

УДК 78.03:165.194

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2024.21.030>

**АЛЕКСАНДРОВА ОКСАНА**

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: 0000-0001-5106-8644

**ALEKSANDROVA OKSANA**

a Doctor of Art Studies, a professor, a head of the Music Theory Department at I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: 0000-0001-5106-8644

**Бібліографічний опис:**

Александрова, О. (2024). Теорія стилю в музиці: від класичної до когнітивної парадигми. *Українське мистецтвознавство*, 21, 30–42.

Aleksandrova, O. (2024) Style Theory in Music: From Classical to Cognitive Paradigm. *Ukrainian Art Studies*, 21, 30–42.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **ТЕОРІЯ СТИЛЮ В МУЗИЦІ: ВІД КЛАСИЧНОЇ ДО КОГНІТИВНОЇ ПАРАДИГМИ**

### **Анотація / Abstract**

Аналізуючи стиль як категорію музикознавства, необхідно визначитися з дослідницьким підходом до його вивчення. У статті вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто еволюцію теоретичних уявлень про стиль у музичному мистецтві. Порівняльний аналіз дефініцій стилю в музиці (за хронологією наукових видань) базується на виявленні його змістового наповнення з урахуванням нових методів пізнання стильових явищ, сформованих як результат впливів тенденції до духовного відродження в музичному мистецтві ХХ ст. Огляд музикознавчих джерел засвідчив, що поняття «музичний стиль» припускає безліч інтерпретацій, оскільки в межах музикознавчої парадигми можуть співіснувати полярні точки зору, які дозволяють виокремити різні рівні ієрархії стильового розмаїття в музиці. Сучасна наукова думка вихідною детермінантою художнього стилю визначає тип музичного мислення, першопричиною якого є ментальність. Як етнопсихологічний феномен, що в концентрованому вигляді відображає різні рівні світобачення, ментальність народжується з природних компонентів та соціально обумовлених складових і розкриває картину світу, яка закріплює єдність культурної традиції певної культурної спільноти. Як висновок, наголошується, що предмет дискусії, розглянутий в історичному хронотопі, – від радянських часів і донині – окреслив історичну динаміку методів музикознавчих досліджень: від діалектики змісту і форми музичного твору до християнської парадигми образу людини як Божого творіння. Найвищий ступінь у цілісній категоріальній структурі музичного стилю належить національним чинникам стилетворення, що криються в способі мислення митця та надалі позначають організацію музично-інтонаційного процесу в конкретних музичних творах.

**Ключові слова:** композиторський стиль, музикознавча парадигма, музичне мислення, музичне мистецтво, теорія музичного стилю.

**Statement of the problem.** In 21st-century musicology, the concept of “style,” which reveals a multidimensional historical retrospective of the self-awareness of European culture, is the subject of a special theory of musical style. This theory, although not yet fully established, continues to evolve and is shaped by contemporary processes in composers’ practice. When analyzing style as a category of musicology, it is necessary to define the appropriate research approach to its study.

**Analysis of recent research and publications.** Since the late 1990s, the concept of musical style has gradually acquired an interdisciplinary status. It has been interpreted, for instance, as a “unity of the system of musical thinking” (N. Goryukhina) or as the notion of a “human style” (I. Kokhanik), in which style is viewed as a metavimer—a meta-dimension encompassing all levels of creative activity.

**Main objective** of the study – to investigate the evolution of theoretical ideas about style in musical art.

**The scientific novelty.** Through a comparative analysis of definitions of style (arranged chronologically according to scholarly publications), the article explores the evolution of theoretical ideas about style in musical art. For the first time, the content component of this concept is identified, taking into account new methods of understanding stylistic phenomena that emerged under the influence of the spiritual revival movement in the musical art of the 20th century. The study confirms that the concept of “musical style” admits multiple interpretations, since within the musicological paradigm various perspectives coexist, each corresponding to different levels in the hierarchy of stylistic diversity in music.

**Methodology.** The research employs general and specific scientific methods, including systemic, music-historical, cognitive, hermeneutic (interpretive), functional, and comparative (comparative-historical) approaches.

**Results.** The analysis of authors’ theoretical concepts demonstrates a significant evolution in the interpretation of the category of “musical style.” L. Mazel and V. Zuckerman revealed musical style through the prism of elements of musical language and form, progressing toward an awareness of the artistic integrity of a musical work. From the late 1970s, however, a semiotic approach emerged, associated with scholars such as V. Medushevsky, V. Kholopova, and M. Aranovsky, who regarded the style of musical creativity as a composer’s text. This approach marked a shift in the theory of musical style—from studying the semiotics of the musical text to understanding the artist’s worldview.

**Conclusions.** In contemporary musicology, the issue of the individual artist’s style has gained renewed relevance. Research now focuses on the categories of semantics and the related concepts of symbol, style, tradition and innovation, genre, poetics, language, form, texture, and interpretation. This opens the way toward establishing a typology of musical semantics, while the study of its components helps to uncover the nature of imagery and metaphor in music. The current stage in the development of the theory of musical style is characterized by an interdisciplinary synthesis of philosophical and theological, musical-semiotic, synergetic, and interpretive approaches to the study of musical creativity.

**Keywords:** composer’s style, musicological paradigm, musical thinking, musical art, theory of musical style.

**Вступ.** У музикології ХХІ ст. поняття «стиль», за яким відкривається багатовимір-на історична ретроспектива самосвідомості європейської культури, є предметом спеціальної теорії музичного стилю, яка й досі не є усталеною, а такою, що розвивається протягом часу і обумовлена новітніми процесами в композиторській практиці. Аналізуючи стиль як категорію музикознавства, необхідно визначитися з дослідницьким підходом до його вивчення. Це вважається вкрай актуальним на сучасному етапі розвитку музичної науки, яка активно випрацьовує методологічні підходи до аналізу духовних творів (за тематикою, образами-символами, музичною семантикою тощо). Серед таких підходів виокремлюється *духовно-семантичний*. Шлях до нього і пропонується розглянути в даній статті за допомогою осмислення тих складових і чинників теорії музичного стилю, які в дослідженнях науковців поступово

викристалізувалися в критерії аналізу духовних творів (як минулих епох в новому контексті, так і нової *musica sacra*).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З кінця 1990-х років поняття музичного стилю поступово окреслилось як міждисциплінарна універсалія: наприклад, «єдність системи музичного мислення» (за Н. Горюхіною), концепція «стилю людини» (за І. Коханик), в якій стиль розглядається як метавимір по відношенню до всіх рівнів творчості. Отже, сучасний етап у розвитку теорії музичного стилю позначений пошуком взаємодії філософського, богословського, музично-семіотичного, синергійного, інтерпретологічного та інших аспектів наукового дослідження.

**Мета статті** – окреслити еволюцію теоретичних уявлень про стиль у музичному мистецтві на основі аналізу праць російських та українських музикознавців радянської та пострадянської доби.

**Методологія** дослідження спирається на загальні та спеціальні наукові методи, а саме: системний, музично-історичний, когнітивний, герменевтичний (інтерпретаційний), функціональний. Його методологічною<sup>1</sup> базою є праці, присвячені концепціям поняття стилю в музиці, які вивчаються шляхом компаративного (порівняльно-історичного) аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** Новітній історичний момент можна умовно представити як *перехід від класичної парадигми наукового мислення в радянській школі музикознавства (кінець 30–90-х років ХХ ст.) до посткласичної парадигми*, що почала формуватися від 2000-х років, або *когнітивного напрямку*, за Л. Шаповаловою, позначеному «міждисциплінарною єдністю 4-х наукових методів дослідження “звукових текстів” Буття: філософсько-богословського, музично-семіотичного, синергійного та інтерпретологічного» [15, с. 17]. На основі порівняльного аналізу дефініцій стилю в музиці (за хронологією наукових видань) виявимо його змістовну ємність з урахуванням нових методів пізнання стильових явищ, сформованих як результат впливів тенденції до духовного відродження в музичному мистецтві ХХ ст. Йдеться про еволюцію теоретичних поглядів на музичний стиль.

**Смисловий об’єм терміна.** Виокремимо семантичні значення поняття «музичний стиль», що широко застосовуються в історичному і теоретичному музикознавстві. Існує певна диспропорція між предметом аналізу стилю як категорії музичного мистецтва у тій чи іншій теоретичній концепції. Так, стиль – «це властивість (характер), або загальні риси, за якими можна відрізнити твори одного композитора від іншого, або твір одного історичного періоду <...> від іншого», – наголошував Б. Асаф’єв, намагаючись дати узагальнене визначення дефініції стилю в музиці (20–30-ті роки ХХ ст.) Більшість музикознавців у ключі інтонаційної теорії Б. Асаф’єва широко використовують категорію «стиль» у відповідності до предмету наукового інтересу (особистість композитора, його національна приналежність, жанр творчості, тип мислення, музичний твір), тим самим підтверджуючи його системне розуміння та ієрархічність.

З другої половини ХХ ст. розгортається дискусія про епохальні (історичні) стилі і принципи періодизації музично-історичного процесу (Т. Ліванова, С. Скребков, В. Конен, Ю. Келдиш, М. Михайлов, М. Лобанова, Л. Кирилліна, Є. Назайкінський),

---

<sup>1</sup> Кінець 30-х – 90-і роки ХХ ст. – це академічний етап музичної науки, на якому преважує *історичний* (Б. Асаф’єв, С. Скребков, М. Михайлов та ін.) та *інтонаційно-мисленнєвий* (Л. Мазель – В. Цуккерман, В. Бобровський) підходи до розуміння змістового наповнення стильових явищ.

починають висвітлюватися історичні та авторські стилі та особливості музичної стилістики (В. Конен, Б. Ярустовський, М. Тараканов, Н. Горюхіна, С. Савенко, Є. Трємбовельський та ін.). Приміром, С. Скребков, розглядаючи історію музики як зміну стилістичних епох, виокремлює шість основних – середньовіччя, ранній ренесанс, високий ренесанс, бароко, класицизм і сучасність. Згідно з М. Михайловим, поняття «стиль» слід співвідносити з дихотомією «мова–мислення» (у межах інтонаційно-змістовної концепції форми): «<...> стиль у музиці являє єдність організованих елементів музичної мови, що обумовлена єдністю системи музичного мислення як різновиду художнього мислення».

Дефініція стилю в музиці, яка узагальнює теоретичні уявлення на історичному етапі кінця 60-х – початку 70-х років ХХ ст., міститься в енциклопедичній статті К. Царьової: «<...> музичний стиль – музично-естетична та музично-історична категорія для характеристики системи виражальних засобів, що слугує втіленню ідейно-образного змісту» [14, с. 281]. Уточнюючи різні аспекти розуміння терміна («стиль епохи», «стиль напряму», «стиль метода», «стиль жанру», «стиль школи»), авторка доходить висновку: «<...> поняття стилю в музиці відноситься до форми, під якою розуміється сукупність музично-виражальних засобів, що містить елементи музичної мови, принципи формоутворення, композиційні прийоми» [14, с. 281]. Утім, підкреслюється, що «спільність стильових ознак музичного твору укорінена в соціально-історичних умовах, в *світогляді та світовідчутті* митців, їх творчому методі, в загальних закономірностях музично-історичного процесу [курсив мій. – О. А.]» [14, с. 281].

Найвищим рівнем у системному осмисленні стильових явищ музичної культури є «національний стиль». Як вказує К. Царьова, «основою національного стилю є опора на фольклорні витоки і способи їх перетворення»<sup>2</sup> [14, с. 283]. Національна специфіка є іманентно властивою складовою стилю композитора, глибинним виразом його світогляду і світосприйняття<sup>3</sup>. Тому виявлення *національного в індивідуальному стилі* є можливим через осягнення різних аспектів стилеутворення. Ментальність будемо розглядати як похідний від національного стилю іманентний чинник.

Похідне поняття «*стиль жанру*» (А. Сохор) виявляє особливості творів, що входять до певної жанрової групи «системного кола» теорії стилю. Дійсно, стиль в музиці має глибинні зв'язки з жанром як смислоутворюючою категорією музичної творчості. У дисертації І. Тукової знаходимо іншу версію дефініції в системі теорії жанру: «<...> *жанровий стиль* – це типізована індивідуальним стилем композитора інтерпретація жанру, що виявляє себе на рівнях жанрового змісту, драматургії, композиції, стилістики» [13, с. 33]. Отже, на думку В. Холопової, і стиль, і жанр мають семантичні функції, у чому й полягає їх подібність. Однак при цьому «жанр відмічає типові і загальні, а стиль фіксує індивідуальне та оригінальне, в чому й полягає їх протилежність». Дві найважливіші взаємопов'язані ознаки стилю: 1) внутрішня цілісність, замкнутість; 2) відмежованість від інших стилів.

Одним з найпоширеніших значень категорії «стиль» є вказівка на *виконавський склад* твору (сольний, ансамблевий, оркестровий, інструментальний, хоровий, вокальний, вокально-хоровий).

<sup>2</sup> Цікаво, що для доказу цієї думки авторка обирає знакові імена, порівнює стиль М. Глінки та Г. Свиридова.

<sup>3</sup> Проблематику національного стилю містять наукові праці Н. Горюхіної, І. Коханик, В. Медушевського, М. Михайлова, С. Тишка, С. Шипа.

Проблеми семіотики мистецтва неодноразово порушував Ю. Лотман, який значно збагатив теорію мистецтва і наголошував, що «мета мистецтва – не просто зобразити той або інший об’єкт, але й зробити його носієм значення». При цьому вчений наполягає, що знаки в мистецтві мають не умовний, а іконічний (зображувальний) характер. Зазначимо, що музику він протиставляє символічному характеру слова – носія природного знака: «<...> музика різко відрізняється від природних мов тим, що не має обов’язкових семантичних зв’язків [курсив мій. – О. А.]» [9, с. 16].

Однак уже наприкінці 70-х років розпочинається стратегічний «поворот» у теорії музичного стилю: від семіотики музичного тексту<sup>4</sup> – до людини-митця, яка слугує автору-творцю образом і подобою світобуття: «Тяжкий гріх розлучати музику з людиною, його діяльністю і культурою <...> Епоха масових комунікацій унаочнила грандіозну неоднорідність музичної культури і суспільної музичної свідомості <...> Цей найважливіший антропологічний бік ще недостатньо повно представлений у музикознавстві <...> Проблема людини стає ключовою для нашої галузі [курсив мій. – О. А.]». В. Медушевський виявив глибинну сутність цієї категорії, розкриваючи подвійну – матеріально-ідеальну – природу знакової системи музичного стилю та специфіку його зв’язків з твором, жанром, мовою.

За В. Медушевським, стиль має два виміри: власне смислове значення і значущість – відбиття у дзеркалі інших стилів. Для існування музичної мови принципово не потрібно іншої мови. Для стилю є необхідним стильове середовище, хоча б у вигляді найпростіших опозицій «старе–нове», або «своє–чуже». Стиль народжується із порівняння, що вимагає усвідомлювати стиль як ціле. Розвиток тез В. Медушевського знаходимо у пізніх працях Є. Назайкінського. Звернемо в них увагу на іншу дефініцію, у якій ключовим стає не твір, не текст, а їх автор-творець: «<...> стиль у музиці <...> є проявом характеру творчої особистості, яка створює музику або інтерпретує її [курсив мій. – О. А.]».

Як справедливо вважає Є. Назайкінський, «музичний стиль – це відмінна якість музичних творів, що входять в ту або іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школа, напрям, епоха, народ), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх ґенезу, і втілюється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, що поєднані в цілісну систему завдяки комплексу відмінних характерних ознак». Учений виокремлює три складових, важливих для подальшої екстраполяції теорії стилю на матеріал творчості конкретного композитора:

- генетичне походження;
- суто музична виразність, яка є відчутною за рахунок слухової діяльності;
- сукупність властивостей музики, яка утворює органічну цілісну систему.

У сучасному вимірі когнітивного музикознавства з позицій теорії стилю вивчаються усі рівні музичної творчості (у єдності композиторського, виконавського і слухачького досвіду). *Індивідуальний стиль творчості композитора*, як правило, є найбільш розробленим предметом музикознавчого аналізу. Далі йдуть такі концепти музичної творчості, як *стиль окремого твору, жанр* (М. Лобанова, О. Соколов), *принципи музичного мислення* (С. Скребков, М. Михайлов) та *окремі його складові*

---

<sup>4</sup> У статті 1979 року «Музичний стиль як семіотичний об’єкт» можна відслідкувати, яким чином зміст проектується на семантичну організацію, а форма-композиція – на комунікативну [22].

(мелодика, ладогармонія, поліфонія, ритміка і фактура (Ю. Холопов, В. Холопова, В. Протопопов, Н. Симакова); нарешті, *національний стиль* (Н. Горюхіна, С. Тишко). Зокрема, у дисертації С. Тишка запропоновано дефініцію, яка підсумовує історико-аналітичні підходи до вивчення проблем стилю в музиці: «Стиль у музиці – це система усталених ознак музичних явищ, способи їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історія епохи, національна специфікація), перехід їх смислових векторів у конкретні системи музично-виразних засобів» [14, с. 5].

Проблеми сучасного стилеутворення в музиці розглядає І. Коханик в аспекті взаємодії різновекторних тенденцій. «У річищі однієї з них, – зазначає авторка, – множинність стилістичних витоків перероджується у єдність стилістики, що охоплює і концепційний рівень, і внутрішні процеси інтонаційно-стилістичного становлення. В інших випадках *полістилістика*, як метод композиторської роботи, виявляє тяжіння до виходу на більш масштабний стильовий рівень, що дозволяє говорити про *метастиль*» [6, с. 115]<sup>5</sup>. Так, у вокально-хорових творах Г. Свиридова спостерігаємо зумовленість стилістики концепційним рівнем (внутрішні процеси інтонаційного становлення, як правило, призводять до наявного стилістичного рішення).

Численні публікації В. Москаленка в аспекті проблеми стилю мають інтерпретологічне підґрунтя – погляд на творчість під кутом зору виконавця. Зокрема, під стилем музичної **творчості** (більш ширшим предметом стилеутворення), В. Москаленко пропонує розуміти «специфічність музичного мислення, яка увиразнена відповідною системою музично-мовленневих ресурсів творення, інтерпретування і виконання музичного твору» [11, с. 68]. Звернемо увагу на нові концепти його «Лекцій з музичної інтерпретації», відсутні в попередніх авторів: 1) *специфічність* – вказує на невербальний тип мислення (за Б. Асаф'євим, «інтонаційний»); 2) *музично-мовленнєві ресурси* – уточнення щодо виразу М. Михайлова «єдність організованих елементів музичної мови», яке стосується характеристики індивідуалізації музичної мови в системі композиторського мислення: **мова** як інструмент мислення прирівнюється до **мовлення** (продукт творчості). Згадаємо, що і Л. Мазель в одній з пізніх статей про співвідношення музичної науки та естетики довів ключову позицію *мислення* як засадничу для розуміння стилю в музиці: «Музичний стиль – це система художнього мислення, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення».

В. Москаленко вважає принциповим для дефініції стилю вказівку на **суб'єктів** творення, інтерпретування і виконання музичного твору. Концепт «музичне мислення» екстраполюється не лише на творчість композиторів, але й на виконавців-інтерпретаторів музики. Остання позиція ніколи не зникла з поля зору науковців, проте в 1990-х роках теорія інтерпретації підкреслює функцію виконавців як співтворців музики.

Вищенаведений огляд музикознавчих джерел засвідчив, що поняття «музичний стиль» припускає безліч інтерпретацій, оскільки в межах музикознавчої парадигми можуть співіснувати різні точки зору, які дозволяють відокремити різні рівні ієрархії стильового розмаїття в музиці. Так, у більшості проаналізованих дослі-

---

<sup>5</sup> Теоретичні міркування автора аргументуються аналітичними екскурсами у творчість найяскравіших представників сучасної української композиторської школи – М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова.

джень радянської наукової школи було задіяно історико-культурний та історико-типологічний (Б. Асаф'єв, С. Скребков) та описово-цілісний аналіз (Л. Мазель, В. Цуккерман). Отже, теорія стилю в музикознавстві останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. сформувалась як **міждисциплінарна наука, предметом якої є образ людини**: її соціокультурні та художньо-мистецькі ознаки, національні ідеали та світоспоглядання, що розкриваються на різних рівнях художнього узагальнення дійсності (відповідно, стиль історичної доби, національний стиль, композиторський стиль).

У сучасному музикознавстві *актуалізуються проблеми стилю* окремого митця. У їх центрі стають категорії семантики та співвіднесені з нею поняття символу, стилю, традицій і новаторства, жанру, поетики, мови, форми, фактури, інтерпретації. Це відкриває шлях для створення основ типології семантики в музиці, а вивченням складників музичної семантики забезпечується розуміння природи образу і метафори в музиці.

Особливого значення набуває проблема переоцінки інтонаційних витоків композиторського стилю, у зв'язку не тільки з попередніми та суміжними музичними стилями. Слід визнати, що інтонаційний світ багатьох музичних творів є різноманітним, характеризується своєрідністю мелодичних і гармонічних зворотів, і його не можна звести до однієї стильової системи. В інтонаційній будові таких творів є «мело-точки», до яких тяжіють певні інтонаційні пласти; можна визначити чимало інтонацій, які вирізняються значною узагальненістю, осмисленістю, можуть мати глибокі корені в національній музиці.

Отже, предмет дискусії, висунутий у цій статті, – **специфіка дослідницького підходу до осмислення категорії музичного стилю в історичному хронотопі «радянське – сучасне українське музикознавство»**, – демонструє зміну домінуючої дослідницької парадигми: від аналізу діалектики змісту і форми музичного твору (радянський період) до фокусування уваги на образі людини в його християнському розумінні – як Божого творіння (пострадянський часопростір музикознавства).

Дві дефініції стилю на сьогодні є концептуальними. Перша – запозичена зі статті В. Медушевського – «Стиль – це світоспоглядання, що інтонується» (1985) у зв'язку з необхідністю осмислення християнського концепту «світоспоглядання» (за методикою духовного аналізу). Автор підкреслює, що «вивчати музику онтологічно – означає бачити в усіх її проявах (зміст і форма, жанри, стилі, гармонія, поліфонія, композиція, композиційні функції частин, словом, уся її повнота) вищий сенс, останню її мету, яка одночасно є й останньою метою людини. Значить, шукати в ній служіння вищій правді життя, яке є краса – явлення слави Божої у світі. <...> Онто-семіотичний підхід звільняє розум з полону самоті: на слово, музику, на самий розум і дух людський ми дивимося із одкровення Божого, – і за цієї умови відкривається душі простір невимовної невмирущої радості».

Ще одна дефініція, в якій обґрунтовані взаємозв'язки свідомості митця, його мислення з іншими стилеутворювальними чинниками творчості, належить І. Коханник: «<...> стиль – це пов'язана з певним *світоглядом* система музичного мислення, що стає втіленням ідейно-художніх концепцій, котрі виростають на соціально-історичному та національному ґрунті» [6, с. 105].

Для того, щоб чітко визначити методологічні важелі, зупинимося на питанні про семантичну наповненість музичної інтонації, про її духовно-символічну природу. Так, у стилістиці багатьох сучасних творів ми відзначаємо наявність новаторських

рис, своєрідну систему музичного мислення в межах традиції. Це зумовило формування яскравих стильових рішень, як на рівні окремих творів, так і в системі індивідуального композиторського стилю (*евристична* тенденція, за І. Коханик). Водночас композиторський стиль сучасних митців часто-густо характеризується пошуком нового синтезу, нової стильової єдності (*інтегративна* тенденція, за І. Коханик), що «спирається на глибинне засвоєння культурного досвіду, де сутність і шляхи всього процесу стилеутворення визначає *пам'ять культури*» [7, с. 171]. Інтегруючим фактором стають характерні національні риси, що спричиняє *моностилістичність* мислення композитора.

І. Коханик виокремлює два взаємодоповнюючі аспекти розуміння та пізнання стилю з урахуванням досягнень когнітивної психології:

- стиль як індивідуально-специфічний засіб поведінки, тобто характеристика процесу діяльності;
- стиль як сукупність рис, що відрізняють творчість як продукт діяльності автора.

Дослідниця робить висновок, що «когнітивні стилі дозволяють характеризувати стильові якості інтегративної індивідуальності суб'єкта <...> на рівні реалізації потреб в гармонії із зовнішнім та внутрішнім світом» [7, с. 171].

Для обґрунтування концепції стилю композиторської творчості важливим є визнання більшістю вчених світоглядного рівня стильової ієрархії. Дійсно, мовленнєві механізми слухацького сприйняття складаються у текст, який у свою чергу містить смислову єдність – духовно-семантичну структуру музичного твору, яка свідчить про склад мислення його творця. Так замикається герменевтичне коло «композитор – музичний твір – реципієнт».

Від кінця 70-х років ХХ ст. досвід академічної науки збагачується можливостями семіотичного підходу («музичний стиль як семіотичний об'єкт», за В. Медушевським) і системного аналізу, які дозволяють розглянути музичний стиль як «єдність системно організованих елементів музичної мови» (за М. Михайловим) і також як «єдність системи музичного мислення» (за Н. Горюхіною [1]).

У семіотичному вимірі стиль спирається на знаки (ікони, індекси), серед яких символ – не лише семіотична, а й онтологічна категорія. Тлумачення символу безпосередньо пов'язане з розумінням музичного тексту, який сприймається реципієнтом як розшифрування його семантичної організації. Твір як семіотична структура містить семантику музичної мови композитора, яку слід розшифровувати як увиразнення його світоглядних настанов. У свідомості людини, яка сприймає музику, уже витлумачений певним чином символ «зустрічається» з культурними смислами попереднього досвіду її спілкування. Отже, будь-яка знакова структура є звуковою моделлю її психічної діяльності: вона *автороцентрична*, містить інформацію про духовну сутність митця й, таким чином, характеризує його індивідуальний мистецький стиль. Найвищий ступень в цілісній категоріальній структурі музичного стилю належить національним чинникам стилеутворення, що криються в способі мислення митця та в подальшому позначають організацію музично-інтонаційного процесу в конкретних музичних творах.

Проте за радянських часів семіотичний підхід щодо вивчення музики був підданий критиці, зокрема, у статті І. Земцовського «Про методологічну сутність інтонаційного аналізу». Відстоюючи основне значення інтонаційного аналізу, автор надмірно гостро протиставив семіотичний та інтонаційний підходи до вивчення

музичного мистецтва. У практиці музикознавчого аналізу результативною є взаємодія обох методів. Думку про обмеженість знакових відносин у музиці демонструє Ю. Кон, вважаючи, що знаком у музиці можуть бути лише окремі елементи (фрігійський зворот, інтонація питання, танцювальний ритм тощо).

Цікавий спосіб розв'язання цієї проблеми пропонує М. Арановський, аналізуючи протилежність і точки зіткнення понять «знак» та «інтонація». Розглядаючи знакові ситуації в музиці (оперні лейтмотиви, повтори всередині музичного твору, «мігруючі формули») дослідник доходить висновку, що «наявні інтонації, з яких складається усний інтонаційний словник епохи, – це особливий, специфічний саме для музики як мистецтва вид знаків».

Отже, для обґрунтування концепції стилю композиторської творчості важливим є визнання більшістю вчених *світоглядного рівня* стильової ієрархії. Дійсно, через механізми слухацького сприйняття складається текст, який у свою чергу має смислову єдність – певну духовно-семантичну структуру, яка свідчить про склад мислення творця музичної композиції. Так замикається герменевтичне коло «композитор – музичний твір – реципієнт».

У новітній методології дослідження стильових явищ поширення набуває *культурологічний* підхід, що спирається на принцип історизму, дозволяючи визначити стиль музичного твору в широкому контексті. Відомі спроби обґрунтування системного (М. Михайлов, Л. Раабен) та семіотичного підходів (В. Медушевський, Є. Назайкінський) були зроблені саме на ґрунті культуротворчого осмислення музики як складової духовної діяльності людства. «<...> Музичну культуру сьогодні розглядають як складну багаторівневу звукову модель світу, в якій акумулюються багатогранні особливості світосприйняття людини, що відбивають як індивідуальні, так і узагальнені властивості соціально-психологічних процесів. Всі ці особливості виявляються в кожному музичному творі крізь *призму індивідуального стилю митця*, що являє собою своєрідну “точку перетину” його життєвого і творчого буття [курсив мій. – О. А.]» [8, с. 13].

Культурологи вважають, що мистецтво, як одна з духовних форм культури, змінюється разом зі змінами суспільства, еволюціонуючи завдяки стилям (відповідно, стильова система *самоорганізується* у відповідності до тих чи інших історико-культурних вимог). Спираючись на синергетичний підхід, пропонується розглядати історію західноєвропейської музичної культури як багатовимірну структуру, що містить три рівні:

- *мега-* (епохальний стиль);
- *макро-* (стиль національний, регіональний, стиль жанровий, стиль індивідуальний, напрями, школи);
- *мікро-* (стилістичний: мелодико-інтонаційний, метроритмічний, ладотональний і гармонічний, тембровий).

Отже, у дискурсі синергетики відбувається осмислення музичного стилю як відкритої нелінійної *системи*, яка сама себе організовує. Музичний стиль в його мегарозвитку постає синергетичним процесом, який відповідає культурній стратегії «глобального еволюціонізму». Системні зв'язки між всіма рівнями організації музичного твору обумовлюють змістовну наповненість мегастилю як найвищого рівня музичного смислеутворення.

При вивченні композиторського стилю не втрачають актуальності підходи, що мають антропоцентричну спрямованість. Стосовно розуміння специфіки стилю в

композиторській творчості цінним є твердження І. Коханик, що «однією з ключових проблем стилю <...> є проблема творчої індивідуальності, авторства, значення автора в процесі стилеутворення, яка наповнюється новим змістом по відношенню до попередніх епох» [7, с. 165–166]. При цьому антропоцентризм підкреслює духовний вимір культури: «<...> індивідуальність особистості визначає її духовний потенціал, саме вона обумовлює свободу вибору та самовизначення», – зазначає І. Коханик [7, с. 165–168]. «Діалог людини з культурою відбувається як істинно творчий акт, як естетичне засвоєння різнобічної інформації, що активно заповнює простір розширеної художньої свідомості. І цей діалог виявляється можливим за умови збереження *цілісності особистості та її вираження в стилі* [курсив мій. – О. А.]» [6, с. 107]. Дослідниця характеризує концепцію «стилю людини» в музичному мистецтві, в якій стиль розглядається як **«метавимір по відношенню до всіх якостей особистості на всіх рівнях її організації»** [7, с. 169].

Сучасна наукова думка вихідною детермінантою художнього стилю визначає тип музичного мислення, фундаментальною базою, першопричиною якого є ментальність<sup>6</sup>. У гуманітарній науці визначені соціально-філософські аспекти музичної ментальності, зокрема її інтегруюча функція [3, с. 11]. Ієрархічна структура національно означеної музичної ментальності містить: 1) первинно-синкретичний рівень, пов'язаний з фольклором (семантична, жанрова, мовна специфіка, регіональна характерність); 2) конкретно-мовний рівень (йдеться про взаємодію вербального і музичного факторів, способи і форми запозичення фольклорного матеріалу); 3) узагальнено-концептуальний (передбачає наявність прихованих, іманентних національно-ментальних ознак) [4, с. 15].

Отже, як етнопсихологічний феномен, що у концентрованому вигляді відображає різні рівні світобачення, ментальність народжується з природних компонентів та соціально обумовлених складових і розкриває картину світу, яка закріплює єдність культурної традиції певної культурної спільноти. Охоплюючи сферу позасвідомого (адже процес формування способу мислення і сприйняття людиною світу починається саме в глибинах підсвідомості), ментальність виражає життєві і практичні настанови людей, стійкі образи світу, емоційні переваги, які притаманні певній спільноті й певній культурній традиції, що виявляються через особливості національної самосвідомості, психологічні, духовні орієнтації. Ментальність має стійкий характер, оскільки сягає глибинного рівня колективної та індивідуальної свідомості, вона поєднує розвинуті форми свідомості з напівусвідомленими культурними шифрами (кодами), що виявляються через опозиції природного і культурного, емоційного і розумового, ірраціонального та раціонального, індивідуального та суспільного.

Процес стилеутворення в будь-яку епоху та в будь-якому національному середовищі обов'язково ґрунтується на взаємодії стабільних, усталених, та мобільних, інноваційних факторів, баланс яких призводить до утворення певних стильових явищ. Зважаючи на це, підкреслимо, спираючись на висновки І. Коханик, що ментальність якраз зумовлює стійкі, архетипові аспекти даного процесу, виявляючи національну специфіку стилеутворення [8, с. 14].

В. Маринчак у монографії, присвяченій ціннісній семантиці поетичного тексту, спираючись на праці релігійних філософів межі ХІХ–ХХ ст. (В. Соловйов, С. Франк,

---

<sup>6</sup> Ментальні передумови музичного стилеутворення розглядалися, зокрема, І. Коханик у зв'язку з проблемою неофольклоризму в сучасній українській музиці [8].

М. Лосський, Б. Вишеславцев), послідовно виявляє семантичну модель релігійної свідомості (на матеріалі творів російських письменників) через такі концепти, як «повнота», «серце», «душа», «пам'ять», «увага» – увесь внутрішній світ «Я»-суб'єкта [10, с. 77].

**Висновки.** Пропонований огляд низки авторських концепцій засвідчив істотну еволюцію тлумачення категорії «музичний стиль», залежно від історичної динаміки дослідницьких підходів до її вивчення.

Сформовані ще на початку ХХ ст. *історичний та інтонаційний* методи аналізу стильових явищ у музиці згодом широко використовувалися музикознавцями у вивченні різноманітної проблематики – симфонічної, оперної, хорової, кантатно-ораторіальної музики, індивідуальної композиторської творчості тощо. У другій половині ХХ ст. розпочалось активне дослідження теорії історичних стилів з домінуванням уваги до *індивідуальних* стилів композиторів. Упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. крізь призму категорії «стиль» розглядалися новіші явища – виконавське мистецтво, зокрема вокальне й фортепіанне (виконавський стиль), музично-історичний процес: творчість різних історичних періодів (як-от початку ХХ ст. – стильові течії і напрями, що репрезентували тогочасний «модерн»), цілі музичні епохи (приміром, поліфонічний або гомофонно-гармонічний стиль), національно специфічні музичні явища (національний стиль). Так, численні публікації В. Москаленка вирізняються розкриттям *інтерпретаційного* аспекту стилю в музиці. Якщо Л. Мазель (1982) і В. Цуккерман розкривали поняття музичного стилю крізь призму елементів музичної мови і форми, рухаючись до усвідомлення цілісності художнього змісту музичного твору, то, починаючи від кінця 1970-х, утвердився *семіотичний* підхід, пов'язаний з діяльністю В. Медушевського (1979), М. Арановського (1980), В. Холопової (2000). У працях цих учених стиль музичної творчості розглядається як композиторський текст. Важливим у контексті нашої роботи є також відзначення нового стратегічного «повороту» кінця 1970 років у розробці теорії музичного стилю: від вивчення семіотики музичного тексту до осмислення *світогляду людини-митця*. В. Медушевський (1976, 1979, 2014) розкрив подвійну, матеріально-ідеальну природу стилю як *знакової* системи, а також акцентував і значно поглибив існуючий *антропоцентричний* підхід до вивчення стильових явищ, поступово змістивши дослідницьку доміную в бік православно-християнських духовних пошуків.

Питання індивідуального композиторського стилю залишалися найбільш розробленими до кінця ХХ ст. З ними щільно пов'язувалися також проблеми теорії жанру та окремих його складових – мелодики, ладу, гармонії, поліфонії, ритміки, фактури тощо. Від кінця 1990-х поняття музичного стилю поступово усталюється як міждисциплінарна *універсалія*: наприклад, «єдність системи музичного мислення» (за Н. Горюхіною), концепція «стилю людини» (за І. Коханік), в якій стиль розглядається як *метавимір* щодо всіх рівнів творчості.

Найвищий ступінь у цілісній категоріальній структурі музичного стилю належить національним чинникам стилютворення, що криються в способі мислення митця та надалі позначають організацію музично-інтонаційного процесу в конкретних музичних творах.

Сучасний етап розвитку теорії музичного стилю позначений міждисциплінарним синтезом підходів до дослідження феноменів музичної творчості: філософсько-богословського, культурологічного, музично-семіотичного, інтерпретологічного, синергетичного, духовно-семантичного.

## Джерела та література

1. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
2. Грушко Г. К проблеме исследования музыкального стиля. 2009. URL : [https://Lib.Herzen.Spb.Ru/Media/Magazines/Contents/1/108/Grushkova\\_108\\_218\\_222.Pdf](https://Lib.Herzen.Spb.Ru/Media/Magazines/Contents/1/108/Grushkova_108_218_222.Pdf) (дата звернення 12.01.2024).
3. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 20 с.
4. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів : СПЛОМ, 2008. № 18, С. 11–17.
5. Коханик И. Интерпретация музыкального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*. Київ, 2011. Вип. 95. Проблеми музичної інтерпретації. С. 153–163.
6. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі*. Київ ; Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102–115.
7. Коханик И. О возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2010. Вип. 29. Когнітивне музикознавство. С. 164–174.
8. Коханик И. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром № 2 Є. Станковича. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*. Київ, 2010. Вип. 90. Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 13–25.
9. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры. *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1971. Вип. V. С. 144–166.
10. Маринчак В. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте. Харьков : Фолио, 2004. 287 с.
11. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
12. Тишко С. Національний стиль російської опери: теорія та еволюція : автореф. дис. <...> д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 33 с.
13. Тукова И. О понятии «жанровый стиль». *Научный вестник Национальной академии Украины им. П. И. Чайковского. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 27–33.
14. Царёва Е. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия*. 1981. Т. 5. С. 282–289.
15. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 40. Когнітивне музикознавство. С. 11–32.
16. Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford : University Press, 2010. 585 p.

## References

1. GORYUKHINA, Nadezhda. *Essays on the Issues of Musical Style and Form*. Kiev: Musical Ukraine, 1985, 112 pp. [in Russian].
2. GRUSHKO, Galina. *To the Problem of Studying Musical Style*. 2009 [online] [viewed 12 January 2024]. Available from: [https://Lib.Herzen.Spb.Ru/Media/Magazines/Contents/1/108/Grushkova\\_108\\_218\\_222.Pdf](https://Lib.Herzen.Spb.Ru/Media/Magazines/Contents/1/108/Grushkova_108_218_222.Pdf) [in Russian].
3. DZHULAI, Hanna. *Musical Mentality: Social and Philosophical Analysis*. Authoress's Abstract of the Thesis <...> a Ph.D. in Art Studies: 17.00.03. Odesa, 2003, 20 pp. [in Ukrainian].

4. DRAHANCHUK, Viktoriia. National Mentality and Levels of Its Reflection in Music. *Musicological Studies. Scientific Collections of M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*. Lviv: SPOLOM, 2008, no. 18, pp. 11–17 [in Ukrainian].
5. KOKHANIК, Irina. Interpretation of Musical Style: Limitless Possibilities or Possible Limits? *Scientific Bulletin of P. I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2011, iss. 95, pp. 153–163 [in Russian].
6. KOKHANIК, Irina. Between Polystylistics and Metastyle: About the Style Searches of Ukrainian Composers at the Turn of the 20th – 21st Centuries. *Kyiv Musicology. Musicology in Dialogue*. Kyiv; Düsseldorf, 2010, iss. 33, pp. 102–115 [in Russian].
7. KOKHANIК, Irina. On the Possibilities of the Cognitive Approach in the Musical Style Studying. *Problems of Interaction of Art, Pedagogics and Theory and Practice of Education*. Kharkiv, 2010, iss. 29. Cognitive Musicology, pp. 164–174 [in Russian].
8. KOKHANYK, Iryna. Principles of Artistic Organization of Time as a National Component of Style in a Concerto for Violin and Orchestra no. 2 by Ye. Stankovych. *Scientific Bulletin of P. I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, 2010, iss. 90. Problems of Organization of Artistic Time in a Musical Work, pp. 13–25 [in Ukrainian].
9. LOTMAN, Yury, Boris USPENSKY. On the Semiotic Mechanism of Culture. *The Works on Sign Systems*. Tartu, 1971, iss. 5, pp. 144–166 [in Russian].
10. MARINCHAK, Viktor. *Intentional Research of Value Semantics in a Literary Text*. Kharkov: Folio, 2004, 287 pp. [in Russian].
11. MOSKALENKO, Viktor. *Lectures on Musical Interpretation*. Kiev: A Blot, 2012, 272 pp. [in Russian].
12. TYSHKO, Serhii. *National Style of Russian Opera: Theory and Evolution: Author's Abstract of the Thesis <...> a Doctor of Art Studies*. Kyiv, 1994, 33 pp. [in Ukrainian].
13. TUKOVA, Irina. On the Concept of “Genre Style”. *Scientific Bulletin of P. I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. Musical Style: Theory, History, Modernity*. Kyiv, 2004, iss. 38, pp. 27–33 [in Russian].
14. TSAREVA, Ekaterina. Musical Style. *Musical Encyclopedia*, 1981, vol. 5, pp. 282–289 [in Russian].
15. SHAPOVALOVA, Lyudmila. Spiritual Reality of a Piece of Music and the Methods of Its Cognition. *Problems of Interaction between Art Studies, Pedagogics and Theory and Practice of Education*. Kharkiv, 2014, iss. 40. Cognitive Musicology, pp. 11–32 [in Russian].
16. TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: University Press, 2010, 585 pp. [in English].

#### **Конфлікт інтересів**

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

#### **Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 25.09.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 07.11.2024