

УДК 78.03:781.68(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784

КАТРИЧ О. Т.

Катрич Ольга Тарасівна — кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, PhD), професор, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

© Катрич О. Т., 2025

ФЕНОМЕНИ, НОУМЕНИ ТА «ТРИГЕРИ» МУЗИЧНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

У центрі уваги перебувають процеси музичного стилетворення. Розглянуто певний спектр взаємодії музичних та позамузичних чинників, які впливають на творення стилю в музиці. Осмислено онтологічне підґрунтя звукоінтонаційного продукування музично-стильових феноменів та визначено генеалогію соціокультурних механізмів, які інспірують стилетворчі процеси. Аналітичною оптикою дослідження є музична комунікація, що передбачає врахування неперервності взаємодії творення-відтворення-сприйняття в музиці; соціоісторичних реалій в осмисленні специфіки формування конкретних стильових феноменів. У парадигмі «культ–культура» проаналізовано обрані суспільно-історичні ситуації, які істотно вплинули на мистецтво загалом, на динаміку музичного стилетворення і стильову специфіку музичних феноменів (стиль епохи, стиль історичного періоду, національний музичний стиль, стиль виконавської та композиторської школи, індивідуальний стиль тощо). Зосереджено увагу на важливій ролі стабільних закономірностей художнього мислення індивіда та людства, що у якості надісторичних детермінант проявляються на різних рівнях музичного стилетворення, від найбільш масштабних до стилю окремого музичного твору. Методологічним стрижнем запропонованого підходу стали концепції *стилю музичної творчості* Віктора Москаленка та *музично-виконавського стилю* власного авторства. Запропоновано трактування музичного стилетворення як системного явища процесуальної природи, концентричність структури якого обумовлена взаємопов'язаністю стильових феноменів, що його творять та неперервністю взаємодії музично-комунікативних механізмів творення — відтворення — сприйняття. Виходячи з реалій сучасного музично-інтерпретаційного дискурсу, запропоновано розуміння перспектив динаміки музичного стилетворення у майбутньому.

Ключові слова: музичне стилетворення, стильовий феномен, стиль музичної творчості, музично-виконавський стиль, музична комунікація, виконавська інтерпретація.

Вступ. В українському музикознавстві існує об'ємний корпус наукових досліджень, присвячених музичному стилю, зокрема, різним його рівням. До осмислення цих питань звертались у своїх працях Олександр Козаренко (національний музичний стиль), Любов Кияновська (стильовий розвиток галицької музики ХІХ–ХХ століть), Віктор Москаленко (стиль музичної творчості), Олександр Сокол (експресивно-мовленнєвий стиль у музиці) та інші. Проте концептуального осмислення драматургії музично-історичних процесів зміни одних стильових парадигм іншими досі не існує.

Той самий термін «музичне стилетворення» застосовується до понять, за якими стоять явища різної онтології. До прикладу: для характеристики процесу поступової кристалізації стильових ознак у творчості одного композитора, для позначення ефектів урізноманітнення музично-мовленнєвих інтонаційно-виразових параметрів у межах композиторського та виконавського стилів епохи, для контраверсійного прочитання виконавцями одного і того самого твору композитора тощо.

Актуальність теми пов'язана як з відсутністю в сучасній музичній науці концептуальних досліджень, спеціально присвячених вивченню драматургії творення музичних стилів, так і з основоположністю для музичного мистецтва стильової проблематики. Якою ж є природа музичного стилетворення? Що впливає на творення стилю і як протікає цей процес?

Мета статті — поглибити розуміння онтології та генези системи музичного стилетворення.

Огляд джерел. Теоретичну базу викладених міркувань склали праці зарубіжних та українських вчених, музикознавців та філософів: Ольги Катрич (Катрич, 2000), Віктора Москаленка (Москаленко, 2012), Дмитра Чижевського (Cizevski, 1952), Майкла Спітцера (Спітцер, 2024), Жака Шає (Chailley, 2000), Лоуренса Прінсіпі (Principe, 2011) та інших.

Виходячи з того, що феномен стилю в музиці, і не тільки в музиці, а й у всіх формах діяльності людини, вирізняють, насамперед, особистісні, унікальні моменти, що фіксують неповторність мистецького явища, його соціокультурну впізнаваність (стиль епохи, стиль історичного періоду, національної презентації в музичному мистецтві, окремої творчої особистості, конкретного музичного твору тощо), слід розглянути чинники, які інспірують такий ефект.

Наукова новизна дослідження полягає в системному і комплексному осмисленні процесів творення музичного стилю, яке враховує композиторську, виконавську та слухачську складові, а також спектр соціокультурних чинників позамузичного походження.

Комплексна методологія дослідження поєднує методи: історико-діалектичний та музикознавчий, метод дискурс-аналізу, теоретичного узагальнення, музичної компаративістики, аналізу та синтезу.

Результати дослідження. Творення стильових феноменів у музиці відбувається виключно у трансляційних каналах музичної комунікації. А оскільки музична комунікація є цілісністю звукоінтонаційної співтворчості композитора, виконавця та слухача (першоінтонування — переінтонування — співінтонування), тобто є системою, що у сучасному медіапросторі функціонує над часом та географічними дистанціями, доцільно, розглядаючи механізми творення музичного стилю, враховувати системну організованість цього процесу.

Існують різні підходи до інтерпретації системи стилетворення в музиці. Розповсюдженим є оцінювання її у парадигмі музичної ієрархії. Поняття стильової ієрархії передбачає поділ на вищі стильові рівні і підпорядковані стильові рівні. До вищих відносять стиль епохи, стиль історичного періоду, стиль композиторської чи виконавської школи, національний музичний стиль. До нижчих, тобто підпорядкованих, — індивідуальний стиль, стиль музичних творів. Відтак, ідея ієрархії фіксує момент регламентованості нижчих стильових рівнів вищими. Такий підхід, на мою думку, не відповідає специфіці процесів стилетворення в музиці, тій наскрізній взаємопроникності, яка там панує.

Свого часу авторкою статті був запропонований інший підхід до розуміння системи музичного стилетворення [Катрич, 2000, с. 12], що полягає у трактуванні процесів творення стилю в музиці у парадигмі стильової концентричності. Її графічна модель може бути зображена як система кіл з різними радіусами, але спільним центром, де кожне коло означає певний стильовий рівень — індивідуальний, епохальний, національний тощо. Схематичне зображення такої системи може мати багато варіантів, оскільки кожен стильовий рівень, будучи пов'язаним з іншими рівнями, може розглядатися і як смислова частина цих рівнів, і як окремий феномен, який формують різнорівневі стильові явища чи їх окремі елементи. Переваги такого підходу полягають у «пластичності» та індивідуалізованості процесу інтерпретації кожного окремого випадку. До прикладу, індивідуальні стилі віденських класиків, при всій унікальності, упізнаваності й неповторності кожного з них, безперечно, регламентовані параметрами художнього стилю епохи класицизму, для якого визначальними у всіх мистецьких різновидах були ідеї картезіанства та постулати поезики Ніколя Буало (Nicolas Boileau-Despréaux).

Прикладом стилетворчої ролі індивідуального стилю є мистецька постать Ференца Ліста-піаніста. Унікальна індивідуальність цього музиканта справила величезний вплив на один з історичних стилів у музичному виконавстві (стиль епохи) — романтизм, створила виконавський стиль історичного періоду (фортепіанна школа Ф. Ліста у Веймарі), сприяла закладенню фундаменту угорського національного професійного музично-виконавського стилю, який представлений такими піаністами, як Белла Барток (Béla Bartók) і Золтан Кодаї (Zoltán Kodály), вплинула на індивідуальність цілої низки виконавців, які у стильовому сенсі знаходяться поза межами романтичного піанізму, як от Ферруччо Бузоні (Ferruccio Busoni).

Цікавим є приклад впливу музичного стилю історичного періоду — імпресіонізму, — на сценарій музичного стилетворення, що його наводить професор Ліверпульського університету, відомий британський музикознавець Майкл Спітцер (Michael Spitzer). Вчений зазначає, що спочатку захоплення французьких митців японською графічною мініатюрою стає стимулом для пошуків нових засобів виразності і народження нового стилю. «На обкладинці першого видання оркестрових нот "La Mer" ("Море") Клода Дебюссі (1905 року) використано дереворит Кацусікі Хокусая (Katsushika Hokusai) "Під хвилею Канаганського моря". Це репрезентативний приклад манії японізму, що заповонила Францію у ХІХ столітті» [Спітцер, 2024, с. 71]. М. Спітцер стверджує, що «імпресіонізм Дебюссі взяв від Східної Азії — це захоплення модальними ладами, тембром, статичними ритмами та ідеалом живописного» [Спітцер, 2024, с. 515]. Згодом, вже у ХХ столітті, ці знахідки були завезені назад в Японію і використані японськими композиторами, зокрема Тору Такеміцу, для підкреслення знакових рис власної національної музичної ідентичності. Отож, розглядаючи конкретні стильові феномени, доцільно враховувати особливості структури системи стильової концентричності, актуальні на момент музичного «народження» того чи іншого явища.

Важливим елементом пропонованої концентричної моделі музичного стилетворення є три еліптичні зрізи, що перетинаються між собою і перетинають усі центри, фіксуючи вагомість взаємодії композиторського, виконавського та слухачького чинників на кожній фазі стильової концентричності [Катрич, 2000, с. 12]. Ця взаємодія у різні історичні епохи також протікала по-різному. Музичне

бароко культивує універсальний тип музичної творчості, де композиторські та виконавські сегменти перебувають в органічній єдності.

Музичний класицизм розглядає автора музики як ключову постать творчого процесу. Романтизм демонструє приклади основоположної ролі виконавського стилю. Так, справжньою декларацією романтизму стали 24 каприси Ніколо Паганіні, які є узагальненням нових принципів, насамперед, музичного виконавства. Відомим є величезний вплив виконавського стилю Ніколо Паганіні на формування виконавського та композиторського стилю Ференца Ліста. Обмеження Фредеріка Шопена-композитора рамками фортепіано, теж, певною мірою, відображає пріоритетність виконавського начала у творчій натурі митця. Це ж можна сказати і про багатьох інших композиторів, зокрема про Василя Барвінського.

Дозволимо собі висловити припущення, що сучасна доба переобтяжена техніцизмом і «відвертостями» ШІ на головну роль в процесах музичного стилетворення виводить стиль колективного слухача. Саме колективна спраглисть «нової ширості» в музиці, прозорості звукової палітри у втіленні музично-інтонаційної образності, втома від постмодерної іронії, обумовлює метамодерну музичну естетику. В академічній сфері такі тенденції відчутні у творчості Валентина Сильвестрова, Ганни Гаврилець, Богдани Фроляк та інших. На Заході у цьому плані показовою є хорова музика Річарда Вітакера (Richard B. Whitaker) чи Арво Пярта (Arvo Pärt). Так само вагомою є роль сучасного «стилю слухання» у активізації виконавських ініціатив у сфері історично-інформованого виконавства. Прагнення слухачької аудиторії «доторкнутися» до духовних прозрінь музики барокової доби в автентичному звучанні музичних творів, породжує вагомий пласт сучасної метамодерної культури. Показовим є суспільний і мистецький резонанс проекту *Open Opera*.

Щодо самого перебігу процесів музичного стилетворення, вважаємо недоречним застосування розповсюдженого кліше «стильова еволюція». Музичний стиль, будучи ідентифікатором неповторності музичного світобачення (епохи, періоду, нації, окремої індивідуальності), пізнається як стала цілісність, структурована довкола певної смислової домінанти — стрижневої інтонаційної ідеї цього стилю. І стиль Бетховена — автора фортепіанних «Багателей», і стиль Бетховена періоду створення 32-ї фортепіанної сонати ідентифікуємо як індивідуальний стиль композитора. За Бюффоном, «стиль — це людина», тобто *особистість*, і він або є, або ні. Показово, що музично-історичний процес демонструє зміни одних творчих методів іншими, у певні періоди музичної історії ті чи інші музичні жанри втрачають свою актуальність, а з плином часу знову, в нових стильових реаліях, потрапляють в об'єктив творчих зацікавлень. Стилі ж назавжди залишаються у звукоінтонаційному тезаурусі людства. Тож поняття «еволюція», що мігрувало в гуманітарний дискурс з природничих наук і несе на собі відбиток ідей дарвінізму, у застосунку до системи музичного стилетворення, видається непродуктивним.

Французький музикознавець Жак Шає (Jacques Chailley) стоїть на позиції революційної зміни стильових парадигм у музиці Західної Європи. У своїй фундаментальній праці «40 тисяч років музики» науковець обґрунтовує думку про парадоксальне поєднання послідовності і деструкції, притаманне європейському музичному стилетворенню. Один із його висновків — те, що «західна музика у своїй сутності є жорстокою культурою, у якій кожен новий стиль убиває попередній. Хоча західна музична традиція дала чудові плоди, у її неперервній деструкції нескладно помітити надзвичайно критичний напрям західної думки загалом» [Chailley, 2000,

р. 55]. Британець Майкл Спітцер вважає історію західної музики низкою стильових революцій, ідейні маніфести яких вже відображені у назвах стильових епох. На його думку, кожен зі стилів європейської музики виникає як антитеза до попереднього. «Дух критики Вазарі — інтенсивне відторгнення попередників — неначе вшитий у західну музику від моменту її появи. Якби треба було вибрати одну-єдину рису, яка визначила б людину музичну на Заході, то це була би критична налаштованість до минулого» [Спітцер, 2024, с. 479–480]. Не можна не погодитися з твердженням Лоуренса Прінсіпі (Lawrence Principe), професора університету Джона Хопкінса, дослідника історії наукового знання, що саме революційна модель розвитку суспільства і наукового знання забезпечили Західній Європі статус найбільш прогресивного регіону нашої планети. Проте, зазначає вчений, «наукова революція була періодом як змін, так і спадкоємності, як інновацій, так і традицій» [Principe, 2011, р. 191], фіксуючи притаманні європейській науковій креативності незмінні детермінанти.

Оцінюючи процеси стилетворення у європейській музиці, не можна також не відзначити наявність певних стійких закономірностей музичного мислення, що з плином історичного часу знову і знову проявляють себе на різних стильових рівнях музичного стилетворення. Роздумуючи про такі явища в культурі, Фрідріх Ніцше (Friedrich Nietzsche) висунув ідею «вічного повернення», що стала модерною інтерпретацією міфу палінгенесії XIX століття. Як зазначає Володимир Ермоленко: «У Ніцше нічого не минає, але все повертається» [Ермоленко, 2018, с. 260]. Вже у XX столітті, розвиваючи ці ідеї у праці «Порівняльні характеристики слов'янських літератур», український вчений і філософ Дмитро Чижевський обґрунтовує так звану «теорію маятника» стосовно стильового розвитку європейської культури. На його думку, стилетворення у мистецтві подібне до руху маятника, що безперервно гойдається між «ренесансно-класичним» і «бароково-романтичним» типами творчості. «Однорідні стилі з'являються в ритмічному процесі повторень <...> подібно до руху маятника між двома домінуючими крайнощами: від пошуків єдності до пошуків складності, від завершених і “закритих” форм до форм вільних» [Cizevski, 1952, р. 9–10]. Зміна епохальних стилів у музиці підтверджує життєвість цих ідей. Адже два домінуючі типи музичного мислення — класичний і романтичний — значною мірою, по чергово визначають стильову специфіку музики Ренесансу, Бароко, класицизму, романтизму та і всього стильового різноманіття в музиці XX — початку XXI століття.

Така стійка закономірність змін у процесах музичного стилетворення скеровує до думки про те, що ноуменальні (породжуючі) сфери музично-стильових феноменів інкорпоровані в самій природі людського мислення, а точніше у міжпівкульній асиметрії — фундаментальній закономірності організації мозку людини. «Наш центральний процесор, — стверджує Майкл Спітцер, — визначає дуалізм розуму і тіла та відчуття рівноваги, що, своєю чергою, проявляється у нашому розумінні музичної структури» [Спітцер, 2024, с. 58]. Сучасна нейробіологія розглядає музичне мислення як таке, де і права, і ліва півкулі головного мозку задіяні достатньо активно. Адже мислення музичними образами, оперуючи абстрактним звукоінтонаційним матеріалом, послуговується максимально раціонально організованими формальними структурами. Відомий нейробіолог, у минулому директор Нідерландського інституту мозку Дік Свааб (Dick Frans Swaab), вважає, що люди з музичним талантом «сильніше білатерально організовані, ніж інша частина населення» [Свааб, 2016, с. 65]. Ця ноуменальна білатеральність образно-емоційної

та формально-раціональної сфер музичного мислення в проекції на процеси музичного стилетворення є визначальною для переважання того чи іншого (одного з двох) типів художнього мислення.

Якими ж є «тригери», що, запускаючи механізми музичного стилетворення у кожному конкретному випадку, формують стильове обличчя окремих музичних феноменів? Як правило, музична історія демонструє факти позамузичної генеалогії цих чинників. Їх варто розглядати в парадигмі «культ—культура», оскільки мистецька культура, музична зокрема, зазвичай «обрамлює» чи «обслуговує» ті сфери життя суспільства, які виведені у ранг культу. Як зазначає Майкл Спітцер: «Музика багато в чому відображає розвиток соціальних відносин. Музична будова часто відображає будову суспільства. <...> Багатошарова поліфонія, що резонує в акустиці королівської капели в Гемптон-Корті, — скажімо, у мотеті Томаса Талліса чи Вільяма Берда — є звуковим символом феодальної ієрархії, на вершечку якої сидить король (Бог). Об'ємні звуки хорів хлопчиків ніби відповідники херувимів, намальованих на стелі» [Спітцер, 2024, с. 471].

XVI—XVII століття — період радикальних змін в інтелектуальному, політичному та духовному житті Європи, епоха релігійних протистоянь та утвердження протестантизму. У Лоуренса Прінсіпі цей період викликає асоціації з «яскравим гобеленом переплєтених ідей і течій, галасливим базаром конкуруючих систем і концепцій, а також діяльною лабораторією для експериментів у всіх сферах мислення та практики. Кожен текст цього періоду свідчить про піднесення, з яким його автор сприймав свій час» [Principe, 2011, p. 10]. Тож стиль музичного бароко, з його натхненою імпровізаційністю, розімкнутістю форми, органним пафосом та ораторською патетикою став адекватним віддзеркаленням того часу.

Спочатку французький абсолютизм з його вимогою чіткої регламентації суспільних структур, а згодом європейське Просвітництво, базоване на картезіанстві та інтелектуалізмі енциклопедистів, проголошують культ рацію, і ця система цінностей стає своєрідним тригером для утвердження музичного класицизму. Бурхливі події Французької революції 1789 року, радикальна, досі небачена зміна суспільного устрою, криза політичних систем, наполеонівські війни, численні національно-визвольні революції XIX століття призводять до звільнення індивідуальної свідомості та утвердження егоцентричної світоглядної моделі, найповніше зі всіх видів мистецтва, втіленої у музиці епохи романтизму.

У XX столітті «маятник стилетворення» (за Д. Чижевським) з максимальною частотою «гойдається» між двома ноуменальними сферами музичного мислення — пошуком раціонально організованих форм, новою конструктивністю і деструкцією консонансу, радикальним оновленням засобів музичної виразності. Безсумнівним тригером такої інтенсифікації є апокаліптичні суспільно-політичні розломи минулого століття, світові війни, голодомори, Голокост, техногенні катастрофи постіндустріального світу тощо.

Щодо тригерів музичного стилетворення у сучасній метамодерній ситуації в культурі, то об'єктивна їх оцінка все-таки потребує часової дистанції. І все ж, спостерігається цікавий процес, коли до чинників позамузичного походження додаються музичні фактори. Виникає гіпотеза, що на сучасному етапі також і стиль музичного твору, один із феноменів музичного стилетворення, виконує роль тригера для перебігу цих процесів. За кілька століть музичної історії, завдяки нотно-текстовій фіксації (рукописній чи у нододруках), накопичилась колосальна кількість музичних творів. До XIX століття композитори створювали музику з думкою про

сучасну їм аудиторію і навіть не могли уявити, що через 200–300 років вона звучатиме у різних закутках планети Земля. Композитори доби романтизму також навряд чи припускали, що їх твори виконуватимуть у ХХІ столітті. Сучасна музична практика актуалізує величезний масив творів віддалених епох. Більш ніж 70% музики, що сьогодні виконується, не належить нашому часу, а найбільш активно дискутованими питаннями в професійному музичному середовищі є питання стилю інтерпретації.

Поліфонія стильових смислів, які огортають деякі музичні шедеври, вражає. До прикладу, інтерпретація відомими виконавцями Гленом Гульдом, Альфредом Бренделем та Іво Погорелічем фортепіаної фантазії ре мінор В. А. Моцарта оприявнює різні стильові адреси цієї музики. У Глена Гульда це барокова фантазія з імпровізаційною природою музичного мислення, безпедальним відривистим звучанням фортепіано, *quasi* клавесин; у Бренделя типово класицистське прочитання, струнко організована форма, співставлення частин у дусі теза—антитеза—синтез; Погореліч трактує фантазію у драматично-романтичному стилі з випуклими кульмінаціями, наскрізним драматургічним розвитком, трагічними емоційними надломами і злетами. І все це фантазія Моцарта. З одного боку, маємо справу з цікавими, неочікувано полярними, за змістом інтерпретаційними версіями жанрового стилю фантазії Моцарта. Кожна по-своєму переконлива. Як зауважив Андре Жид (André Paul Guillaume Gide) стосовно істинного змісту, вкладеного автором у свій твір, «якщо ми знаємо, що ми хочемо сказати, ми не знаємо, чи не сказали ми ще чогось окрім цього» [Адо, 2020, с. 111]. З іншого — не можна позбутися відчуття, що фантазія Моцарта, «ув'язнена» в нотному тексті, при зустрічі з інтерпретуючою свідомістю виконавця, «оживає» і демонструє різні грані своєї сутності, свого стилю, живе власним життям.

Цікавий випадок самостійності музичного життя Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена наводить Майкл Спітцер, описуючи її популярність в Японії: «У 1944 році молоді японські солдати помирали під її мелодію. Кожного нового року і професійні оркестри, і аматорські колективи по всій країні виконують Оду радості. Вірність бетховенській симфонії в Японії навіть потужніша, ніж в Австрії чи Німеччині. Для японців Бетховен символізує самовідданість, а для Заходу — триумф самості. Неймовірно, як одна і та сама музика може описати різні культури. У нацистській Німеччині Дев'яту симфонію однозначно вважали твором націонал-соціалізму» [Спітцер, 2024, с. 516–517]. Маємо тут справу з унікальним явищем, що існує в сучасних соціокультурних реаліях — самостійне життя музичного твору, яке об'ємним спектром своїх реалізацій продукує стилетворчі імпульси для феноменів різних стильових рівнів та впливає на сучасний стиль творення, виконання, слухання і розуміння музики. На подібне явище в літературній текстології, як на сучасну герменевтичну проблему, звертає увагу французький філософ П'єр Адо (Pierre Hadot) в есеї «Інтерпретація, об'єктивність і контрсенс».

Висновки та перспективи дослідження. Музичне стилетворення є неперервним процесом «творчості в стилі» (за В. Москаленком), тобто в звукоінтонаційному продукуванні унікальних і системно пов'язаних стильових феноменів, що особливостями внутрішньої організації музичних мовно-мовленнєвих ресурсів моделюють цілісність індивідуального та колективного розуміння світу.

Процес народження музично-стильових феноменів доцільно розглядати, враховуючи соціокультурні та історичні реалії музично-комунікативних взаємодій творення (композиторської творчості) — відтворення (виконавської творчості) —

сприйняття (слухацької творчості) актуальні для кожного конкретного випадку, оскільки вони, як правило, виконують роль «пускових механізмів» творення музичного стилю.

Не менш важливим є усвідомлення вагомості функцій надчасових чинників у творенні музично-стильових феноменів, чинників, що характеризують ноуменальні, білатеральні за своєю природою, сфери музичного мислення, як особливого виду мислення людини.

Музичне стилетворення є динамічним процесом. Сучасний його стан значною мірою залежить від інтерпретаційного дискурсу, оскільки є напряду пов'язаним з актуалізацією в музичній практиці сьогодення великого масиву музичних творів різних епох. Очевидно, у майбутньому динаміка музичного стилетворення отримає нові виміри, що, можливо, будуть пов'язані з подальшим удосконаленням штучного інтелекту. А це, у свою чергу, потребуватиме від музикознавців-дослідників пошуку нових аналітичних підходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Адо П. Філософія як спосіб життя / пер. з франц. О. Йосипенко. Київ : Новий Акрополь, 2020. 312 с.
2. Єрмоленко В. Плинні ідеології. Політика в Європі XIX–XX століть. Київ : Дух і Літера, 2018. 480 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
4. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури 19–20 століть. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 284 с.
6. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2012. 272 с.
7. Свааб Д. Ми — це наш мозок / пер. з нім. О. Коцюби. Харків: КСД, 2016. 496 с.
8. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013, 273 с.
9. Спітцер М. Людина музична. Історія життя на Землі / Пер. з англ. А. Осипенко. Київ : Темпора, 2024. 670 с.
10. Chailley J. 40000 ans de musique. Reissued in Paris: L'Harmattan, 2000. 328 p.
11. Cizevski P. Outline of Comparative Slavic Literatures [Survey of Slavic Civilisation]. Boston, 1952. 176 p.
12. Principe M. L. The Scientific Revolution: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011. 208 p..

REFERENCES

1. Ado, P. (2020). *Filosofia iak sposib zhyttia* [Philosophy as a Way of Life]. Kyiv, Novyi Akropol, 312 p. [in Ukrainian].
2. Yermolenko, V. (2018). *Plynni ideolohii. Polityka v Yevropi XIX–XX stolit* [Fluid Ideologies: Politics in 19th–20th Century Europe]. Kyiv, Dukh i Litera, 480 p. [in Ukrainian].
3. Katrych, O. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [The Style of a Musician-Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects)]. Drohobych: Vidrozhennia, 100 p. [in Ukrainian].

4. Kyianovska, L. (2000). *Evolutsiia halytskoi muzychnoi kultury 19–20 stolit* [The Evolution of Galician Musical Culture of the 19th–20th Centuries]. Ternopil: Aston, 339 p. [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: NTSh, 284 p. [in Ukrainian].
6. Moskalenko, V. (2012). *Leksii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on Musical Interpretation]. Kyiv, 272 p. [in Ukrainian].
7. Swaab, D. (2016). *My – tse nash mozok* [We Are Our Brains]. Kharkiv: KSD, 496 p. [in Ukrainian].
8. Sokol, O. (2013). *Vykonavski remarky: obraz svitu i muzychnyi styl* [Performer's Remarks: The Image of the World and the Musical Style]. Odesa: Astroprint, 273 p. [in Ukrainian].
9. Spitzer, M. (2024). *Liudyna muzychna. Istoriia zhyttia na Zemli* [The Musical Human: A History of Life on Earth]. Kyiv: Tempora, 670 p. [in Ukrainian].
10. Chailley, J. (2000). *40000 ans de musique*. Reissued in Paris: L'Harmattan, 328 p. [in French].
11. Cizevski, P. (1952). *Outline of Comparative Slavic Literatures* [Survey of Slavic Civilization]. Boston, 176 p. [in English].
12. Principe, M. L. (2011). *The Scientific Revolution: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 208 p. [in English].

OLHA KATRYCH

Katrych, Olha — PhD in Music Arts, Professor, Professor at the Department of the general and specialized piano of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784

PHENOMENA, NOUMENA AND “TRIGGERS” OF MUSICAL STYLE FORMATION

The relevance of the study is explained both by the lack of conceptual studies in contemporary musicology devoted to the dramaturgy of style formation and by the fundamental role of style-related issues in musical art.

The study focuses on the processes of musical style formation. A spectrum of interactions between musical and extra-musical factors that determine the shaping of style in music is examined. The ontological foundations of sound–intonation production of stylistic phenomena are conceptualized, and the genealogy of sociocultural mechanisms inspiring stylistic processes is traced. The analytical lens of the research is musical communication, which encompasses the continuity of the “creation — reproduction — perception” chain in music and takes into account the socio-historical context of stylistic formation.

Main objectives of the study is to deepen the understanding of the ontology and genesis of the system of musical style formation.

The methodology combines the concepts of V. Moskalenko’s theory of musical creativity style and the author’s own conception of performing-musician style. The research applies a complex methodology integrating historical–dialectical and musicological approaches, discourse

analysis, theoretical generalization, comparative musicology, as well as methods of analysis and synthesis.

The main results and conclusions interpret style formation as a systemic phenomenon of procedural nature, whose concentric structure is conditioned by the interrelation of stylistic levels (epochal style, historical-period style, school style, national style, individual style, and the style of a particular work) and the continuity of musical-communicative mechanisms of creation, reproduction, and perception. In light of current music-interpretative discourse, perspectives for the future dynamics of musical style formation are outlined.

Keywords: musical style formation, stylistic phenomenon, style of musical creativity, performing-musician style, musical communication, performance interpretation.

Стаття надійшла до редакції 30.08.2025
Отримано після доопрацювання 18.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025