

ЗАТРИМАНИЙ СТИЛЬ В МУЗИЦІ : ПЕРСПЕКТИВНІ НЕДОЛІКИ

Борислав СТРОНЬКО – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України «Київська консерваторія»
<https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1154>
stromkob@gmail.com

Цитування:

Стронько Б. Затриманий стиль в музиці : перспективні недоліки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 307–315. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1154>

Досліджено проблему музичних стилів, які можуть вважатися застарілими відносно більш інноваційних підходів до музичної творчості. Обґрунтовано чинники дієвості минулих стилів, які не втратили значення у сучасності як щодо інноваційних стилів того ж покоління, так й наступних, включно з сьогоденням. Показано відносність розповсюджених уявлень про прогресивність у музичному мистецтві. Перелічено переваги затриманого стилю, включно з удосконаленням традиційних технік та стилів, розкрито їх художній потенціал, а також можливість випередження інновацій майбутніх стилів у рамках у межах самого затриманого стилю. У висновках зазначено два головних типів інновацій у мистецтві: зміна парадигми мистецького мислення та оновлення всередині вже чинної парадигми.

Ключові слова: затриманий стиль; оновлення мистецької парадигми; оновлення всередині парадигми; приховане майбутнє у минулому.

Постановка проблеми. Поняття стилю є одним із найбільш важливих для музикознавства, адже стиль поєднує музичні засоби не лише системно-технічно, але й системно-естетично. Внутрішню єдність музичного мислення він виводить й на соціокультурні обрії. Сенсові зв'язки музичного стилю з величезним обсягом явищ – від соціальних процесів до конкретних деталей музичного викладу – є закономірним наслідком інтегративного начала у понятті «стиль». Не менш важливим є питання співіснування музичних стилів: взаємних впливів та відштовхувань, історичних факторів, які спричиняють відповідні зміни.

Зручним матеріалом для вивчення є твори авторів, пов'язані з романтичною парадигмою в музиці, проте їх творі містять передбачення майбутніх інновацій, часом «через покоління». Відповідно, це твори Василя Барвінського, Камілла Сен-Санса, Ріхарда Штрауса у порівнянні з творчими здобутками А. Шенберга, А. Пуссера, К. Штокхаузена, Є. Станковича. Плідність опори саме на пізні романтичні твори обумовлена низкою факторів, а саме: довготривалістю романтичної парадигми; її співіснуванням з більш пізніми стилями як імпресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, експресіонізм; гнучкістю музичного мислення композиторів-романтиків, яка надає достатній простір творчій фантазії та адаптації різноманітного (за національними, жанровими витоками) музичного матеріалу під задум. Не менш плідними були б наукові розвідки про пізньобароковий стиль як залишкове тло для рококо та віденського класицизму, про вплив імпресіонізму вже після кульмінації розвитку цього стилю у творчості К. Дебюссі та М. Равеля, про періодичне та досить постійне відновлення композиторського інтересу до фольклорних, барокових, класицистських витоків у ХХ та ХХІ століттях. Формат статті вимагає обмеження одним із найбільш показових напрямків дослідження затриманого стилю як значно більш широкого явища, ніж пізній романтизм.

Актуальність зазначеної проблеми пов'язана, зокрема, з особливою ситуацією у сучасному мистецтві: модерністські, авангардні тенденції співіснують із постмодерніми. Для останніх є важливим не стільки протиставлення стилів за їх ступенем інноваційності, скільки їх зіставлення, переплетення, плідний контакт. Яскравим прикладом може бути Скерцо з симфонії «1968» Л. Беріо, де складний монтаж звукового матеріалу включає до себе й фрагменти Скерцо з Симфонії № 2 Г. Малера.

Ще одним фактором актуальності є схильність представників *української композиторської школи* до суміщення традиційних та сучасних засобів як у масштабі творчого доробку, так й у межах творів. Зокрема, у творчості Б. Лятошинського є й опуси із загострено сучасним звучанням – Соната для скрипки та фортепіано, «Відображення» для фортепіано, Симфонія № 4, так й більш помірковані, впритул до пізньоромантичного стилю твори – Квінтет для струнних та фортепіано, більшість хорів, обробки народних пісень; є й твори, у яких традиційні, до архаїки, витоки, взаємодіють із модерніми засобами, утворюючи величезний простір техніко-естетичного маневру, надвичайно плідний для композиції та драматургії – як у Симфоніях № 3 та № 5. Плідний контакт різночасових витоків музичного мислення існує й у партитурах І. Карабіця («Сад Божественних пісень»), Є. Станковича (Симфонія № 3), В. Сильвестрова (симфонії, починаючи з Четвертої).

Широка історична перспектива, котрої потребує зіставлення музичних стилів та розуміння історико-соціальних чинників, які спричинили їх появу та розвиток, вимагає залучення стислого огляду підходів до історії та прогресу, особливо з історіософії ХХ століття – таких авторів як М. Хайдеггер, Р. Генон, А.Д. Тойнбі, Х. Ортега-і-Гассет.

Методами подальшого дослідження є, відповідно: *компаративний*, застосований до порівняння одночасних та різночасових стилів та їх складових; метод *порівняльного аналізу засобів*, використаний в аспекті історичної перспективи; *діалектичний метод*, доречний у розгляді продуктивної динаміки суперечностей між старим та новим, викликом та відповідями на нього.

Аналіз публікацій, пов'язаних із тематикою стилю, показує багатоманітність аспектів її розгляду. У статті Лігус О., Лігус В. [5] «виділено базові положення теорії стилю з погляду художньої єдності, диференційованості, стабільності, системної цілісності стильових ознак, інтонаційної сутності стилю та його багаторівневої природи» [5; 673]. З іншого боку, стаття канадської дослідниці Дж. Бікон [10] про розгляд стилістичних змін у творчості Д. Лігеті стосується використання елементів стилів минулого у творчості відомого угорського композитора-авангардиста. Зокрема, згадано такі твори як «Hommage à Brahms» (1982), використання тризвуків у «Угорській пасакалії» (Passacaglia ungherese, 1978). Отже, актуалізацію минулих стилів зазначено як явище, гідне окремого вивчення. Рубен Гарсія-Беніто [15] досліджує приховані пробили у вивченні музики. У крос-культурному контексті проводяться паралелі між історичними музичними практиками та сучасним звуковим дизайном. Значною мірою автор зосереджується на реконструкції звукових світів минулого, не лише європейських, з їх різноманітним тембром, технік гри та строїв, з огляду на універсальність музики як загальнолюдського явища та потенційний вплив на сучасність. Особливо чітко це зазначено у підрозділі 2.3.3 Cultural Adaptivity in Sound Design.

Взаємодію стильового та поза стильового розглянуто І. Коханик [4]. Стаття Бондаренка А. [2] позначає спрямування музикознавчої рефлексії на вивчення масової музики. Термінологічний підхід, за його питомою логікою, позначає точну структурування явищ, їх обґрунтоване розмежування. У схожому напрямі розглядається проблематика стилю у дисертації Я. Подунай [8].

У своїй капітальній праці Леонард Мейер [13] пропонує таку теорію стилю та зміни стилю, яка пов'язує вибір, зроблений композиторами, з обмеженнями психології, культурного контексту та музичних традицій. Він досліджує, чому з великої кількості композиторських можливостей останні вирішують відтворювати одні моделі та нехтувати іншими. За його визначенням, «Стиль – це відтворення патернів, чи то в людській поведінці, чи в артефактах, що створюються людською поведінкою, що є результатом серії виборів, зроблених у рамках певного набору обмежень» [13; 3]. Концепція музичної інтерпретації, розроблена В. Москаленком, розповсюджує категорію «стиль» за рамки композиторської діяльності, із залученням категорії «виконавський стиль» [6]. Аналіз стилю виконання засобами нейросистем розглянуто у дослідженнях І. Малік та К. Ек [14]. У дисертації Чжан Цзицзіна [9] відзначається тяглість неоромантичної традиції у вокальних циклах українських композиторів. Тим самим намічено тему контакту стилів різночасового походження, проте дослідження зосереджено на жанрових та виконавських аспектах проблематики.

Мета дослідження, відповідно до стану проблеми, полягає у виявленні ситуацій прихованих перспектив та ре-актуалізації ззовні традиційних стилів.

Виклад основного матеріалу. Очевидно, що розгляд музичних стилів дотичний до надзвичайно широкого кола проблематики. Виділимо одне з менш вивчених питань, а саме, проблему *присутності минулого стилю у сучасності*. Загалом, з позиції «стиль та час» переважають два підходи: або **систематичний** – стиль розглядається як усталена, немовби поза часом, система, яку виплекав певний історико-культурний контекст; відтоді вона зберігається як готовий та стиглий витвір на кшталт експонату музею, тільки комплексної природи та грандіозного масштабу. Історичну обумовленість виникнення стилів враховано, проте наголос поставлено радше на результаті, ніж процесі [2]. Інший, не менш розповсюджений аспект розгляду стилю можна назвати **еволюційним**. Такий підхід більшою мірою акцентує динаміку стилетворення, постійні трансформації музичного мислення [13].

Подібне бачення є цілком органічним для бачення історії у руслі ідеї наскрізної лінії прогресу як поступу від простого до складного, від старого до нового, від реакційного до прогресивного. Водночас у читачів виникає різною мірою усвідомлена тенденція вважати будь-який перехід від звичного до інноваційного безсумнівним переходом від морально застарілого до безумовно кращого та більш відповідного новим історичним реаліям. Якщо для історіософії ХІХ ст. це було природним – згадаймо концепції Г.Ф. Гегеля, К. Маркса або Г. Спенсера, то деякі видатні мислителі ХХ століття бачили проблему не настільки однозначно. О. Шпенглер у книзі «Захід Європи» [16] бачить всесвітню історію не як лінійну єдність, а як низку культур, які мають замкнений цикл розвитку – зародження, піднесення, розквіт, виродження у цивілізацію з її тріумфом організації водночас із

внутрішнім згасанням й розчиненням у знову поза історичному бутті. У кожній з таких культур – вавилонської, єгипетської, античної та ін., були власні: лицарська «феодална» епоха, «новий час», капіталізм, аналог соціалізму, занепад.

Більш гнучку концепцію пропонує А. Тойнбі у капітальному «Осягненні історії» [17]. Британський історіософ визнає наявність множинних культурних циклів як *частину* істини – тобто, уточнює та доповнює модель Шпенглера:

- більшою кількістю та різноманіттям вивчених культур;
- наявністю та ретельним розглядом між цивілізаційних контактів, які містять успадкування попередніх історико-культурних напрацювань;
- головне – визнанням *загального поступу історії поверх циклів підйому та занепаду культур*, наводячи влучну метафору коліс воза або автомобіля, які самі по собі рухаються колоподібно, але тим самим створюють умову для поступального руху цілого;
- одним із чинників розвитку Тойнбі бачить *виклик-та-відповідь* – своєрідний проблемний імпульс, що примушує людей або знайти творче розв'язання проблеми, або програти.

Подібний підхід, як бачимо, не відкидає ідеї еволюції, прогресу, загальнолюдської панорами розвитку творчих зусиль різних соціумів. Проте прогрес тут виглядає як підсумок різноспрямованих процесів, які переплітаються неоднозначно, з багатою вибіркою можливостей.

Частина мислителів, які розглядали підвалини історичного процесу, ставилися до ідеї прогресу або з певної пересторогою, як Мартін Гайдеггер – зокрема у творі «Європейський нігілізм» [11], або з позицій більшої поваги до Традиції, з її історичною глибиною, ніж прогресу з його «поверхневистію» – якщо брати до уваги твори Рене Генона [3]. У першому випадку зазначається небезпека «безхатнього» стану сучасної західної людини, позбавленої буттєвої вкоріненості надміром зовнішніх благ та експансіоністських зусиль. У другому ж випадку можна відчутти консервативно-містичну оцінку сучасності, позбавленої метафізичної глибини попередніх епох.

Під своєрідним кутом розглядає проблеми людського розвитку Х. Ортега-і-Гассет у книзі «Бунт мас» [7]. Не заперечуючи динамічного бачення історії, іспанський мислитель вбачає запоруку успішного розвитку у плеканні типу високорозвиненої, багатосторонньої людини, яка здатна на складні пошуки, високі вимоги до себе, сумніви, справедливую оцінку та самооцінку – на протигагу «людині маси», яка зустрічає новий світ, з його небаченим досі обширом можливостей, зором безвідповідального дикуна без стратегічного розуміння світу. Глибоке осягнення минулого, його *необхідності*, й є однією з підвалин справжнього поступу. При цьому простий консерватизм, як нетворче повернення до «старого доброго часу», нагадує невивчений урок історії, так само як й зневажливе ставлення до минулого [7; 75].

Відповідно, й картину взаємозв'язку усталеного та нового, консервативного та прогресивного у музиці також можливо розглядати більш комплексно, з розумінням неоднозначності, не лінійності процесу та певної відносності оцінок на кшталт «застарілого» або «прогресивного», «перспективного» або «безперспективного».

Неодноразовість співіснування стилів більш зрілих, із чималим минулим, й стилів інноваційних є цікавою з багатьох позицій. По-перше, цілком можливим є розгляд подібної ситуації поза протиставленням застарілого новому. По-друге, можна знайти переваги не тільки у новаторстві, а й у шліфуванні вже усталених моделей музичного мислення, знаходженні у них неочевидних ресурсів подальшого розвитку. По-третє, може виявитися перспективним й бачення поступу не тільки як контакту між сусідніми ланками історико-культурного процесу, але й як пошуку імпульсів оновлення у позаминулих, поза-позаминулих моделях музичного мислення. Згадаємо, наприклад, актуалізацію деяких засобів старовинної поліфонії у контексті додекафонії, зокрема, інверсії та ракоходи серії.

Розгляд подібної проблематики потребує введення та окреслення поняття «*затриманий стиль*». Під таким поняттям у цьому дослідженні розуміємо *стиль, який співіснує з новоствореними стилями та сприймається як продовження попередньої епохи*.

Прикладами затриманого стилю можуть слугувати:

- Пізньобароковий¹ стиль Й.С. Баха, у співіснуванні з раннім класицизмом;
- стиль пізнього Р. Шумана стосовно більш іноваційного мислення Г. Берліоза та Р. Вагнера;
- Пізньоромантичний стиль Р. Штрауса, Я. Сібеліуса, В. Косенка, В. Барвінського, Ф. Шмідта та інших – у співіснуванні з імпресіонізмом, експресіонізмом та іншими інноваційними стилями першої половини ХХ століття;
- звернення новаторів до більш поміркованого стилю наприкінці творчої кар'єри (Б. Барток, К. Пендерецький). Відповідні явища, у свою чергу, є паралельними щодо суто авангардних пошуків у їх сучасників;
- Соцреалізм у співіснуванні з модернізмом ХХ століття.

Останній підпункт виглядає найбільш проблематичним з огляду на значну домішку політико-пропагандистського кітчу до художнього мислення. Водночас й це явище містить у собі соціально-естетичний запит із певною логікою виникнення та існування. Соціальна утилітарність мистецтва є викликом аж до загрози суто художньому мисленню. Проте креативна гнучкість останнього здатна й у подібних викликах знаходити художній потенціал. У музичній сфері важко окреслити власні ознаки соціалістичного реалізму як стилю: тематика подібних творів – про відповідні ідеали та історичні події з тенденційним трактуванням – є *зовнішньою* рамкою для власне музики. Суто музичні складові таких творів переважно є зразками затриманого романтичного стилю, з досить частим зверненням до фольклорних витоків, проте у рамках радше романтичної, ніж неофольклорної естетики. У таких творах українських класиків як «Героїчна увертюра» В. Косенка, «Щорс» Б. Лятошинського можна помітити стилістичні зв'язки з їх загальною творчістю – у випадку з Лятошинським – з її поміркованою (у ладогармонічній сфері) частиною. Можна відзначити, що соцреалізм в музиці був одним із зовнішніх приводів для затримки романтичного стилю у ХХ ст.

Розуміння затриманого стилю має за необхідну умову осягнення причин його існування та співіснування із новаторськими стилями. Найбільш зовнішня з них – *консерватизм певних авторів як нечутливість до нового*. У багатьох випадках таке пояснення є адекватним. Разом із тим, воно не є універсальним, адже кожний стиль є проявом історичного алгоритму «виклик та відповідь», породження певних соціально-історичних запитів. За наведеним вище визначенням Мейера [13], стиль – наслідок вибору, обмежений обставинами. Виклики є обставинами, вибір – тією, чи іншою відповіддю на них. Те, що зберігає актуальність для одних поціновувачів мистецтва, може водночас сприйматися іншими як *уже не актуальне*. Ситуація ускладнюється тим, що межі розуміння «неактуальних» засобів є гнучкими. Наприклад, якщо для нововіденської школи тональність «застаріла» як й ладове мислення, то паралельно з творчістю Шенберга, Веберна, Берга продовжувалося та тривало й оновлення, збагачення тонального мислення – зокрема, у творах «Паризької Шістки», Л. Ревуцького, Б. Лятошинського Б. Бріттена аж до А. Пярта й В. Сильвестрова; розвиток ладового мислення тривав у творах Д. Мійо, О. Месіана, Б. Бартока, не виключаючи й авторів, згаданих у першій половині цього речення.

Існують й більш глибокі, ніж консерватизм, причини існування затриманого стилю.

1. Якщо розглядати стиль як прояв історичного алгоритму «виклик та відповідь» (за А. Тойнбі), тобто, як художню та технологічну відозву на певні суспільні потреби, то *виникнення потреби або її зникнення не є одномоментними*. Частіше такі процеси займають певний проміжок часу, який може не співпадати у різних особистостей та соціальних груп. Потреба у романтичній естетиці не вичерпалася й у добу появи імпресіонізму, експресіонізму, неофольклоризму та інших стилів першої половини ХХ ст. Крім того, у частини суспільства є *запит на різноманітність стилів*; для неї співіснування усталеного з новим є нормальним та бажаним. Естетична *чутливість до музичних засобів також є змінною*: потребу у гострих та незвичних звучаннях по-різному задовольняють й стиль «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера, й стиль Четвертої симфонії Я. Сібеліуса, й «Місячний П'єро» А. Шенберга, й твори Е. Вареза. Можна ввести поняття *«інфляція музичних засобів»*: у свідомості частини публіки деякі з елементів музичного мислення вже втратили інтенсивність та здатність викликати зацікавлення; при цьому інша частина слухачів продовжує отримувати сильні враження від ніби застарілого. Прикладом може слугувати вичерпаність романтичної гармонії, для одних авторів (А. Шенберг) й невичерпаність – для інших (К. Сен-Санс, Р. Штраус, Я. Сібеліус, В. Косенко). Зазначимо, що згадані композитори мали власні кола слухачів із відповідними естетичними запитамі. В певному сенсі ці кола існують й досі, причому часто перетинаються між собою.

Ситуація співіснування не завжди нагадує взаємно ізольовані світи. Еволюція музичних засобів часто є поступовою, зважаючи на різні темпи поступу. Наприклад, радикальне оновлення ладогармонічного мислення у творчості А. Шенберга не виключає залишків романтичної фактури: цілком можливі аналогії з фортепіанним викладом Й. Брамса у п'єсі для фортепіано ор. 11 № 1; з фактурою й головною темою симфонічної поеми Р. Штрауса «Тіль Ойленшпігель» у п'єсі для фортепіано ор. 19 № 4. Пізніше, з опусу 23, лідер нововіденської школи впроваджує й оновлення власне фактурного мислення, з тонкою та примхливою диференціацією складових за ритмом та витонченою артикуляцією. У його учня Альбана Берга можна знайти великий обсяг засобів, причому, суміщених у одному творі (зокрема, у Концерті для скрипки з оркестром, в опері «Лулу») – й додекафонію, й інноваційну фактуру, й, водночас, алюзії на більш традиційні гармонічні звороти та співвідношення голосів. У Антона фон Веберна, з двадцятих опусів, фактура послідовно віддаляється від класико-романтичних засад у бік пуантилізму. Отже, ознаки попереднього стилю можуть бути не лише зовнішнім явищем щодо нового стилю, але, іноді, й «затримками» минулого всередині нового. Останню обставину навряд чи слід оцінювати негативно. Адже плавне перетікання, із суміщенням, старого та нового забезпечує природну поступовість, плинність еволюції художнього мислення. Принагідно стилістичний спектр збагачується великою кількістю відтінків та можливостей.

2. Іншою, окрім консерватизму та поступовості еволюції, причиною звернення композиторів до

затриманого стилю є схильність до *глибинного опрацювання вже усталеної парадигми* музичного мислення, *виявлення у ній раніше не помічених, ще не задіяних ресурсів*. Подібне ставлення може містити ряд парадоксальних переваг.

По-перше, у затриманому стилі можлива *інтенсифікація раніше мало затребуваних ресурсів затриманого стилю*. Серед них зазначимо фактурні та синтаксичні засоби, які у творах Й.С. Баха є значно складнішими та багатоплановішими порівняно з раннім бароко та творами його сучасників А. Вівальді та Г.Ф. Телемана. Так само можна зауважити про фактуру та синтаксис симфонічних творів Р. Штрауса та Г. Малера порівняно з більш ранніми романтиками. Можна також відзначити й незвичні структурні знахідки у Р. Шумана зрілого та пізнього періодів творчості – композиційні модуляції у його «Новелетах» для фортепіано, симфонії № 4; своєрідну анфіладу розімкнутих форм у «Реквіємі для Міньйони» ор. 148. Такий тип досягнень у царині музичного мислення можна назвати *перевагами стосовно нетворчого консерватизму*.

Звернення до затриманого стилю може призводити й до випередження засобів майбутнього у ній консервативному стилі. Подібне явище можна позначити як *передбачення ще не здійсненого новаторства*. Останнє потребує конкретних прикладів.

У фортепіанному циклі Василя Барвінського «Шість мініатюр на українські народні теми» втілено пізньоромантичну інтерпретацію народних інтонаційно-тематичних витоків. Для 1921 року створення подібний підхід на тлі вже наявних імпресіонізму, експресіонізму, неофольклоризму виглядає, на перший погляд, цілком традиційно. Проте у «Думці» з зазначеного циклу є цікава перестановка тактів мелодії під час видозміненого повтору.

Приклад 1. В. Барвінський, «Думка» для фортепіано, тт. 5-12:

Якщо початковий порядок тактів мелодії схематично позначити як *abcd* (тт. 5-8), то похідний містить їх послідовність *acdb* (тт. 9-12). Незвична, в дусі комбінаторики, перестановка звучить цілком природно, з огляду на безперервність гармонічного розвитку. Попри традиційність ладогармонічного та фактурного мислення, програмована автором змінність порядку слідування структур випереджає авангардні принципи мобільної композиції А. Пуссера («Scambi») та К. Штокгаузена (Klavierstück XI). Два останніх твори засновані на можливості перестановки складових за вибором виконавця, отже, «реструктуризації» музичного матеріалу.

У «Метаморфозах» Р. Штрауса, за спостереженням Ю. Іщенка, передбачено дуже розгалужену фактуру для струнних, пізніше притаманну авангардним творах, наприклад, «Sinfonia larga» Є. Станковича або «Метастазіс» Я. Ксенакіса (струнна складова партитури). Твір німецького композитора, написаний у 1945 році, призначений фактично для 23 струнних голосів (10 скрипок, 5 альтів, 5 віолончелей, 3 контрабаси; кожен інструмент виписаний на окремому рядку). Лише наприкінці частину віолончелей та всі контрабаси поєднано в унісон, з цитуванням мелодії траурного маршу з Третьої симфонії Л. ван Бетховена – й це сприймається як особливий засіб на тлі систематичного уникнення унісонів. Це яскравий випадок рефлексії затриманого стилю на здобутки як власні (розгалужене багатоголосся струнних у творі самого Р. Штрауса «Так казав Заратустра», тт. 51-69), так й більш модерних за стилем колег («Просвітлена ніч» А. Шенберга, у вигляді

струнного секстету – 1899 р.; версії для струнного оркестру: 1917 та 1943 pp.).

У деяких партитурах пізньоромантичного стилю можна знайти передбачення певних засобів електронної музики. Стретчинг (stretching) є розтягуванням або стисненням (в цілому – гнучким масштабуванням) звукових структур у часопросторі. Ця цифрова, за суттю, операція над музичним матеріалом є природною й зручною у сфері, відповідно, цифрової обробки звуку. Тим не менш, подібні явища вдалося знайти у партитурі «Карнавалу» К. Сен-Санса та у «Дриадах» Я. Сібеліуса (тт. 1-11, перші скрипки).

Приклад 2, К. Сен-Санс, «Карнавал»; Інтродукція, тт. 6-10:

Звісно, подібне масштабування мелодичного матеріалу у часі існувало ще у старовинній поліфонії як *augmentatio* та *diminutio*. Проте у згаданих творах засіб виходить за рамки поліфонії, відбувається у рамках досить невеликих фраз, мотивів, субмотивів – тобто, відчувається слухачем безпосередньо, а не на рівні аналізу музичної тканини. Крім того, обидва автори розтягують та стискають не тільки часові параметри фраз, але й інтерваліку: часову та просторову трансформацію поєднано. Інший електронний засіб передбачено у п'єсі «Акваріум» із «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса. *Delay* – у буквальному перекладі «затримка» – є запрограмованим відлунням чи серією відлунь основного, вихідного сигналу. Відповідно, у зазначеній п'єсі партитура містить виписане ехо:

Приклад 2, К. Сен-Санс, «Карнавал»; «Акваріум»

Попри те, що флейта та скляна гармоніка мають однакове позначення динаміки – *pp* – звук гармоніки є відчутно слабшим за флейтовий через природу інструмента. Отже, основне звукове навантаження міститься у партії флейти; гармоніку вжито саме задля спеціального ефекту. Ехо-ефекти зустрічалися у музиці й раніше – зокрема, у вигляді антифонів. У другій частині Симфонії № 38 Й. Гайдна, відомої як «Ехо-симфонія», також є виписані відлуння, проте у масштабі фраз. На відміну від цього, задум Сенс-Санса є більш радикальним – ехо слідує за *кожним* звуком. Тобто, це не перегукування голосів або групи голосів, але послідовно втілений акустичний ефект, який передує відповідному засобу електронної музики, ще й залученням тембру гармоніки, який й сам по собі нагадує за звучністю синтезатор.

«Піаністи» з тієї ж сюїти «Карнавал тварин» представлені монтажем технічних вправ із розігрування. Безумовно, це музичний жарт; проте заснування музичного твору на «виробничому матеріалі» – це певний крок до *конкретної музики* з її цитуванням звуків практичної та технічної діяльності людей – локомотивів, кухонних справ тощо. Звуконаслідування в музиці траплялося й раніше, проте з *поетизацією* й *адаптацією* співу птахів, гуркоту грому до *принципів* певного музичного стилю. Проте у «Піаністах» наявне не звуконаслідування, а пряме відтворення поза художнього звукового матеріалу, відверто прозаїчного; при цьому вжито саме *монтаж* фрагментів замість більш притаманного романтичному мисленню наскрізного дихання або конфліктного зіткнення.

Відомо, що К. Сен-Санс не бажав виконання «Карнавалу тварин» за життя, бо вважав його п'єси, окрім «Лебедя», занадто неформатними для традиційної концертної практики. Назви

«Карнавал» та «Метаморфози» є досить спорідненими й позначають зміни початкового вигляду на інший, менш звичний. Відповідні автори (Р. Штраус та К. Сен-Санс) виявили здатність затриманого стилю до карнавального перевтілення та гнучких метаморфоз.

Затриманий стиль, окрім зазначених «випереджень майбутнього», може бути актуалізований, принаймні, ще й одному відношенні – а саме, у *ситуації поновлення виклику*. За приклад може слугувати *виклик повернення до впорядкованості*, який постав на початку ХХ ст. внаслідок пізньоромантичного розмивання класичних музичних форм на користь поемності й програмності – тобто, переважання драматургії сюжетного або картинного типу над іманентно-музичною структурою. Зображальна програмність імпресіоністських творів також залишала композиційну чіткість дещо осторонь. Мобілізація яскравості безпосередніх вражень, попри її успішність, не знімає проблеми цілісності твору та ясності його часового плану.

Якісно різними відповідями на *виклик повернення до впорядкованості* стали неокласицизм та додекафонія – як, відповідно, синтез класичних форм з новими музичними засобами (імпресіоністичними, як у «Сонатині» для фортепіано М. Равеля; пізньоромантичними, як у сонатних формах симфоній Я. Сібеліуса; власне модерними, як у численних творах П. Хіндеміта) або математично вивірена звукоорганізація, починаючи з ор. 25 А. Шенберга.

Ще одним ресурсом затриманого стилю є можливість *стилістичних модуляцій* у межах одного твору. Плавні зміни музичних засобів – від більш традиційних до дедалі більш модерних та складних – є дієвим засобом розвитку, створення захоплюючих драматургічних колізій та контрастів, ефективним чинником розгортання музичної форми у часі. Окрім згаданої на початку статті Симфонії № 3 Б. Лятошинського, можемо зазначити як лаконічний, проте яскравий приклад відомий фортепіанний твір класика української музики Л. Ревуцького – «Пісня» ор. 17. Кожне з двох речень твору починається з свідомо архаїчної натуральної діатоніки. Згодом ладогармонічна складова твору зазнає поступового ускладнення та хроматизації, переважно ще у межах пізньоромантичного стилю. У кульмінаціях обох речень ця складова сягає імпресіоністичного багатства барв, цілком інтенсивного для року написання твору – 1929, коли творчість М. Равеля та Дж. Гершвіна була у zenіті. Цілотоновість у кодї, з такту 50, наближає твір до модальної техніки, притаманної не тільки деяким творам К. Дебюссї (напр., «Voilees» для фортепіано), але й творчості О. Мессїана. Мелодія пісні тим самим ніби мандрує крізь різні світи та епохи, з плавною періодичністю, яка підтримує цілісність твору та єдність його дихання. Затриманий стиль як фактор певної архаїчності початку, стає парадоксальним імпульсом до руху у сучасне.

«Пісня» Л. Ревуцького, попри несхожість із такими творами В. Сильвестрова як Симфонії №№ 4, 5, 6, «Метамузіка» для фортепіано з оркестром, випереджає саму логіку плавних стилістичних модуляцій, які є важливими для зазначених творів. Зазначимо, що часовий вектор у згаданих творах В. Сильвестрова є радше протилежним до «Пісні» Ревуцького – від авангардних звучань до неоромантичної стилістики романсу або салонної фортепіанної п'єси ХІХ ст.

Проблемність зведення нового, модерного до простого продовження розвитку попередніх стилів справедливо зазначав Теодор Адорно: «ніщо так не шкодить теоретичному пізнанню модерного мистецтва як його зведення до того, що воно має спільного з мистецтвом давніших періодів. Через діри принципу: «Нового на світі не буває» вислизують специфічні особливості нового мистецтва, його зводять до недіалектичного, неперервного континууму спокійного розвитку, хоча насправді воно розриває цей континуум» [1; 35]. Зазначене не виключає здатності старого бути переосмисленим у новому контексті, отже, й потенційної перспективності затриманих стилів.

Висновки. Протиставлення новаторства продовженню традицій як творчого підходу нетворчому у численних випадках може виявитися штучним й перебільшеним; кожен стиль, на початку свого становлення був *творчою* відповіддю на культурно-соціальний виклик. Актуальність відповіді на подібний виклик не зникає водночас й може співіснувати з відповідями на нові виклики;

1. Фактично є два типи новацій:
 - a. *Оновлення парадигми*, тобто, основних засад музичного мислення;
 - b. *Оновлення всередині парадигми* – гнучкі видозміни у рамках вже наявного стилю, знайдення у ньому раніше не виявлених ресурсів;
2. Затриманий стиль займає *нішу минулого-у-теперішньому* як підґрунтя історичної рефлексії щодо нового, актуального стилю. Він стає стимулом для взаємного відштовхування стилів та самоусвідомлення своєрідності кожного з них (перевага стосовно вже здійсненого новаторства);
3. Затриманий стиль полегшує розуміння минулих стилів виконавцями, адже він заповнює часову дистанцію між минулими та сучасними стилями, актуалізуючи принаймні одну з існуючих музичних традицій [12];
4. Затриманий стиль, за умови творчого ставлення до нього, здатен містити перспективи

майбутніх, на одне-два покоління наперед, інновацій, оскільки спіраль розвитку музичного мислення може звертатися до актуалізації немовби застарілих, а насправді – перспективних ідей. За таких умов затриманий стиль може мати часовий статус *прихованого майбутнього у минулому*;

5. значущість творів може залежати не стільки від інноваційності технік та засобів, скільки від творчого ставлення до наявних у творі засобів.

Перспективи подальшого дослідження теми є досить різноманітними. Серед можливих питань зазначимо такі:

- Виявлення причин незвично довгої затримки пізнього романтизму, аж до останніх опусів Р. Штрауса – майже впритул до неоромантизму;
- Соцреалізм як затриманий стиль, у аспектах:
 - o поєднання політичних претензій на прогресивність із консервуванням естетичних смаків;
 - o просвітницької «антиелітарності», демократизму, яка парадоксально поєднується з обмеженнями, категорично запропонованими згори; взірцевість соцреалізму кореспондує з підкреслено нормативною естетикою класицизму та давньоєгипетського мистецтва;
 - o виявлення епох найбільш інтенсивного нашарування стилів різночасового походження та пояснення зазначеного явища.
 - o З'ясування причин довгої затримки романтичних традицій музичного мислення в українській композиторській школі;
 - o детальні та поглиблені дослідження стилістичних модуляцій у сучасній музиці, символічної, композиційної та драматургічної ролі затриманого стилі у відповідних ситуаціях.

Примітки:

¹ За його витоками. Звісно, загалом стиль Й.С. Баха не вкладається у жорсткі рамки визначень

Список використаної літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. із нім. П. Тарашук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі зап.*, 2011. Вип. 19. С. 70-77.
3. Генон Р. Криза сучасного світу. / пер. Ю. Завгороднього. Київ : Пломінь, 2025. 212 с.
4. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44-51
5. Лігус О. М., Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях. *Молодий вчений*, Вип. 1/53. Одеса, 2018. С. 673-676
6. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство: Зб. наук. пр.* 1998. Вип. 1. С. 87-93.
7. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. / пер. В. Бурггарта. Нью-Йорк : ООЧСУ, 1965. 150 с.
8. Подунай Я. Стильові виміри української пісенної естради кінця XX – початку XXI століття: дис. ... д-ра філософії: 17.00.03. Київ : 2024. 191 с.
9. Чжан Цицизін. Камерно-вокальні цикли українських композиторів: Генеза явища та виконавські особливості: дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 / НМАУ, Київ, 2025. 277 с.
10. Beacon J., 2013. Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974-1985 (review) by Michael D. Searby. *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, 2013. P. 32-38. URL: <https://doi.org/10.1353/NOT.2010.0061> (дата доступу: 16.10.2025).
11. Heidegger M. (1986) *Vorlesungen, 1923-1944*. Bd. 48 : Nietzsche, der europäische Nihilismus. Frankfurt am Main : Ed. Vittorio Klostermann. 339 s. URL: <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2025/06/Band-48.pdf>
12. Hrybinienko Y., Matushchak T., Shpytalna I., Su R., Zhang Z. Interpretation of a musical text: To the question of understanding the author's intention. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14 (1). P. 68-72. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130132/papers/A_12.pdf (дата доступу: 07.10.2025).
13. Meyer L.B. *Style and Music: theory, History and ideology*. Chicago and London : The University of Chicago press, 1996. 385 p.
14. Malik I., Ek C.H. *Neural Translation of Musical Style*, Bristol : 2017. 9 p. URL : <https://doi.org/10.48550/ARXIV.1708.03535>.
15. García-Benito R. Beyond Universality: Cultural diversity in music and its implications for sound design. *AM '25: Proceedings of the 20th International Audio Mostly Conference*. Cornell University, 2025. P. 178-189 URL: <https://doi.org/10.1145/3771594.3771611>.
16. Spengler O. *The decline of the West*. / Authorized translation by Ch.F. Atkinson. Vol. I: Form and Actuality. London : George Allen & Unwin Ltd., 1939. 507 p.
17. Toynbee A. *A study of history*. The one-volume edition. Singapore : Ed. Oxford University press and Thames and Hudson Ltd., 1972. 580 p. https://www.academia.edu/144838543/Style_in_Music?sm=b&rhid=37992531946.

References

1. Adorno T. *Aesthetic theory*. / transl. P. Tarashchuk. Kyiv : Osnovy, 2002. 518 p. [in Ukrainian].

2. Bondarenko A. On the problem of terminology in the classification of popular music by genres, styles and directions. *Mystetstvoznavchi zapysky [Notes on Art criticism]*, Issue 2011/19. P. 70-77 [in Ukrainian].
3. Guénon R. The Crisis of the Modern World. / transl. Y. Zavhorodnyy. Kyiv : Plomin, 2025. 212 p. [in Ukrainian].
4. Kokhanyk I.M. Musical composition: the interaction of the stable and the mobile in the aspect of style. *Scientific herald of UNTAM. Musical composition: the problem of understanding*. Issue 20. Kyiv, 2002. P. 44-51 [in Ukrainian].
5. Ligus O.M., Ligus V.O. The problem of style in musicological studies. *Young Scientist*, Issue 1/53. Odesa, 2018. P. 673-676.
6. Moskalenko V.H. The creative aspect of musical style. *Kyiv Musicology: Collection of Scientific Papers*. Issue 1. Kyiv, 1998. P. 87–93 [in Ukrainian].
7. Ortega y Gasset J. The Revolt of the Masses / transl. W. Burckhardt. New York, : ODFFU, 1965. 150 p. [in Ukrainian].
8. Podunai Y. Style dimensions of the Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st centuries. Candidate's thesis.: 17.00.03. Kyiv : 2024. 191 p. [in Ukrainian].
- 9.8. Zhang Jijing. Chamber and vocal cycles of Ukrainian composers: Genesis of the phenomenon and performance features. PhD thesis : 17.00.03 / UNTAM. Kyiv, 2025. 277 p. [in Ukrainian].
10. Beacon J. Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974–1985 (review) by Michael D. Searby. *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, 2013 P. 32-38. URL: <https://doi.org/10.1353/NOT.2010.0061> [in English].
11. Heidegger M. (1986) Vorlesungen, 1923-1944. Bd. 48 : Nietzsche, der europäische Nihilismus. Frankfurt am Main : Ed. Vittorio Klostermann. 339 s. URL: <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2025/06/Band-48.pdf> [in German].
12. Hrybinienko Y. Matushchak T., Shpytalna I., Su R., Zhang Z. Interpretation of a musical text: To the question of understanding the author's intention. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14 (1). P. 68–72. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130132/papers/A_12.pdf [in Ukrainian].
13. Meyer L.B. Style and Music: theory, History and ideology. Chicago and London : The University of Chicago press, 1996. 385 p. [in English].
14. Malik I., Ek C.H. Neural Translation of Musical Style, Bristol : 2017. 9 p. URL : <https://doi.org/10.48550/ARXIV.1708.03535> [in English].
15. García-Benito R. Beyond Universality: Cultural diversity in music and its implications for sound design. *AM '25: Proceedings of the 20th International Audio Mostly Conference*. Cornell University, 2025. P. 178-189 URL: <https://doi.org/10.1145/3771594.3771611> [in English].
16. Spengler O. The decline of the West. / Authorized translation by Ch.F. Atkinson. Vol. I: Form and Actuality. London : George Allen & Unwin Ltd., 1939. 507 p. [in English].
17. Toynbee A. A study of history. The one-volume edition. Singapore : Ed. Oxford University press and Thames and Hudson Ltd., 1972. 580 pp. [in English] https://www.academia.edu/144838543/Style_in_Music?sm=b&rhid=37992531946 [in English].

UDC 78.01:78.036

DELAYED STYLE IN MUSIC : PROSPECTIVE DISADVANTAGES

Boryslav STRONKO – PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Theory and History of Musical Performance, National Music Academy of Ukraine, Kyiv

This article addresses the problem of musical styles that may be perceived as outdated in relation to more innovative modes of musical creation. Its actuality is accused by such modern art realities as interaction of styles by different origin, including of their emergence time: wishful musicologists' reflection on this phenomena, by great importance of past art tradition in the contemporary world. Accordingly, the main goal of this study is revealing fundamentals of their vitality and influence toward recent and further styles. Through the application comparative and dialectical methods, the reconstruction of historical context, and the analysis of representative musical texts, the study elucidates the reasons for the frequent coexistence of newer styles with those regarded as less actual. The research demonstrates the relativity of prevailing notions of progressiveness in musical thinking. Accordingly, the term «delayed style» is proposed to denote a style inherited from a previous epoch that nevertheless retains its artistic relevance and influence.

The advantages of the delayed style are examined, including the refinement and perfection of traditional styles and techniques, the disclosure of their latent and non-obvious artistic potential, and the possibility of anticipating innovations of future styles within the framework of the delayed style itself. Analytical and comparative case studies draw on works by C. Saint-Saëns, J. Sibelius, V. Barvinsky, J. Haydn, and R. Strauss. The conclusions identify two principal types of innovation in art: the paradigmatic changing of artistic thinking and innovation operating within an established paradigm. Among the perspectives for further research, the article proposes an examination of historical periods characterised by the most intensive coexistence of stylistically diverse forms originating from different epochs; an investigation of the factors that determined the prolonged historical trajectory of the Romantic style in music, extending up to the emergence of neo-Romanticism; and scholarly inquiry into socialist realism as a specific manifestation of the delayed style.

Key words: delayed style; renewal of the artistic paradigm; renewal within the paradigm; hidden future in the past.

Стаття отримана 22.12.2025

Стаття прийнята 21.01.2026

Стаття опублікована 28.05.2026