

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-12>**Ює Цюнь**

ORCID: 0009-0000-2999-8060

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[yueqin1125@gmail.com](mailto:yueqin1125@gmail.com)

## СУЧАСНА КОМПОЗИТОРСЬКА ПОЕТИКА В ПОШУКУ НОВОЇ ПРЕДМЕТНОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ: ПОЗА- І ПОСТАКАДЕМІЧНА ТЕНДЕНЦІЇ

**Мета дослідження** — розкрити значення позаакадемічного напрямку сучасної композиторської поезики як типового явища культури перехідного часу, яке у контексті композиторського стильового пошуку виявляє тенденцію вторинних форм музичної творчості до універсалізації та деіндивідуалізації музичного тексту. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю текстологічного та компаративно-стильового підходів, передбачає поглиблення епістемологічних оцінок та визначень. **Наукова новизна статті** полягає у доведенні факту, що певні стилістичні зсуви у композиторській мові, викликані потребою переосмислити фонові та рельєфні явища у музичному тексті та у бутті, виявляються новими художніми метафорами, що придбають концептуальні значення, тобто утворюють коло нових музичних понять, разом з ними — нові «образні візерунки» на «звуковій поверхні» музичного твору. **Висновки.** Феномен постакадемічного стилю, як мета-стилю, що виникає у зоні переходу — явище не епізодичне, а обумовлене кризами культури, що виникають у перехідні періоди музичної історії, внаслідок чого виникають аналогії між стильовими тенденціями в музиці кінця XIX — початку XX століть і сьогоденнішньою внутрішньо-культурною ситуацією. Світовідчужання мета-модернізму парадоксальним чином завершує й перетворює типові ознаки, тенденції постмодернізму, радикально переробляє їх на якісно-смісловому рівні, залишаючи деякі попередні текстові складові. Воно продовжує розвивати феномен перехідності як оцінну позиції та пізнавальну настанову, що набуває темпоральної спрямованості, дозволяє йти вглиб епох, але не занурюватись у минуле, а літати, ширяти над ним, поєднуючи його конфігурації з тим, що продовжує презентувати сучасний досвід усвідомлення дійсності. У цьому значенні, як погляд зверху та за межами історичного матеріалу, позаакадемічний стиль набуває рис постакадемічного, тобто певної післямови, котра претендує на те, щоб розпочати новий художній наратив, тобто розпочати вибудовувати нову музично-текстологічну концепцію музичного часу, як пост-авторську, таку,

що не стільки належить всім авторам водночас, скільки безпосередньо приналежна до автономного семантичного кола музичного мистецтва.

**Ключові слова:** позаакадемічний стиль, постакадемічний стиль, сучасна композиторська поетика, мета модернізм, музично-текстологічна концепція, семантичне коло музики, музична свідомість.

*Yue Qun, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Modern composer poetics in search of a new subject of musical language: extra-and post-academic trends**

**The purpose** of the study is to reveal the significance of the non-academic direction of modern compositional poetics as a typical cultural phenomenon of the transitional period, which in the context of the composer's stylistic search reveals the tendency of secondary forms of musical creativity to universalize and deindividualize the musical text. **The methodology** of the work is determined by the unity of the textological and comparative-stylistic approaches, it involves the deepening of epistemological evaluations and definitions. **The scientific novelty** of the article consists in proving the fact that certain stylistic shifts in the composer's language, caused by the need to rethink the background and relief phenomena in the musical text and in being, turn out to be new artistic metaphors that will acquire conceptual meanings, that is, form a circle of new musical concepts, together with them – new «figurative patterns» on the «sound surface» of a musical work. **Conclusions.** The phenomenon of the post-academic style, as a meta-style that arises in the transition zone, is not an episodic phenomenon, but is caused by cultural crises that occur in transitional periods of musical history, as a result of which analogies arise between stylistic trends in the music of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries and today's internal – cultural situation. Metamodernism's perception of the world paradoxically completes and transforms the typical signs and tendencies of postmodernism, radically reworks them at the qualitative and semantic level, leaving behind some previous textual components. It continues to develop the phenomenon of transitivity as an evaluative position and a cognitive guideline that acquires a temporal focus, allows you to go deep into the eras, but not to sink into the past, but to fly, hover over it, combining its configurations with what continues to present the modern experience of awareness of reality. In this sense, as a view from above and beyond the boundaries of historical material, extra-academic style takes on the features of post-academic, that is, a certain afterword, which claims to start a new artistic narrative, that is, to start building a new musical-textological concept of musical time, as a post-author, such that it does not so much belong to all authors at the same time, as it directly belongs to the autonomous semantic circle of musical art.

**Key words:** non-academic style, post-academic style, modern compositional poetics, metamodernism, musical-textological concept, semantic circle of music, musical consciousness.

**Актуальність теми статті.** Стаючи багаторівневим перехідним творчим феноменом, сучасна композиторська поетика

поєднує, як два основні, академічне й позаакадемічне конститутивні начала, що набувають значення загальних семантичних установок, від яких залежить формування жанрових і стильових парадигм музики. Тому виникає необхідність визначення й послідовного розкриття природи, значення, творчих можливостей позаакадемічного напряму композиторської творчості як системної настанови, що свідчить про зміну ролі музики в сучасному глобалізованому світі [4–6].

Дана необхідність обумовлює й актуальність визначення взаємозв'язків позаакадемічної та академічної сфер композиторської творчості, виділення критеріїв оцінки нових форм і шляхів прояву творчої активності композитора – у відкритому просторі музичних звучань і значень.

**Мета статті** – розкрити значення позаакадемічного напряму сучасної композиторської поетики як типового явища культури перехідного часу, яке у контексті композиторського стильового пошуку виявляє тенденцію вторинних форм музичної творчості до універсалізації та деіндивідуалізації музичного тексту.

Основний зміст статті. До останніх десятиліть XIX століття низка традиційних для академічної композиторської школи функцій музичної мови став видаватися обтяжливою, такою, що нав'язує семантичні стереотипи. Насамперед таким «зайвим вантажем» для музичної виразовості постали: значеннева фіксованість музичного звучання (прийому), тобто буквальна метафоричність музичної мови, логічно доведена до афектації, відкритої риторичності в творах пізніх романтиків; «багатослівність», стилістична строкатість, що вже не знаходить собі якогось переконливого стильового знаменника; тяжіння до великих циклічних форм, надмірна тривалість, часова «затягнутість», що провокують, як свою протилежність, тенденцію стиску форми й різних планів тематичного розгортання, реконструкцію самої ідеї циклічності.

Названі тенденції, як передумови розвитку інтересу до неакадемічних напрямів й позаакадемічних форм, виникають, насамперед, у зв'язку з переглядом попередніх стильових позицій і найбільш безпосередньо пов'язані зі зміною, відновленням жанрових канонів – як сталих концепційних, тобто й змістовних, і структурних, властивостей жанру; найчастіше вони починають здійснюватися в русі від малих форм до великих. Останньою жанровою формою, яка перетерплює

вплив даних тенденцій у XX столітті, залишалася симфонія. Нові стильові явища примушують також активізувати текстологічні підходи, взагалі ширше розуміти природу тексту в мистецтві, поєднуючи її з людською дійсністю, як дійсністю вчинку та почуття, само здійснення людської свідомості [1; 2–3].

Наприкінці XX століття в культурній і художній свідомості, як колективному феномені, виникає стан інтуїтивного очікування чогось нового. Воно не випадкове, оскільки кожна нова епоха в мистецтві асоціюється з відкриттям нових стилів, напрямків, плінів, шкіл. Парадоксальність цього «синдрому очікування» цього разу полягала в тому, що те «нове», яке з'являлося, не відповідало інтуїтивним «передчуттям» (очікуванням) культурної свідомості й залишалося в зоні звичного, відомого, відпрацьованого вторинного матеріалу.

Виявляється, що «нова» академічна музика XX століття переважно тяжіє до вторинності, повторності й ефекту післямови; у всякому разі їй важко претендувати на формування нового «стилю епохи». Але вона цілком відповідає потребі збереження попереднього ціннісного досвіду, тобто уникає радикально нового – як того, що може привести до втрати минулого – знайомого й зрозумілого, що відповідає усталеним ціннісним критеріям.

Одночасно вже вивчений музикознавцями неоканонічний або репрезентативний стиль, також відомий як стиль «нової простоти», що входить саме до поза- або постакадемічного напрямку композиторської поетики, не тільки пов'язаний з минулими стилями (історичним досвідом музичної творчості), але виявляє можливості їх безпафосного пересомислення, спрощеного «проголошення», аж до наділення якостями фоновості, нівелювання. З одного боку, він адаптує досвід минулого в його кращих визнаних зразках, з іншого боку – робить мову сучасної музики гранично умовною і змістовно відверненою настільки, що вона видається ілюзорною, уявленою...

Виходячи зі сказаного, можна припустити, що однією з передумов виникнення поза- або постакадемічної тенденції композиторської творчості є складні відносини людської свідомості з часом, у тому числі прагнення подолати обмеження сьогодення, піти від його диктату – як від реального звукового процесу, підлеглого певним правилам [8; 11].

Одночасно це й спроба відкрити нові канони у відносинах зі звуковою матерією музики, ті канони, які буду виходити від самих загальних естетичних ідей або запитів культурної семантики. Тому важливо звернутися до того соціального й естетичного контексту, у якому сучасні композитори знаходять свої творчі ініціативи й з яким вони узгоджують уявлення про змістовні функції музичної мови.

Феномен «позаакадемічного стилю», який ще зазначають як «слабкий» або «неактуальний» стиль (В. Сильвестров), значення якого зросло на початку ХХІ століття, пов'язаний з періодично виникаючої зміною «великих стильових епох» у музиці. Як відомо, творчість музикантів перехідного часу завжди була найбільш складною для музикознавчої оцінки, оскільки часто втілювала в собі протилежні стильові тенденції. Таким чином, проблема перехідного часу представляється спорідненою з питанням про «позаакадемічний стиль». Так, феномен «вільної над-академічності» виникає на межі Відродження й бароко, бароко й класицизму (XVII–XVIII століть), XIX–XX століть, в останні десятиліття. На сьогоднішній день у парадоксальному поєднанні «складності простого» і «простоти складності» у музичній творчості можна побачити один із симптомів кризи культури.

Важко визначити, до якого соціально-комунікативного виду музики відноситься «простий» неактуальний позаакадемічний стиль, оскільки звичного розмежування на Е – елітарну й U – масову (термінологія Т. Адорно) музику тут явно недостатньо. Крім того, самі по собі ці види багатозарові і в кожному з них спостерігається своя ієрархія стилів. Можна припустити, що не-, поза-, пост-академічний стиль за власними соціально-психологічними функціями є перехідним між елітарними стилями масової культури та професійно-академічною композиторською творчістю [4].

Стосовно «спрощеної елітарності» доцільно говорити про риси медитативності та про виникаючий феномен «відкритої форми», як незавершеної, принципово «недосказаної» смислової структури, що мовби створює нескінченний хронотоп. Фактура стає провідною стороною форми, підкоряючи, іноді навіть поглинаючи художній образ, нехай не весь, а його певну частину.

У ХХ столітті саме творчість Е. Саті дозволяє говорити про зародження провідних тенденцій поза академічного,

парадоксального у власній суперечливості, стилю. Підхід цього композитора до естетичних властивостей та змістових завдань музичної композиції дозволяє запевнятися, що явище реінтерпретації у музиці виявляється пов'язаним з певною сукупністю прийомів та достатньо локалізованими способами композиції; вони можуть бути визначеними внаслідок стилістичного порівняння текстів творів Е. Саті. Одним з них є принцип, підказаний народженням фонові музики, розвитком і зміною фігуро-фонових взаємин в інтонаційному матеріалі: у межах музичної композиції діють фонові елементи, а «фігура», рельєф виявляються зміщеними до сфери позамузичних компонентів. Таким чином, сферу умовного «рельєфу» (важливого смислу, визначеного висловлення) реалізують програмні установки, а фактура перетворюється на самодостатнє тло.

У більшості сюїт Е. Саті вибір фактури стає й вибором форми, визначаючи в такий спосіб обсяг і трактування музичного тексту: фактура стає формою, що поглинає текст (текстові функції музики). Закладена в її природі механістичність екстенсивним шляхом поширюється на всю форму. Експансія фактури в творах Саті діє не протягом однієї п'єси, а протягом усього циклу («Три Сарабанди», «Три Гимнопедії», «Танці навиворіт», «Хорали», «Арії, від яких усі біжать», «Vexations» і інші твори служать тому прикладом).

Поєднання гіпертрофії повторності та реконструкції композиційної форми дозволяє знайти специфічні риси музичної медитативності, тобто вказує на можливість особливої жанрової галузі медитативної музики, художні завдання якої не обмежуються відтворенням ефекту емоційної заглибленості, тривалого споглядання і так далі, а зверненні до широкіх явищ «монологу свідомості» і ностальгічного відходу у минуле, до «життя в спогадах». Саме у зв'язку зі сказаним поетика Саті може бути визначена як лабораторія «пост-академічного стилю», що стає важливої семантичною домінантою у творчості композиторів другої половини ХХ століття. У зв'язку з цим ідея фоновості, єднаючись з явищем маргинальності, одержує узагальнююче значення: музична творчість репрезентує той план міжособистісних соціально-художніх відносин, який активізується в якості автономної й анонімної — не стільки поза-, скільки надавторської — фонові культури, коли авторський текст «вписується в світ»,

який весь час звучить, повністю в ньому розчиняючись, поглинаючись останнім [6].

Отже, поворот до фоновості здійснюється (і в живописі, і в музиці) за рахунок фактури, яка поступово поглинає текст, стає домінуючою текстовою частиною. У дуальній опозиції «рельєф – тло» саме другий компонент стає провідним, акцентованим. Точніше, смисловий центр, перемішаючись убік фоновості й перетворюючи фігури в силу багаторазового їх використання (повторення) у фоніві елементи, семантично взаємозмінює полюси названої опозиційної структури.

Перехідний період кінця XIX – початку XX століття (що включає в себе й творчість Саті) у живописі ознаменувався декількома яскравими подіями, які були спровоковані тенденціями пошуку «неактуальності» як зміщеної, переакцентованої актуальності. Це, насамперед, виникнення імпресіонізму (а потім і пуантилізму, фовізму, кубізму (протокубізму)). Імпресіоністи, як відомо, і почали «дематеріалізацію матерії»; дане вираження можна уточнити за допомогою постструктуралістського терміну, сказавши, що вони почали «деконструкцію» матерії. При цьому одним з найважливіших творчих імпульсів (у тому числі для імпресіоністів і так званих постімпресіоністів – точніше, тих, хто були після імпресіоністів) стали Всесвітні виставки 1889 і 1900 років у Парижі (новий стиль декоративного мистецтва «арт нуво» зайняв на цих виставках гідне місце), завдяки яким екзотичні й декоративні елементи впроваджувалися в художню тканину (текст), здобуваючи широку популярність у досить «вузьких колах». Зокрема, знаходимо їх у картинах А. Матіса – у його численних килимах-фігурах, що танцюють, схожих на магнетичний палаючий орнамент, в «Соняшниках» В. Ван Гога, що мовби складаються з орнаментів; у творах П. Пікассо протокубістського й кубістського періодів, П. Гогена, П. Сезанна, А. Руссо й інших.

Стосовно стилю живопису можна сказати, що полотно тепер мислиться як таке, що не стільки транслює художні образи, ідеї, сюжети, скільки створює ідеальну фактуру (зовнішнього покриву) простору, яка й стає «сюжетом»; від неї інтереси направляються до фактурного осмислення ідеального типу середовища (природи), фізичної й психічної атмосфери в їх єдності, як цілісного враження, завершуючись затвердженням самоцінності структури, текстури і так далі. Пошук чогось

одночасно конкретного й розмитого, без початку й кінця, сугестивного й магічного, приводить до наділення орнаменту новими художньо-знаковими функціями. Недарма О. Шпенглер знаходив особливі символічні властивості орнаменту: «... орнамент вислизає від тимчасового, користується формами, що володіють довговічністю, які не піддаються «сваволі окремої людини», виражає саме суще; ... мета орнаменту магічна: він має тільки тривалість...» [9]; О. Мандельштам пов'язує орнамент з походженням (плетінням) текстової («килимової») тканини як «розіграного шматка природи»: «Поетична мова є килимова тканина, що має безліч текстильних основ, які відрізняються друг від друга тільки у виконавському фарбуванні... Вона є міцним килимом, витканим з вологи, – килимом, у якому струмені Гангу, узяті як текстильна тема, не змішуються з пробами Ніла або Євфрату, але перебувають різнобарвними – у джугтах, *фігурах*, *орнаментах*, але тільки не у візерунках, тому що візерунок є той же переказ. Орнамент тим і гарний, що зберігає сліди свого походження, як розіграний шматок природи. Тваринний, рослинний, степовий, скіфський, єгипетський – який завгодно, національний або варварський, – він завжди промовляючий, діяльний...» [7, с. 222].

Художник знаходить і висвітлює фактуру найбільш несподіваних речей, часом звичних до нав'язливості, утилітарно-повсякденних, як би малоприматних для естетичного погляду: Матіс – у килимах і шпалерах, Саті – у банальних музичних звучаннях, сприйманих як «музичні шпалери». Тенденції «пошуків фактури» тривають і стають особливо помітними у творчості сюрреалістів; вводяться різноманітні техніки фроттажа (натирання, фюмаж), сфумато, дріппінгу («капати, просочуватися по краплі»), а також спонтанна декалькомінія, граттаж («дряпати, скребти»), алхимаж, фруассаж і т.д. Деякі художники повністю відмовляються від масла, звертаючись до відкритих в 40-і роки акрилових фарб і нових технічних споряджень типу аерографа та ін. У скульптурі також використовуються нові матеріали: поліестер, синтетичні речовини, цілий спектр різноманітних фактур в їх вигадливих з'єднаннях, змішаннях; вплив і взаємопроникнення скульптури й живопису виражається в інтересі до передачі обсягів на площині й, як ми вже відзначали, веде до виникнення кубізму; у графіці з'являється техніка металографіки і так далі. Такими постають пошуки організації простору, перебудови його на



свій лад, численні способи «роблення» фактури, створення середовища, образу, структури, «аури», що є похідними від фонових форм.

Візуальні фактури постмодернізму являють собою також яскравий зразок саме перехідного стилю, де актуальною метафорою (підкріпленою «своєю» фактурою) стану культури може служити ідея-образ «палімпсеста». Палімпсест породжує безліч оптичних ефектів, алегорій-ілюзій медіальності – серединного положення між минулим і майбутнім, у тому числі ефект «всепросвічування», проступання різних шарів тексту на поверхні матеріального носію тексту.

Інші метафори постмодернізму також являють собою в якійсь мірі вибір фактури: матриця, графічний просторовий оптичний лабіринт, різом (сітка), порожнеча (тиша), сімулякр, глибина, поверхня. Усі перераховані вище тенденції зближують перехідні епохи (кінець XIX – початок XX і кінець XX – початок XXI), що змушує думати про подібні стани культури, про певну історичну цінність цього досвіду. Але саме цими ми метафорами керується ця мета модернізм, коли починає свій рух до оновлення уявлень про дійсність та ставлення до неї людини, змінюючи відносини з часом як тією матерією, що є безумовно й цілісно доступною для людської свідомості [10].

Таким чином певні стилістичні зсуви у композиторській мові, викликані потребою переосмислити фонові та рельєфні явища у музичному тексті та у бутті, виявляються новими художніми метафорами, що придбають концептуальні значення, тобто утворюють коло нових музичних понять, разом з ними – нові «образні візерунки» на «звуковій поверхні» музичного твору. У доведенні цього важливого музично-мовного факту полягає **наукова новизна** даної статті.

**Висновки.** Феномен постакадемічного стилю, як мета-стилю, що виникає у зоні переходу – явище не епізодичне, а обумовлене кризами культури, що виникають у перехідні періоди музичної історії, внаслідок чого виникають аналогії між стильовими тенденціями в музиці кінця XIX – початку XX століть і сьогоденною внутрішньо-культурною ситуацією. Теоретики метамодернізму також підкреслюють історичне походження та закономірність появи мета-модерністської свідомості: своїм коріннями вона йде до світоглядних уявлень рубежу XIV–XV століть, може й далі...

Звідси виходить, що світовідчуття метамодернізму парадоксальним чином завершує й перетворює типові ознаки, тенденції постмодернізму, радикально переробляє їх на якісно-смысловому рівні, залишаючи деякі попередні текстові складові. Воно продовжує розвивати феномен перехідності як оцінну позицію та пізнавальну настанову, що набуває темпоральної спрямованості, дозволяє йти вглиб епох, але не занурюватись у минуле, а літати, ширяти над ним, поєднуючи його конфігурації з тим, що продовжує презентувати сучасний досвід усвідомлення дійсності.

У цьому значенні, як погляд зверху та за межами історичного матеріалу, *позаакадемічний* стиль набуває рис *постакадемічного*, тобто певної післямови, котра претендує на те, щоб розпочати новий художній наратив, тобто розпочати вибудовувати нову музично-текстологічну концепцію музичного часу, як пост-авторську, таку, що не стільки належить всім авторам водночас, скільки безпосередньо приналежна до автономного семантичного кола музичного мистецтва, музики як стану людської свідомості.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. С. 250–296.
3. Бахтин М. Слово о романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
4. Кужелева Е. Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Э. Сати // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 3. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. С. 85–94.
5. Кужелева Е. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности // «Культурологичні проблеми музичної українистики». Вип. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 65–68.
6. Кужелева Е. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Э. Сати // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії. Вип. 1. Одеса: Астропринт, 2000. С. 143–150.
7. Мандельштам О. Избранное. Т. 1, 2. М.: СП «Интерпринт», 1991. 480 с.
8. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 334–383.

9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. М.: Попурри, 1998. 688 с.

10. Хрущева Н. Метамоdern в музыке и вокруг нее. Рипол-классик, 2020. 303 с.

11. Штокхаузен К. Структура и время переживания // *Homo Musicus* 95. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1995. С. 76–94.

### REFERENCES

1. Bart, R. (1994). *Selected Works: Semiotics. Poetics*. M.: Progress [in Russian].

2. Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres // M. M. Bakhtin. *Aesthetics of verbal creativity*. M.: «Art», P. 250–296 [in Russian].

3. Bakhtin, M. (1975). A word about the novel // M. M. Bakhtin. *Questions of literature and aesthetics. Researches of different years*. M.: Fiction. P. 72–233 [in Russian].

4. Kuzheleva, E. (1997). Paradoxicality as a property of E. Sati's musical poetics // *Culturological problems of musical Ukrainian studies*. Issue. 3. *Questions of musical semantics*. Odessa: Astroprint. P. 85–94 [in Russian].

5. Kuzheleva, E. (1998). Polystylistics as a musical phenomenon: from the past to the present // “*Culturological problems of musical Ukrainian studies*”. Vip. 2. Odesa: Astroprint. P. 65–68 [in Russian].

6. Kuzheleva, E. (2000). The phenomenon of «irrelevant style» in the work of E. Satie // *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odessa State Conservatory*. Vip. 1. Odesa: Astroprint P. 143–150 [in Russian].

7. O. Mandelstam. *Selected*. T. 1, 2. M.: SP «Interprint», 1991. 480 p. [in Russian].

8. Schnittke, A. (1973). Paradoxicality as a feature of Stravinsky's musical logic // I.F. Stravinsky. *Articles and materials*. M. P. 334–383 [in Russian].

9. Spengler, (1998). *O. Decline of Europe: Essays on the morphology of world history*. T. 1. *Image and reality*. M.: Potpourri [in Russian].

10. Khrushcheva, N. (2020). *Metamodern in music and around it*. Rипol-classic [in Russian].

11. Stockhausen, K. (1995). *Structure and time of experience* // *Homo Musicus* 95. M.: Izd. P.I. Tchaikovsky. P. 76–94 [in Russian].