

УДК 78.035:78.071.2'06
DOI 10.34064/khnum1-77.03

Продоус Євгенія Русланівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: bozapi00@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

**Романтична стильова домінанта
як естетична універсалія сучасного виконавства**

У музикознавчих працях дедалі частіше зустрічається термін «стильова домінанта», який досі не отримав категоріального визначення, попри те, що він є дієвим інструментом виявлення чинників, що зумовлюють кристалізацію та трансформацію естетичних універсалій виконавської творчості, серед яких засадничою є категорія стилю. Метою статті є обґрунтування поняття романтичної стильової домінанти як естетичної універсалії сучасного виконавства, у опорі на досвід теоретичного моделювання. Розкриття категоріального змісту терміна «стильова домінанта» є інноваційним аспектом дослідження. Зокрема, простежено трансформацію поняття «домінанти» від музичної теорії Г. Рімана до функціонування у психології, літературознавстві та сучасному музикознавстві. Надано порівняння дефініцій музичного стилю у працях представників української наукової школи; висвітлено підходи до розуміння специфіки поняття стильової домінанти в різних музикознавчих дискурсах (І. Коханник, І. Сухленко, О. Варданян). Як результат, надано авторське визначення стильової домінанти як «панівної художньо-естетичної настанови, що обумовлює формування / трансформацію інтонаційних та композиційних параметрів творчої діяльності виконавця, його комунікативних стратегій». Виявлено, що романтична стильова домінанта як прояв первинної природи людини – здатності до глибини переживання, пошуку смислів, творчих інтенцій – є впливовим чинником, що визначає специфіку сучасної виконавської творчості.

Ключові слова: музична творчість; музична інтерпретація; виконавство; виконавський стиль; стильова домінанта; романтизм; естетична універсалія.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Сьогодення професійного середовища академічних музикантів, зокрема й науковців, позначене значною увагою до питань музичного виконавства як фундаментальної складової культури XX–XXI століть. Проте остаточною ствердженням свого високого статусу музичне виконавство зобов'язано культурним реаліям доби Романтизму XIX століття з його сузір'ям блискучих солістів-віртуозів та видатних диригентів, завдяки якому актуалізувалися питання щодо сутності та індивідуально-стильових ознак виконавського мистецтва, а також інтерпретації композиторського твору. А в музичній практиці XX століття, фактично, не композитор, а виконавець стає тим, хто «володіє „ключем” до розуміння специфіки музики як спілкування» (Шаповалова, 2017: 295). Системне дослідження проблем виконавства сформувало нову музикознавчу дисципліну – *інтерпретологію*, що «значно розширила інформативно-комунікативні кордони академічної науки, яка знайшла нову онтологію і прагматику (через суб'єкт-суб'єктні відносини у сфері духовного виробництва)» (там само: 297) і активно запозичує теоретичний апарат суміжних наук (психології, літературознавства).

Так, у музикознавчих працях все частіше зустрічається термін «стильова домінанта», який поки що не отримав категоріального визначення, однак є дієвим інструментом виявлення чинників, що зумовлюють кристалізацію та трансформацію естетичних універсалій виконавської творчості, серед яких у якості засадничої постає категорія стилю в музиці в його різноманітних проявах. У тлумаченні власне музичного терміна «домінанта» найбільш поширеним залишається функціональний підхід, згідно якому «напруження» домінанти є антиподом «спокою» тоніки. Проте термін «стильова домінанта» в музикознавчому дискурсі останнім часом набуває дещо іншого виміру. Прикладом можуть слугувати статті Л. Бучок «Стильові домінанти фортепіанної музики закарпатських композиторів XX – початку XXI століть» (Buchok, 2018) та Б. Дашака «Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі

симфонії № 1» (Дашак, 2024), де це поняття функціонує без пояснення, як апіорне. Дослідниця творчості М. Шука трактує його як метасимфонію¹, а у О. Козаренка читаємо про вплив стильових домінант на рівні національної виконавської школи: «Йдеться про специфікацію національного звукового ідеалу в етнохарактерній манері виконання, що початково формується у фольклорній сфері на перетині домінантних рис [курсив наш – Є. П.] національної психології, і “нарощується” далі у професійному виконавстві, будучи підставою формування національних виконавських шкіл» (Козаренко, 2000: 262).

Отже, категорія «стильова домінанта» надає можливість атрибутувати художні феномени, поєднуючи їх у групи за окремими ознаками. У цьому контексті досить продуктивною видається ідея застосування цієї категорії в інтерпретології, яка балансує між захопленням творчістю конкретного виконавця та намаганням віднайти «спільний знаменник» стилю музикування цілих поколінь, щоби узагальнити їхні відчуття, інтенції, думки та виокремити типологічні риси історичних, національних і жанрових стилів як системних семіотичних об'єктів.

Мета цієї статті – спираючись на досвід теоретичного моделювання, обґрунтувати поняття романтичної стильової домінанти в ролі естетичної універсалії сучасного виконавства.

Новизну дослідження зумовлює розкриття категоріального змісту терміна «стильова домінанта».

Останні дослідження і публікації. Обрана тема зумовила звернення до наукових праць вітчизняних музикознавців, які вивчали стильові засади музичної творчості, зокрема, монографії О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» (Козаренко, 2000) і статті І. Коханик, присвяченої інтертекстуальності та стильовій єдності музичного твору (Коханик, 2001), у яких розробляється теорія стилю. У статті І. Сухленко (2018) та дисертації О. Варданян (2021) термін «стильова домінанта» фігурує як ключовий в ієрархічній

¹ «...аналогічні смислові “домінанти” та їх відповідне інтонаційне відтворення знаходимо і в інших творах М. Шука» (Татарнікова, 2019: 201).

системі стилю. Водночас у контексті сучасного міждисциплінарного підходу до вивчення романтизму, що охоплює філософські, культурологічні, літературознавчі та музикознавчі аспекти, важливим теоретичним підґрунтям цього дослідження став колективний збірник «Кембриджський довідник із музики та романтизму» під редакцією Б. Тейлора (Taylor, 2021), де романтизм розглядається як багатовимірний художній феномен, що формується на перетині стильових, естетичних і виконавських практик. У цьому ж контексті було залучено статтю О. Лігус щодо напрямів вивчення романтизму в українському мистецтвознавстві XX–XXI століть (Lihus, 2020), яка посприяла формуванню цілісного уявлення про дослідження романтизму у виконавському мистецтві.

Методологія дослідження. Представлена розвідка базується на визнаних у гуманітаристиці та музикознавстві дослідницьких підходах: *історико-культурний* метод застосовано для висвітлення процесу становлення інтерпретології та теорії стилю в її царині; *компаративний* підхід та метод *моделювання* дозволили зіставити трактування поняття домінанти у різних сферах гуманітаристики, що дало змогу розкрити міждисциплінарний зміст цієї категорії; *системний* підхід уможливив визначення стильової домінанти як універсалії музичної науки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Формування вітчизняної інтерпретології визначено працями знаного музикознавця В. Г. Москаленка (1940–2025). Його докторська дисертація «Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації» (1994) та «Лекції з музичної інтерпретації» (2013), напрацьовані як результат багаторічного досвіду викладання в Національній музичній академії України, забезпечили змістове підґрунтя авторського бачення нового напрямку музикознавства. Учений не лише надав оригінального тлумачення засадничим категоріям науки про музику (інтонація, музичне мислення, музичний твір, текст музичного твору, стиль, жанр), але й презентував їх як *систему методів* пізнання музичної творчості.

Продуктивні ідеї професора В. Г. Москаленка знайшли розвиток у діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (заснована 2004 року), викладачі якої активно впроваджують інтерпретаційний підхід у освітньому процесі. У численних працях магістрів та аспірантів кафедри реалізується дослідницька стратегія, наріжним каменем якої є Людина та її творча діяльність як відображення діалогу зі Всесвітом («Я – Інший»). Тому базовою категорією інтерпретології є стиль² та похідні від неї: «індивідуальний стиль», «виконавський стиль», «стильова ієрархія», «стиль мислення», «стиль творчості», серед них – і «стильова домінанта».

Поняття «домінанта» широко використовується у різних сферах гуманітаристики, хоча історична першість належить музикознавству. У «Музичному словнику» Г. Рімана (Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann) 1900 року знаходимо таке визначення: «Домінанта – назва п'ятої

² Теорія стилю у музичному мистецтві виникла ще за часів Бароко, проте ґрунтовне осягнення вона отримала лише у ХХ столітті, зокрема у працях представників вітчизняної музикології, кожен з яких зробив свій внесок у осмислення цього феномена:

– 1985: Н. Горюхіна: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» (Горюхіна, 1985: 98);

– 1994: С. Тишко: «Стиль є системою стійких ознак музичних явищ, способом їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка)» (Тишко, 1994: 15);

– 1998: С. Шип: «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» (Шип, 1998: 323);

– 2000: О. Катрич «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич, 2000: 9);

– 2013: В. Москаленко: «Під стилем музичної творчості буде розумітися індивідуальність музичного мислення, яка виражається відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору» (Москаленко, 2013: 5).

ступені гами (ладу), а також побудованого на ньому акорду. Слово “домінанта” веде своє походження ще з часів панування церковних ладів (наприклад, у *S. De Caus “Institution harmonique”,* 1615), хоча в аутентичних ладах домінантою називався тоді V щабель, а в плагальних – IV; інші називали домінантою так звану *Repercussa* кожного ладу (наприклад, Броссар у своєму лексиконі 1703). Ш. Масон (*Nouveau traité*, 1694) розрізняє, поряд із *Finalis* і домінантою, вже і медіанту (терція ладу), а Рамо, пропускаючи медіанту, перераховує, поряд із *Tonique (Centre)* і домінантою, ще IV щабель – субдомінанту, розуміючи під цими назвами гармонії, побудовані на цих щаблях» (Riemann, 1900: 259).

Утім помилковим буде твердження, що до XX століття термін «домінанта» використовувався виключно у музичній практиці. Прикладами зворотного слугують видана 1738 року латиною в Лейпцизі праця німецького юриста К. Менсера (Menser, Carolus Fridericus) «*De aequali iure dominantis et .servientis praedii si pascua non sufficient*» / «Про рівні права пана (*dominantis*) і слуги маєтку, якщо пасовищ недостатньо») (Catalog juristischer Dissertationen..., 1989: 1192, 1193), а також філософське дослідження Р. Авенаріуса (1888) «Критика чистого досвіду» / «*Kritik der reinen Erfahrung*», у другому томі якого вчений провадить думку, що «... в конкуренції між залежними життєвими рядами можна загалом вважати, що один з них домінує...» (Avenarius, 1921–1928: 277).

Поняття домінанти й домінування широко використовуються у фізіології та психології, де вони тлумачаться як фактори, що суттєво впливають на поведінку особистості: «Домінування пояснює багато аспектів поведінки – сприйняття у всіх модальностях, моторний контроль та емоції. Поки воно триває, домінантний елемент забезпечує цілісність сприйняття – “інтегральний образ”. Сприйняття не є пасивним; воно підпорядковується поточній задачі через елемент, який домінує. Ми помічаємо лише те, що нам потрібно в певний момент, все інше ігнорується (а іноді піддається упередженій інтерпретації)» (Nadin, 2015: 20).

Тобто домінанта є тим, що визначає діяльність нервової системи, спрямованість уваги особистості. Продовжуючи цю тезу, зазначимо, що домінанта є тим, що зумовлює *художнє мислення, і, відповідно, специфіку авторського висловлювання*. Саме у такому розумінні поняття домінанти функціонує в літературознавстві, де воно отримало досить ґрунтовну розробку. Першість належить представникам формальної школи, які досліджували теорію поетичної мови у 1916–1925 роках. Так, Р. Якобсон інтерпретує категорію домінанти як один із головних елементів структурного аналізу тексту: «Домінанта може бути визначена як фокусний компонент твору мистецтва; вона скеровує, обумовлює та трансформує решту компонентів. Саме домінанта гарантує цілісність структури» (Jakobson, 1997: 6).

Надамо ті визначення «стильової домінанти», що отримали семантичну конотацію в музикознавчих концепціях.

– І. Коханик: «Під стильовою домінантою ми розуміємо обумовлений культурогенетичними, художньо-естетичними та психофізіологічними причинами основний стилетворчий фактор, що виконує в процесі стилетворення генералізуючу креативну функцію і пов’язує всі стильові елементи в єдину художню цілісність» (Коханик, 2001: 94).

– О. Варданян: «...під стильовою домінантою розуміємо провідний чинник, що зумовлює єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі творення та інтерпретування музичних текстів» (Варданян, 2021: 7).

Доречним буде звернення до досвіду літературознавства, на що вказує І. Сухленко, презентуючи систему стильових домінант як «низку опозицій»:

- «суб’єктивність чи об’єктивність висловлювання;
- превалювання зображальності чи виразності;
- сюжетність або психологізм як принципи розвитку фабули;
- оповідність чи описовість;
- монологізм чи суперечливість;
- обраний тип композиції (простий, з однією сюжетною лінією, чи складний)» (Сухленко, 2018: 67).

Якщо стиль музичної творчості – це «специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (Москаленко, 2013: 116, 127), тоді стильова домінанта постає як її «осердя», провідна ідея, що визначає художнє висловлювання як ціле. Спираючись на засадничі положення теорії інтерпретології, запропонуємо робочу дефініцію цього поняття. *Стильова домінанта – це панівна художньо-естетична настанова, що обумовлює формування / трансформацію інтонаційних та композиційних параметрів творчої діяльності виконавця, його комунікативних стратегій.*

Зрозуміло, що стильові домінанти впливають на всі складові музичного мистецтва. Так, характерними ознаками традиційного мистецтва є колективна творчість, відсутність письмової фіксації музичних артефактів і, відповідно, імпровізаційність та варіативність. Проте ці загальні параметри отримали особливі – домінантні – втілення у різних національних культурах. Так, українська народна музика тісно пов'язана з календарно-обрядовим циклом, де колискові, весільні, поховальні пісні відтворюють своєрідний коловорот життя, що віддзеркалює національну картину світу. Характерними ознаками її музичного втілення є ладова модальність із широким використанням орнаментики та варіантність ритмічного розвитку. Саме ці домінантні (пізнавані) елементи музичної мови, які О. Козаренко визначає як «комплекс національно-своєрідних засобів виразності» (Козаренко, 2000: 39), найчастіше використовують композитори для втілення українського національного стилю. Яскравим прикладом цього є доробок Л. Дичко, І. Карабиця, М. Скорика, Є. Станковича. Іншими словами, поняття «стильова домінанта» є затребуваним на національно-інтонаційному рівні музичного стилю.

Додамо, що стильова інтонація може слугувати показником цілої епохи. Наприклад, для митців доби Бароко характерним є поліфонічний тип мислення (відповідно, поліфонічний склад), а у творчості віденських класиків домінує гомофонно-гармонічна фактура. Можна

стверджувати, що історико-стильові епохи формують і залишають по собі певні жанрові домінанти, які репрезентують їхню специфіку: Бароко – концерт та fuga, Класицизм – соната та симфонія, Романтизм – мініатюра і вільна велика форма (поема, рапсодія, балада).

Яскравим прикладом пошуків балансу між різними рівнями стильового моделювання музичних процесів у виконавстві є відома книга видатного німецького музиканта К. Мартінсена (Carl Adolf Martienssen) «Індивідуальна фортепіанна техніка, заснована на творчій волі до звучання», де він запропонував власну типологію виконавських стилів: класичний-статичний, романтичний-екстатичний, експресіоністський-експансивний (Martienssen, 1930). У цій типології підкреслена природна взаємодія різних рівнів стильової ієрархії, зокрема стилю індивідуального та епохального і, у розвиток філософської концепції А. Шопенгауера, акцентовано значення вольового початку творчої діяльності. Вплив іншого німецького філософа, Ф. Ніцше, простежується в концентруванні уваги на балансі романтичного та класичного, що виявляється через відповідний тип виконавської «волі до звучання». «Статична звукотворча воля» характерна для класичного стилю виконання: «Оскільки внутрішній спокій, зважування і відмірювання майже за законами статичності є суттю основної сили душі класичного складу. Для романтичної основної сили виконання пропонується позначення “екстатична звукотворча воля”. Бо підірвання статичних законів мріями і захватом, якому віддається суб’єкт, є суттю основної сили душі романтичного складу» (Martienssen, 1930: 93).

Зазначимо, що з того часу, як К. Мартінсен оприлюднив свою концепцію, пройшло майже 100 років й багато чого змінилося (і стилі музичної творчості, й комунікація у системі «композитор-виконавець-слухач», і музичні практики), але вона досі є продуктивною та дієвою. Такою, що дійсно допомагає дослідникам виконавства, адже підкреслює, що виконавський стиль не є похідним від композиторського, а має свою автономну структуру з власними домінантами, що відображають внутрішню природу інтерпретатора. Погодимось з К. Мартінсеном у тому, що «в найменуваннях “класика”, “романтика”,

“експресіонізм” основні сили, які виявили себе як такі протягом історії музики, знайшли такі вдалі позначення, відповідні загальному відчуттю, що у процесі викладу до них доведеться знову і знову звертатися» (Martienssen, 1930: 92–93).

Більше того, домінантною ознакою виконавської творчості сьогодення виступає *романтизм як особливий тип світосприйняття*, що формує специфічну систему засобів нової музичної виразності та, головне, зберігає спосіб спілкування з аудиторією. Для одних музикантів важливо бути лідером, охоплювати силою своєї енергетики весь зал, тримати увагу слухачів. Іншим, навпаки, потрібне відчуття інтимності, камерності висловлювання, безпосереднього діалогу зі слухачем або іншими виконавцями. Проте їх об’єднує спрямованість на особистісне спілкування та *підкреслення значущості постаті виконавця-артиста*. Важливим маркером тут є специфічна сценічна поведінка-амплуа (згадаємо притаманну романтикам міфологізацію власної особистості). У цьому аспекті очевидним є вплив романтичної стильової домінанти навіть на концепції представників історично інформованого виконавства, яке останнім часом набуває все більшої розповсюдженості, та творчість митців, орієнтованих на популяризацію сучасних музичних творів і композиторських технік.

О. Лігус констатує, що «теоретики мистецтва різних поколінь визнали, що романтизм не можна визначити лише його історичними межами» (Lihus, 2020: 213). Подібну ж думку знаходимо й у «Кембриджському довіднику з музики та романтизму»: «Різноманітність рис, що розглядаються як такі, що належать романтизму, і, здавалося б, неможливе завдання знайти єдину об’єднувальну тему чи сутність, що стоїть за різними проявами, справді є головною проблемою для вчених» (Taylor, 2021: 5). У продовження цієї тези зазначимо, що радикальні новації XX століття не зменшили важливості романтичної настанови щодо інтенційності, втілюючись у загостреному психологізмі музичного висловлювання, його екзистенційній напрузі та концентрації на внутрішній драмі. Виконавець, працюючи з модерністським текстом, мимоволі задіює романтичні

настанови, і саме вони дозволяють передати глибину конфлікту, смислову багатшаровість і емоційну напругу музики. У цьому сенсі модернізм постає не як заперечення, а як ревіталізація стилєвих домінант минулого європейської культури.

Справедливість твердження про вплив романтичної стилєвої домінанти на творчість митців кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття та її сприйняття суспільством підкріплюється, крім іншого, традиційним «пошуком» так званого «останнього романтика». За останнє сторіччя це звання неодноразово присуджувалося митцям, чия творчість була тісно пов'язана з відповідним репертуаром, викликала захоплення слухацької аудиторії, та чие життя доволі часто привертало окрему увагу (як приклади, згадаємо В. Горовиця та І. Менухіна). Проте, чи не можемо ми позначити як типові ознаки романтичного стилю підкреслене дистанціювання від публіки Г. Гульда (аж до відмови від публічних концертів) або оригінальну сценічну поведінку Н. Кенеді? Мабуть, так. Цього прагне і антропологічний метод, у світлі якого романтизм осмислюється не стільки як доба, історико-стильова система, скільки як спосіб мислення Автора. Водночас виконавство постає як діяльність, що неминуче актуалізує романтичну зосередженість на собі: людині як особистості, унікальному досвіді «Я-свідомості».

У наш час, коли безпосереднє спілкування, відкритість, щирість стосунків замінені короткими електронними повідомленнями, відчуття дотичності до певної спільноти, сумісного буття, проживання емоцій надає виконавству соціального значення. Романтична стилєва домінанта стає тим фактором, який забезпечує продуктивність комунікації в системі «композитор – виконавець – слухач». Суб'єктивність, експресивність, протиставлення «Я» світові – базові принципи романтичного світовідчуття – стають критеріями мислення виконавця та забезпечують успішність його кар'єри. У такому розумінні романтизм постає як «метамова» сучасного виконавства, а романтична стилєва домінанта – як динамічна, багаторівнева й антропологічно зумовлена категорія, що описує спосіб мислення сучасного Виконавця.

Висновки.

Порівняння трактування поняття «стильова домінанта» у музикознавстві, літературознавстві та психології дає змогу розкрити його міждисциплінарний потенціал. Динаміка проаналізованих визначень стилю відбиває процес поступового зміщення уваги музикознавців із композиторської творчості на виконавську. Визнання виконавства як чинника, що домінує в системі музичної комунікації, зумовлене не тільки й не стільки настановами авторського тексту, скільки інтерпретаційною складовою художньої творчості.

Виявлено, що домінанта як естетична універсалия є чинником, що визначає функціонування всіх ієрархічних рівнів стилю – від глобального (епохального, національного, жанрового) до індивідуального (композиторського, виконавського). На макрорівні вона виявляється у панівних художніх ідеях часу, естетичних пріоритетах доби й відповідних засобах музичної виразності, відборі репертуару, типу комунікації з публікою; на мезорівні – у стилі конкретної школи, жанрово-композиційних моделях і національно-культурних ознаках; на мікрорівні – в панівній інтонації.

Запропоноване визначення стильової домінанти як панівної художньо-естетичної настанови, що зумовлює формування / трансформацію інтонаційних та композиційних параметрів виконавської діяльності, дало можливість представити її як динамічну категорію, що поєднує індивідуальне та універсальне, емоційне та когнітивне. Вона є водночас показником стильової єдності та еволюції музичного мислення.

Визначено, що романтична стильова домінанта є фактором, який обумовлює специфіку сучасної виконавської творчості – як прояв первинної природи людини: здатності до глибокого переживання, смислової наповненості буття, відкритості до творчої інтенції.

Перспективно роботи видається дослідження впливу романтичної стильової домінанти на творчість видатних виконавців ХХ–ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Варданян, О. (2021). *Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Горюхіна, Н. (1985). Методика аналізу національного стилю. У кн. *Нариси з питань музичного стилю та форми*, (сс. 81–99). Київ: Музична Україна [рос.].
- Дашак, Б. (2024). Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі Симфонії № 1. *Українська музика*, 1(48), 27–39. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-3>
- Катрич, О. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. <https://irbisnbnv.gov.ua/aref/20081124015169> [in Ukrainian].
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ [Наукове товариство ім. Шевченка]. (Українознавча бібліотека НТШ; число 15).
- Коханик, І. (2001). Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія*, 7, 90–95.
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. (Навчальний посібник). Київ: НМАУ. URI: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/266>
- Москаленко, В. Г. (1994). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*. (Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сухленко, І. (2018). Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk11/aspekty_11_5_Сухленко.pdf [рос.].
- Татарнікова, А. (2019). Славословний аспект поетики реквісму «Lux aeterna» М. Шука в руслі духовних традицій української культури. *Мистецтвознавчі записки. Музикознавство*, 36, 198–203. <https://doi.org/10.32461/190686>
- Тишко, С. (1994). *Національний стиль російської опери: теорія та еволюція*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Шаповалова, Л. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 46, 289–300.
- Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.

- Avenarius, R. H. L. (1921–1928). *Kritik der reinen Erfahrung*. (Bände 1–2). (Dritte Auflage). Leipzig: O. R. Reisland. <https://archive.org/details/kritikderreinen0102aven/page/n7/mode/2up>
- Buchok, L. (2018). Style Dominants of the Piano Music by Transcarpathian Composers of the 20th and Early 21st Centuries. *Artistic Culture. Topical Issues*, 14, 102–107. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151121>
- Jakobson, R. (1997). The dominant. In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory*, (pp. 6–10). London: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_2
- Katalog juristischer Dissertationen, Disputationen, Programme und anderer Hochschulschriften im Zeitraum von 1600 bis 1800 aus den Beständen der Universität Rostock im Auftrag der Universitätsbibliothek an der Chuo Universität* (1989). (Herausgegeben von Ryuichi Tsuno). Tokyo: Chuo University Library. https://www.chuo-u.ac.jp/uploads/2018/11/1019_commentary01_04.pdf
- Lihus, O. M. (2020). Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20th – 21st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 209–216. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737>
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klavier Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klang willens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag.
- Nadin, M. (Ed.). (2015). *Anticipation: Learning from the past: The Russian / Soviet contributions to the science of anticipation*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. DOI 10.1007/978-3-319-19446-2_1
- Riemann, H. (1900). *Musiklexikon*. (5. Auflage). Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Taylor, B. (Ed.). (2021). *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108647342>

REFERENCES

- Avenarius, R. H. L. (1921–1928). *Kritik der reinen Erfahrung* [*Critique of Pure Experience*]. (Vols. 1-2). (Third edition). Leipzig: O. R. Reisland. <https://archive.org/details/kritikderreinen0102aven/page/n7/mode/2up> [in German].
- Buchok, L. (2018). Style Dominants of the Piano Music by Transcarpathian Composers of the 20th and Early 21st Centuries. *Artistic Culture. Topical Issues*, 14, 102–107. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151121> [in English].
- Dashak, B. (2024). Specificity of Viktor Kaminsky's timbre and dramaturgical thinking on the example of Symphony No. 1. *Ukrainian Music*, 1(48), 27–39. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-3> [in Ukrainian].

- Horiukhina, N. (1985). Methodology for analyzing national style. In *Essays on issues of musical style and form*, (pp. 81–99). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Jakobson, R. (1997). The dominant. In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory*, (pp. 6–10). London: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_2 [in English].
- Katalog juristischer Dissertationen, Disputationen, Programme und anderer Hochschulschriften im Zeitraum von 1600 bis 1800 aus den Beständen der Universität Rostock im Auftrag der Universitätsbibliothek an der Chuo Universität [Catalogue of legal dissertations, disputations, programs and other university publications from the period 1600 to 1800 from the holdings of the University of Rostock on behalf of the University Library at Chuo University]*. (1989). (Edited by Ryuichi Tsuno). Tokyo: Chuo University Library. https://www.chuo-u.ac.jp/uploads/2018/11/1019_commentary_01_04.pdf [in German].
- Katrych, O. (2000). *Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2001). Intertextuality and the problem of the stylistic unity of a musical work. *Kyiv Musicology*, 7: Text of a Musical Work: Practice and Theory, 90–95 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language*. Lviv: NTSh [Shevchenko Scientific Society]. (Ukrainian Studies Library of NTSh; issue 15) [in Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2020). Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20th – 21st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 209–216. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737> [in English].
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klavier Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klang willens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag [in German].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. (Textbook). Kyiv: NMAU [National Music Academy of Ukraine]. URI: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/266> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (1994). *Theoretical and methodological aspects of musical interpretation*. (Extended abstract of Dr. Habil.' diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Ukrainian].

- Nadin, M. (Ed.). (2015). *Anticipation: Learning from the past: The Russian / Soviet contributions to the science of anticipation*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. DOI 10.1007/978-3-319-19446-2_1 [in English].
- Riemann, H. (1900). *Musiklexikon*. (5. Auflage – 5th ed.). Leipzig: Max Hesses Verlag [in German].
- Shapovalova, L. (2017). Interpretology as an integrative science. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 46: Cognitive Musicology, 289–300 [in Ukrainian].
- Shyp, S. (1998). *Musical form: From sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. (2018). The style dominants of the performing concept of a musical work. *Aspects of Historical Musicology*, 11, 61–71. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk11/aspekty_11_5_Sukhlenko.pdf [in Russian].
- Tatarnikova, A. (2019). The glorious aspect of M. Shukh's requiem «Lux aeterna» poetry in the line with the spiritual traditions of Ukrainian culture. *Notes of Art Criticism*, 36, 198–203. <https://doi.org/10.32461/190686> [in Ukrainian].
- Taylor, B. (Ed.). (2021). *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108647342> [in English].
- Tyshko, S. (1994). *The national style of Russian opera: Theory and evolution* (Dr. Habil.'s diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory [in Ukrainian].
- Vardanyan, O. (2021). *The genre and stylistic nature of concertante modus in the works by Aram Khachaturian*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Yevheniia Prodous

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: bozapi00@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

Romantic stylistic dominant as an aesthetic universal concept of modern performance

Statement of the problem. *In musicological works, the term “stylistic dominant” is increasingly found, which has not yet received a categorical definition, despite the fact that it is an effective tool for identifying factors that determine the crystallization and transformation of aesthetic universals of performing creativity, among which the category of style is the fundamental one.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to substantiate the concept of romantic stylistic dominant as an aesthetic universal*

of modern performance, based on the experience of theoretical modelling. The disclosure of the categorical content of the term “stylistic dominant” is an innovative aspect of the study. The study is based on research approaches recognized in the humanities and musicology: the historical and cultural method was used to highlight the process of the formation of interpretology (the science on interpretation) and the theory of style in its field; the comparative approach and the modelling method allowed us to compare the definitions of the concept of dominant in different areas of the humanities, which made it possible to reveal the interdisciplinary content of the category; the systemic approach made it possible to define stylistic dominant as an universal concept of musicology.

Research results. The transformation of the concept of “dominant” from the musical theory by H. Riemann to its functioning in psychology, literary studies and modern musicology was traced. A comparison of definitions of musical style in the works of representatives of the Ukrainian scientific school was provided; approaches to understanding the specifics of the concept of stylistic dominant in various musicological discourses were highlighted (I. Kokhanyk, I. Sukhlenko, O. Vardanyan). As a result, the definition of stylistic dominant was proposed as “the governing artistic and aesthetic directive that determines the formation / transformation of intonation and compositional parameters of the performer’s creative activity, his communicative strategies”.

Conclusion. It has been revealed that the dominant as an aesthetic universal concept is a factor that determines the functioning of all hierarchical levels of style – from global (epoch-making, national, genre) to individual (composer, and performer style). At the macro level, it is manifested in the dominant artistic ideas of the time, aesthetic priorities of the era and the corresponding means of musical expression, selection of repertoire, type of communication with the public; at the middle level – in the style of a particular school, genre and compositional models, and national-cultural features; at the micro level – in the dominant intonation. It is revealed that the romantic stylistic dominant as a manifestation of the primary nature of man – the ability to experience deeply, search for meanings, creative intentions – is an influential factor that determines the specifics of modern performance creativity.

Keywords: musical creativity; musical interpretation; music performance; performance style; stylistic dominant; romanticism; aesthetical universal concept.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2025,
рекомендована до друку 10.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.