музики з позиції даного тексту, інтересів автора, який ініціює сам текст. У цьому випадку необхідний розгляд траєкторії руху від даного твору до класичних основ жанру й жанрової логіки – в їх історичному плані.

Таким чином, історичний час – це жанровий і загальний стильовий час музики, а актуальний час – це композиційний і індивідуально-стильовий час.

Виникає і третій аспект музичної темпоральності – *авторський особистий час* – як особисте стильове композиційне вираження автора. Будь-яка індивідуально-стильова ідея – це темпоральна ідея ще й тому, що композитору важливий як минулий, традиційний історичний матеріал музики, так і її майбутні новаторські можливості. Для композитора важливим є спосіб сполучення різних часів музики. За допомогою композиційних засобів, у процесі композиційного становлення музичного тексту автор немов підлаштовується під час. Як зазначає О. Самойленко, час і переживання – головні герої музичного мистецтва. Прагнення до усвідомлення музичного часу як цілісності, як деякої історичної універсальї, приводить до ототожнення феноменів духовного й часового в музичній традиції. Адже, за думкою Августина, час – це тривалість духу, відтак час і дух символізують дві сторони процесу зміни життя та людської свідомості [11, с. 57].

Таким чином, в *актуальному стилі* провідного значення набуває сам акт композиторського висловлення, авторська художньо-часова стилізація, вільна й незалежна від минулого. Для композиторської творчості це виражається в перевазі новацій, різних змін у музичній мові, боротьбі за нові змісти, за нові асоціативні зв'язки, ускладнене сприйняття, посилена, пильна увага. Актуальний стиль не спирається на досвід минулого, а прагне вперед, до того, щоб створити й запам'ятати нові музичні смисли. Актуальний стиль створює новий матеріал для пам'яті, він прирощує нові засоби вираження, нові способи відбиття музичного розвитку.

На відміну від нього, виразником історичного часу та часу як експлікації іманентної стильової й жанрової логіки музики постає той тип стильового мислення, який здатен набувати рис *неактуального*.

Поняття про слабкий, *неактуальний стиль* було сформульовано В. Сильвестровим і в його трактуванні вказувало на два полюси композиторської поетики – *вираження особистісного начала та звертання до історичного «анонімного матеріала» – спільного метатексту музики*.

Явище «неактуального стилю» було розглянуто в деяких роботах Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, а також

спеціально досліджене в дисертації О. Кужелевої [3–4; 5]. Опираючись на роботи названих авторів, можна дійти висновку, що *неактуальний стиль у музиці – це типове явище культури перехідного часу, який у контексті композиторської поетики виявляє тенденцію вторинних засобів і форм музичної творчості до універсалізації, доведеної до деіндивідуалізації складових музичного тексту.*

Неактуальний стиль представляється інтегруючим, перехідним стилем («ностальгією за стилем»), принципом якого може служити реінтерпретація, мінімалізм і деконструкція, спрямовані убік фоновості, маргінальності й парадоксальної програмності.

Відповідно до вищесказаного, неактуальний стиль представляється мнемонічним та фамільярним – граючим, що вміщує у себе різні часові й просторові відстані (зниження до банального, гротескного), може поставати анонімним – безособовим, звідси схильним до висловлення через чужий текст.

Таким чином, неактуальний стиль не тільки долає авторський егоцентризм, знижує пафос «свого» висловлення, але й відкриває можливість користуватися, як «своїм», дуже далеким «чужим», наближаючи, «спускаючи» до себе високий етос цього чужого. Антиномічність «свого-чужого», отже, стає однією з важливих ознак неактуального стилю.

Неактуальний стиль можна розглядати у зв'язку з поняттям про «інтерпретуючий» стиль (за В. Медушевським), оскільки в ньому, як у дзеркалі, можуть відбиватися інші стильові сутності – але саме відбиватися, використовуватися як матеріал, перетворений у якусь «безтілесну» субстанцію шляхом нейтралізації, своєрідної дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад, уніфікації знаків гучнісної динаміки убік *decrescendo*, що стає «знаком» післямови, «післязвуччя» культурної доби. Так стиль, що інтерпретує, розкривається і як «завершальний» [8].

Звертаючись до «післязвуччя», до «збирання відзвуків» (В. Сильвестров), до форми постлюдії, яка набуває значення жанрової, неактуальний стиль відкидає можливість новизни, що контрастує. Слабке, неактуальне – щось, що залишилося в тіні вчорашнього або завтрашнього дня, віддалене або таке, що

вказує на «опрацьованість явища» і в цьому сенсі замикається з категорією банального в мистецтві.

У зв'язку з неактуально-стильовими концепціями можна говорити й про риси медитативності: перетворення часової горизонталі на просторову композиційно-фактурну музичну вертикаль приводить до зупинки лінійного ходу часу. Семантика неактуального в музиці звернена не до того, що відбувається або може відбуватися в дійсності, а до схованих процесів психологічного порядку, до невидимих сил свідомості, стаючи особливим особистісним психосемантичним феноменом. У цьому зв'язку – символіка тиші, медитативних відходів виражає ослаблення зовнішньої активності музичного впливу при поглибленні в новий психологічно виправданий асоціативний ряд. Сказане може бути адресоване й мінімалізму, оскільки повторність, малокоонтрастність репетитивної композиції компенсуються інтенсивністю осмислення почутого: музична мова сам по собі стає макрознаком медитативного занурення. Можна припустити, що актуальна й неактуальна стильові тенденції перебувають у нерозривній взаємозалежності, у своєрідному діалозі одна з одною, що обумовлює унікальну природу музичних хронотопів.

Наукова новизна статті полягає у розвитку оновленого системного підходу до явища стилю, що включає антиномічні оцінки, спирається на та категорії часу і темпоральності, пропонує сумісне визначення актуального – та неактуального як типологізуючих чинників стилю, здатних, зокрема, вказувати на взаємодію у стильовому змісті (стильовій семантиці) музики історичного та індивідуально-особистісного начал. Відкривається обумовленість явищ актуального – неактуального авторською свідомістю композитора, також їх взаємозалежність з хронотопічними показниками музичної творчості

Висновки. В епітеті «неактуальний» підкреслюється воля від часової залежності (атемпоральність), отже й від підпорядкованості теперішньому моменту, негайним подіям, що народжує почуття приналежності до часу без його розподілу на минуле, сьогодення й майбутнє. Відсутність часової акцентуації припускає й ослаблення (видозміну) контрастної форми,

цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця. На відміну від неактуального, в актуалізованих драматичних концепціях час стрімко збігає, його лінійність та необоротність постають провідними хронотопічними якостями.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эпос и роман. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407
3. Герасимова-Персидська Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Укр. музикознавство*. К., 1968. Вип. 3. С. 168–179.
4. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці. *Українське барокко та європейський контекст*. К.: Наукова думка, 1991. С. 211–215.
5. Кужелева Е. А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века: дисс. ...канд. искусств.: спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. 2003. 230 с.
6. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 949 с.
7. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Вып. 5. М., 1984. С. 5–17.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*, 1979, № 3. С. 30–39.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
10. Михайлов М. Стиль в музыке. М.: Музыка, 1981. 264 с.
11. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Монографія. «Гельветика», 2020. 236 с.
12. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975). Epic and Novel. Questions of Literature and Esthetics. Research of Different Years. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. P. 447–483 [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1975). Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics. Questions of Literature and Esthetics. Moscow: Khudozh. Literature. P. 234–407 [in Russian].
3. Gerasimova-Persidska, N. (1968). On some regularities of the influence of the thematism on texture. Ukr. musicology. K. Issue 3. P. 168–179 [in Ukrainian].

4. Gerasimova-Persidska, N. (1991). Specifics of the national variant of baroque in Ukrainian music. Ukrainian baroque and the European context. K.: Naukova dumka. P. 211–215 [in Ukrainian].
5. Kuzheleva, E. (2003). Irrelevant style as a phenomenon of composer's poetics of the twentieth century: diss. ...cand. of Arts: spec.: 17.00.03 – musical art / Odessa State Musical Academy named after A.V. Nezhdanova [in Russian].
6. Losev, A. (1995). Forma. Style. Expression. Moscow: Mysl [in Russian].
7. Medushevsky, V. (1984). On the problem of the essence of the evolution and typology of musical styles. Musical contemporary. Issue 5. Moscow. P. 5–17 [in Russian].
8. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object. *Soviet music*, No. 3. P. 30–39.
9. Medushevsky, V. (1976). On the patterns and means of artistic impact of music. M.: Muzyka [in Russian].
10. Mikhailov, M. (1981). Style in music. M.: Muzyka [in Russian].
11. Samoilenko, O. (2020). Psychology of Art: Modern Musicological Projections. Monograph. Helvetica [in Ukrainian].
12. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow: Muzyka [in Russian].