

УДК 78.03+781.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-11>**Олена Петрівна Кучма**

ORCID: 0000-0001-7924-2659

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії,
заступник директора з навчальної роботи
Одеського державного музичного ліцею імені професора
П. С. Столярського
alena.kuchma@gmail.com

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО ЯК ФОРМА ІСТОРИЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення закономірностей взаємодії традиційного та новаторського в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, з особливим акцентом на осмислення генетико-типологічних механізмів, які забезпечують спадкоємність художнього мислення. Робота спрямована на уточнення ролі традиції як динамічної категорії, здатної не лише зберігати, а й оновлювати культурний зміст, а також на визначення специфіки прояву інтерпретуючих і синтетичних стилів як нових форм музичного історизму.

Наукова новизна. Новизна дослідження полягає у комплексному розгляді традиції не як статичного культурного явища, а як активного структурного принципу музичної творчості, що визначає внутрішню логіку взаємодії минулого і сучасного. У роботі обґрунтовується поняття інтерпретуючого стилю як однієї з провідних форм художнього синтезу ХХ століття, а також уточнюється його значення в контексті історико-естетичних тенденцій і філософії музичного історизму.

Методологія дослідження. Методологічну основу роботи становлять принципи системного, історико-типологічного та герменевтичного аналізу, які дозволяють розглядати музичний твір як текст, включений у широкий контекст культурної пам'яті.

Висновки. Проблема співвідношення традиції та новаторства є однією з фундаментальних категорій музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, яка визначає його художню та філософську спрямованість. Еволюція композиторського мислення протягом минулого століття демонструє не стільки розрив із минулим, скільки його глибоке переосмислення й перетворення в умовах нової культурної реальності. Традиція перестає сприйматися як догматичний канон, що обмежує

свободу митця, і починає функціонувати як живий механізм історичної пам'яті, який не лише зберігає спадкоємність, а й забезпечує можливість оновлення. У цьому сенсі новаторство постає не запереченням традиції, а її продовженням в іншому контексті — формою внутрішнього діалогу між епохами.

Ключові слова: традиція, новаторство, генетико-типологічний аналіз, жанр, стиль, композиторське мислення, культурна пам'ять, інтерпретуючий стиль, синтетичний стиль, поліфонія стилів, історизм.

Kuchma Olena Petrivna, PhD, Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography, Deputy Director for Academic Work of the P. S. Stolyarsky State Music and Drama Institute

Tradition and innovation as a form of historical self-awareness in contemporary musical culture

The aim of this research is to identify the patterns of interaction between the traditional and the innovative in the musical art of the 20th–21st centuries, with a particular emphasis on understanding the genetic and typological mechanisms that ensure the continuity of artistic thinking. The work seeks to clarify the role of tradition as a dynamic category capable not only of preserving but also of renewing cultural meaning, as well as to determine the specificity of interpretative and synthetic styles as new forms of musical historicism. **Scientific Novelty.** The novelty of the study lies in the comprehensive consideration of tradition not as a static cultural phenomenon but as an active structural principle of musical creativity that determines the internal logic of the interaction between the past and the present. The paper substantiates the concept of the *interpretative style* as one of the leading forms of artistic synthesis of the 20th century and clarifies its significance in the context of historical and aesthetic tendencies and the philosophy of musical historicism. **Methodology.** The methodological basis of the research consists of the principles of systemic, historical-typological, and hermeneutic analysis, which make it possible to regard a musical work as a text embedded in the broad context of cultural memory.

Conclusions. The problem of the relationship between tradition and innovation is one of the fundamental categories of 20th–21st-century musical art, determining its artistic and philosophical orientation. The evolution of compositional thinking over the past century demonstrates not so much a rupture with the past as its profound reinterpretation and transformation within the framework of a new cultural reality. Tradition ceases to be perceived as a dogmatic canon that limits the artist's freedom and begins to function as a living mechanism of historical memory, one that not only preserves continuity but also ensures the possibility of renewal. In this sense, innovation appears not as a negation of tradition but as its continuation in another context — a form of inner dialogue between epochs.

Key words: tradition, innovation, genetic-typological analysis, genre, style, compositional thinking, cultural memory, interpretative style, synthetic style, polyphony of styles, historicism.

Актуальність теми дослідження зумовлена потребою нового осмислення ролі традиції в музичній культурі XX–XXI століть, коли саме у суперечності між традиційним і новаторським виявляється сутнісна динаміка художнього мислення. Сучасне мистецтво, втративши стійкі естетичні та жанрові орієнтири, звертається до культурної пам'яті як до джерела ідентичності та смислової безперервності. За таких умов особливого значення набуває розуміння традиції не як фіксованої спадщини, а як живого механізму, що забезпечує діалог часів, стилів і культур. Аналіз музичного мистецтва з позицій генетико-типологічного підходу, запропонованого О. Зінькевич [2], дає змогу виявити закономірності художнього оновлення, внутрішні зв'язки між історичними моделями та сучасними формами композиторського мислення. В епоху глобалізації та інтеркультурних взаємодій саме здатність традиції до трансформації й інтерпретації стає запорукою збереження культурної цілісності, а феномен синтетичних та інтерпретуючих стилів – ключем до розуміння того, як минуле продовжує жити в новому художньому контексті. Дослідження цієї проблематики відповідає не лише естетичним і історичним інтересам, а й глибоким філософським потребам сучасної свідомості, що прагне осмислити межі спадкоємності, сенс культурної пам'яті та умови справжнього новаторства в мистецтві.

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення закономірностей взаємодії традиційного та новаторського в музичному мистецтві XX–XXI століть, з особливим акцентом на осмислення генетико-типологічних механізмів, які забезпечують спадкоємність художнього мислення. Робота спрямована на уточнення ролі традиції як динамічної категорії, здатної не лише зберігати, а й оновлювати культурний зміст, а також на визначення специфіки прояву інтерпретуючих і синтетичних стилів як нових форм музичного історизму. Через аналіз естетичних, жанрових і стилістичних процесів ставиться завдання з'ясувати, яким чином пам'ять мистецтва стає джерелом його еволюції та особистісного самовираження композитора.

Наукова новизна. Новизна дослідження полягає у комплексному розгляді традиції не як статичного культурного явища, а як активного структурного принципу музичної творчості, що визначає внутрішню логіку взаємодії минулого і сучасного. У роботі обґрунтовується поняття інтерпретуючого стилю як однієї з провідних форм художнього синтезу XX століття, а також уточнюється його значення в контексті історико-естетичних тенденцій і філософії музичного історизму.

Методологія дослідження. Методологічну основу роботи становлять принципи системного, історико-типологічного та герменевтичного аналізу, які дозволяють розглядати музичний твір як текст, включений у широкий контекст культурної пам'яті. Сукупність зазначених методів дає змогу дослідити музичне мистецтво XX століття як складну систему взаємодії пам'яті та новизни, у якій традиція постає не антиподом, а внутрішньою умовою новаторства.

Викладення основного матеріалу. Композиторська практика, починаючи вже з перших десятиліть XX століття, вимагала радикального перегляду уявлень про співвідношення традиції та новаторства, що, у свою чергу, поставило під сумнів саму дихотомію минулого, теперішнього й майбутнього в художньому процесі. Ця доба стала часом виняткової напруги експериментальних пошуків, поєднаних із глибинною опорою на історичні канони, — епохою, у якій художня пам'ять і новаторська спрямованість вступили у складну діалектичну взаємодію. Саме у XX столітті поліфонізм світосприйняття, культури, історії, стилю й жанру досяг свого граничного вияву, демонструючи, що модернізм у мистецтві ґрунтується не на запереченні минулого, а на його внутрішньому «включенні» у тканину актуального художнього досвіду. Музична творчість цієї епохи свідчить, що минуле дедалі частіше набуває статусу не ретроспективної категорії, а актуального феномена, присутнього в «теперішньому» через цитування, ремінісценцію, жанровий діалог і стилістичну гібридизацію.

Як справедливо підкреслює дослідниця, звернення до традиції та установка на «новий синтез», характерна для представни-

ків найрізноманітніших художніх напрямів, не була випадковим спалахом естетичного інтересу, а стала результатом тривалого історико-культурного процесу, в основі якого лежали жанрово-стильові трансформації, зумовлені зміною світоглядної й культурної парадигми. Ця нова ситуація, у термінах сучасної культурно-філософської думки, осмислюється як феномен поліфонічного діалогізму, що передбачає множинність рівноправних голосів культури, кожен із яких здатен вступати в діалог з іншими часовими, географічними й естетичними вимірами.

«Повернення» до минулого не було простим актом ностальгійного спогаду, а супроводжувалося глибокими змінами у структурі культурної свідомості. Серед найвагоміших імпульсів такого повороту варто назвати розширення уявлень про саму сутність культури, коли увага європейського митця й теоретика поступово звертається до «чужих» традицій – східних, архаїчних, «примітивних» систем, що раніше залишалися поза межами академічного інтересу. Музикознавство, яке тривалий час обмежувалося рамками центральноєвропейського мистецтва, починає усвідомлювати себе частиною значно складнішого та багатовимірного світу музичних культур. Уже в другій половині XIX століття у художній простір Європи дедалі активніше проникають явища «периферії» – музика Східної Європи, Іберійського півострова, Британських островів, обох Америк, Азії та інших регіонів. Це поступове розширення слухового й культурного горизонту стало до кінця XX століття одним із визначальних чинників художнього оновлення, що зумовило небувале жанрове та стильове розмаїття музичного мистецтва.

Зміна культурної свідомості супроводжувалася й внутрішніми кризами – передусім розчаруванням у класицистичній вірі в абсолютність «вічних» цінностей, втратою довіри до історичного методу XIX століття, заснованого на романтичній ідеї прогресу та лінійного розвитку мистецтва. Натомість утверджується інша перспектива – «вертикальна», спрямована вглиб часів, до пластів культури, раніше недосяжних для раціоналістичного мислення: до бароко, Ренесансу, Середньовіччя. Таке «вертикальне» освоєння історії стало не просто розширенням

діапазону дослідницького інтересу, а й формою переосмислення художнього досвіду як множинної, багатошарової реальності. Не менш важливу роль відіграла і реакція на догматизм серійного мислення музичного авангарду, а також вплив масових жанрів – джазу, року, попкультури, разом із стрімким розвитком індустрії розваг, яка змінила саму структуру музичної комунікації, розмивши межі між професійною та масовою творчістю.

Наймасштабнішим проявом діалогічності в мистецтві постає співвіднесення традиційного й новаторського, «старого» й «нового», тобто вічне зіткнення й взаємодія історичної пам'яті з творчою імпровізацією. Будь-яке художнє явище виникає з протистояння інновації з традицією, і саме це протиріччя стає джерелом художнього руху. Новаторство в цьому контексті постає не як довільний жест заперечення, а як закономірний результат внутрішньої еволюції традиції, її оновленого самопізнання.

У цьому сенсі глибоко символічною є думка Томаса Манна: «Нікому не може так набриднути все старе й заїжджене, як художнику, і немає нікого, хто б із такою нетерплячістю прагнув до нового, як він, хоча водночас він, більш ніж будь-хто інший, пов'язаний традицією. Сміливість усупереч зв'язаності, наповнення традиції новизною – ось у чому він бачить свою мету і своє першочергове завдання, і думка про те, що “цього ще ніхто й ніколи не робив”, незмінно слугує рушійною силою всіх його творчих зусиль» [3, с. 905].

Художня свідомість ХХ століття постає як простір безкінечного діалогу часів, де минуле не зникає, а повертається в перетвореній формі, стаючи активним учасником сучасності та передчуттям майбутнього.

Значення традиції в музичному мистецтві підтверджується свідченнями самих композиторів, зокрема тих, чия естетична позиція асоціювалася з авангардом і прагненням до радикального оновлення мови. Так, Лучано Беріо вбачав у творчості неперервну взаємодію з минулим, вважаючи, що митець завжди несе в собі присутність своїх попередників [4, с. 11]; Луїджі Ноно сприймав спадкоємність як силу, стійку навіть перед лицем руйнування, наголошуючи, що зв'язок із традицією проявляється

всупереч волі творця [4]. Артюр Оннегер, своєю чергою, висловлював ту саму думку в образній формі, порівнюючи мистецтво з деревом, гілки якого не можуть існувати без стовбура: відрив від традиції для нього означав духовну смерть художника [6, с. 109]. Ці роздуми свідчать про те, що навіть найрадикальніші художні напрями не заперечують минуле, а живляться ним, перетворюючи спадщину на необхідну умову життєздатності мистецтва.

Як слушно зазначає О. Рощенко, музична культура XX століття переживає інтенсивне оновлення виражальних засобів, проте не втрачає зв'язку з ідеєю спадкоємності, яка з історичної категорії перетворюється на метафізичну та естетичну необхідність [5, с. 3]. Саме через усвідомлення цієї залежності нове мистецтво утверджує вічні цінності – не як даність, а як результат внутрішнього діалогу з минулим. Спадкоємність перестає бути формальною традицією і стає мірилом автентичності художнього висловлювання, показником того, наскільки новаторство вкорінене в духовній пам'яті культури.

XX століття відзначається особливою установкою на синтетичну свідомість, у межах якої всі епохи – від давнини до сучасності – сприймаються як єдиний історико-художній простір. Це призводить до розширення культурного горизонту, до усвідомлення множинності історичних часів, що взаємодіють у єдиному естетичному полі. Таке розуміння мистецтва як поліфонічної системи загострює проблему взаєморозуміння, про яку писав Ганс-Георг Гадамер: для нього нерозуміння виникає там, де зникає спільна мова між народами, епохами й поколіннями [1, с. 43]. Звідси звернення до традиції в музиці набуває функції відновлення культурного діалогу. Цитати, ремінісценції, алюзії стають не просто стилістичними жестами, а знаками, що дозволяють відродити зв'язок часів, повернути єдність смислів і цінностей, утрачених у процесі історичних зламів.

Поступово усвідомлення глибинної значущості традиції стає невід'ємною частиною художнього мислення композиторів другої половини XX століття. Починаючи з 1980-х років, минуле дедалі частіше сприймається не як мертва спадщина, а як живий простір культури, здатний жити сучасність. Етичний аспект

виходить на перший план: повернення до традиції означає не лише естетичний вибір, а й моральну відповідальність митця за збереження духовної спадкоємності. У цій ситуації акт творчості перетворюється на акт взаємного перетворення – коли, пізнаючи минуле, художник змінює самого себе, вмикаючись у ланцюг історичного буття мистецтва.

Саме зіткнення різних культурних світів у межах однієї епохи, таке характерне для ХХ століття, призводить до переосмислення ролі мистецтва. Воно перестає бути лише сферою естетичного і стає формою культурного існування, у якій митець, усвідомлюючи власну включеність у історичний континуум, бере на себе завдання не просто творити, а моделювати культурну реальність. Відокремлюючись від минулого або, навпаки, поєднуючи його з сучасністю, творець визначає напрям розвитку культури й міру її духовної цілісності. Тим самим його місія виходить за межі художнього – вона набуває морально-історичного виміру, адже саме через нього культура продовжує своє існування як безпервний процес осмислення та оновлення.

Музичне мистецтво ХХ століття формується у просторі напруженого філософського пошуку, зосередженого на вічних категоріях Добра і Зла, Життя і Смерті, які в культурі кінця століття набувають нового виміру – особистісно-екзистенційного, пов'язаного з відповідальністю митця перед часом і дійсністю. Композиторське мислення цієї епохи демонструє процес глибокої історизації, у якому традиція перестає бути тлом і стає активним принципом художнього самопізнання. Це проявляється у прагненні зберегти спадкоємність при одночасному оновленні виражальних засобів, у зростанні ролі культурної пам'яті та посиленні значущості національних витоків, звернених до минулого як до духовного підґрунтя творчості. Усі ці тенденції найбільш яскраво виявляються в категорії композиторського стилю, де перетинаються індивідуальне й універсальне, традиційне й новаторське.

Поліфонічність культури ХХ століття закономірно втілюється в поліфонії музичних стилів, яка, по суті, стає одним із її центральних феноменів. Вона проявляє себе, з одного боку,

у загальній неоднорідності стильової ситуації – співіснуванні численних напрямів і шкіл, відсутності єдиного естетичного центру, що робить це століття унікальним в історії мистецтва. З іншого боку, поліфонія стилів розкривається всередині самих стильових систем – як здатність окремих напрямів до внутрішнього багатоголосся, до поєднання різних мов і художніх кодів. У цьому сенсі такі явища, як неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, неоімпресіонізм і полістилістика, демонструють не лише розмаїття форм, а й складну діалектику традиційного та сучасного. При цьому одні з цих течій постають як цілісні художні системи, а інші – як прийоми або техніки, здатні органічно вбудовуватися в інші стильові структури, створюючи ефект культурної взаємодії та смислової багатозначності.

У просторі культурного діалогізму, що визначив дух XX століття, традиція не зникає, а переживає трансформацію, реконструкцію та відродження, відображаючи перехідний характер епохи. Її функції – охоронна та перетворювальна – утворюють складну єдність. Навіть у періоди найрадикальніших експериментів зберігається прагнення до стійкості, і саме жанр у цьому сенсі виконує роль своєрідного носія художньої пам'яті. Саме через жанрову форму здійснюється баланс між спадкоємністю й оновленням: вона забезпечує безперервність культурного розвитку, але водночас залишається рухомою, здатною до стильового переосмислення й оновлення свого змісту. Дослідження взаємодії традиції та новаторства в музичній творчості набуває особливої значущості, адже дає змогу виявити механізми, за допомогою яких культура зберігає стійкість, не втрачаючи здатності до самооновлення. Стиль і жанр стають головними медіаторами цього процесу, відображаючи складну роботу пам'яті та уяви в історичній свідомості музики.

Проблематика взаємодії старого й нового була осмислена в численних музикознавчих дослідженнях, що свідчить про її фундаментальний характер. Стиль у цьому контексті постає не лише як прояв індивідуальної естетики, а й як простір, де народжуються нові традиції, нові способи організації художнього мислення. Поява нового стилю часто означає народження нової

традиції, а сама традиція в музиці XX століття постає динамічною структурою, здатною до внутрішнього оновлення.

Особливо показовою є трансформація поняття «нова традиція» у другій половині століття. Вона виникає не тільки як продовження старої, а й як реакція на її заперечення. Так, неокласицизм, що сформувався на межі XIX–XX століть, можна розглядати як відповідь на кризу романтичної естетики, схильної до безмежної суб'єктивності. Водночас звернення до класичної спадщини означало не реставрацію, а свідоме переосмислення традиції, її оновлене прочитання з позицій сучасної свідомості. Таким чином, звернення до минулого стає не актом ретроспекції, а способом осмислення кризи та пошуку опорних цінностей.

Культурна установка XX століття на минуле як на джерело безсумнівного авторитету зумовлена потребою в орієнтирах, здатних надати сенсу художньому розвитку за умов втрати попередніх ідеалів. Причому найпривабливішим виявляється саме віддалене минуле – епохи, значущість яких не викликає сумнівів. Звідси зростає роль пам'яті як основи художнього мислення, а ідея, висловлена Бахтіним, про те, що кожен крок уперед пов'язаний із поверненням до початку, набуває нової актуальності – як формула культурного самосвідомлення XX століття, зорієнтованого на інтерпретацію та переосмислення традицій.

Індивідуальний композиторський стиль у XX столітті стає полем, де минуле й сучасне вступають у активний діалог. Художник спирається на попередній досвід, не лише цитує чи стилізує його, а й перетворює на засіб самоідентифікації. З одного боку, актуалізація минулого свідчить про «пам'ятливість» культури, а з іншого – її внутрішній радикалізм проявляється у пошуку нових форм і мов. У західній музиці початку століття спостерігається гостре протиставлення цих тенденцій, яке в останній третині XX століття змінюється їхнім синтезом – поєднанням серійних, сонористичних, алеаторичних технік із тонально-гармонічними засобами, що створює нову якість музичної мови. Мистецтво XX століття доводить, що розвиток музики неможливий поза історичною пам'яттю: традиція стає

не протигаю, а умовою новаторства, а новаторство – способом усвідомлення й оновлення традиції.

Проблематика взаємодії традиційного й новаторського отримує змістовний розвиток у дослідженні О. Зінькевич «Значення генетико-типологічного аспекту в аналізі сучасної музики» [2], у якому зроблено спробу виявити принципи оцінки сучасного музичного твору з погляду його внутрішнього зв'язку з історико-художнім досвідом. Дослідниця пропонує використовувати генетико-типологічний підхід як інструмент аналізу, здатний виявити не лише міру художнього відкриття, а й характер «проростання» традицій у музичному тексті. У цьому контексті підкреслюється необхідність вивчення не формальних, а якісних аспектів спадкоємності – того, як усталені структурні, жанрові й виражальні моделі перетворюються в процесі авторської творчості.

Спираючись на ідеї Ю. Лотмана, згідно з якими будь-який новаторський твір створюється з традиційного матеріалу, а його оригінальність полягає в неповторному перетині численних повторюваних елементів, О. Зінькевич розвиває уявлення про генетико-типологічний аналіз як спосіб виявлення цих «перетинів» – своєрідних точок зіткнення між традицією та індивідуальним задумом. У цьому процесі особливого значення набуває феномен генетичної пам'яті жанру, його історичних різновидів, драматургічних типів та сталих виражальних засобів, тобто тих структур, що формують типологічну єдність музичної системи [2, с. 97].

Таким чином, жанр розглядається як головний носій традиційного начала в музиці, як форма художньої пам'яті, що зберігає спадкоємність навіть там, де композитор свідомо прагне дистанціюватися від традиції. Парадоксальним чином саме жанр забезпечує впізнаваність новаторського жесту: відштовхування від традиції можливе лише тоді, коли сама традиція присутня як «тло пам'яті». Без цієї опори будь-яке нововведення втрачає можливість бути сприйнятим як новизна, оскільки його сенс стає нерозрізняваним поза контекстом спадкоємності.

Таке розуміння дозволяє розглядати розвиток музичного мистецтва ХХ століття як рух від жанру до стилю, від норматив-

них, жанрозалежних форм до індивідуально-авторських систем. Цей процес супроводжується поступовим звуженням жанрової передбачуваності та зростанням рівня особистісного начала. Кожен твір може ставати жанротвірним, а не лише вписаним у наявну типологію. У цьому вбачається закономірність культурної еволюції, коли розширення інформаційної ємності мистецтва досягається через зниження ступеня очікуваності: за думкою Лотмана, текст набуває художньої значущості лише тоді, коли його не можна передбачити заздалегідь. Отже, посилення індивідуальної творчої ініціативи веде до зменшення жанрових кліше й утверджує стиль як простір свободи, у якому проявляється справжня новизна.

Форми вияву традиції в музиці XX століття надзвичайно різноманітні – від прямих жанрових реконструкцій до концептуальних переосмислень історичних моделей. При цьому в сучасній музичній культурі, як зазначає О. Рощенко, особливого поширення набуває феномен творчого концептуалізування, що передбачає свідоме включення вже наявних художніх явищ у нові історико-стильові контексти [5, с. 3]. Це не механічне запозичення, а спосіб мислення, за якого минуле стає матеріалом для створення нової концепції. Таке звернення до «вторинних» джерел мистецтва породжує синтетичні форми, у яких традиція не лише зберігається, а й інтерпретується, набуваючи нових функцій і смислів.

Поняття «синтетичний стиль», уведене О. Рощенко, близьке за значенням до поняття «інтерпретуючий стиль», широко поширеного в сучасній музикознавчій теорії. Обидва терміни позначають новий тип стильових утворень XX століття, заснованих на діалогічній взаємодії з уже існуючими стильовими моделями. Ці стилі не створюють принципово нової мови, а радше осмислюють попередні у контексті іншого художнього мислення, що перетворює сам акт інтерпретації на форму творчості. Як підкреслює дослідниця, саме в процесі формування синтетичних та інтерпретуючих стилів виникає нове ставлення до традиції, коли її значення визначається не збереженням форми, а здатністю до смислового перетворення [5, с. 4].

Музичне мистецтво другої половини XX століття особливо яскраво демонструє розвиток цих процесів. У ньому синтетичні й інтерпретуючі стилі перестають підпорядковуватися принципу суворої єдності: художня цілісність досягається не однорідністю, а стильовою багатошаровістю. Ця властивість, глибоко вкорінена в історичній пам'яті мистецтва, стає одним із визначальних ознак музичного мислення доби. Усередині будь-якого твору співіснують різні культурні пласти, архетипи й прототипи, об'єднані в єдину систему, у якій взаємодія стає важливішою за походження.

У сучасній композиції стильові нашарування використовуються свідомо – як спосіб вираження художньої ідеї, як інструмент концептуалізації. Стиль перестає бути лише зовнішньою оболонкою й перетворюється на метод пізнання, на мову, за допомогою якої композитор вибудовує діалог між епохами. Тим самим виявляється подвійна природа музичного мистецтва XX століття: прагнення до оновлення не виключає, а навпаки – передбачає збереження пам'яті, яка стає джерелом естетичної достовірності та історичної глибини.

Саме тому феномен інтерпретуючих стилів, що отримав системне естетико-стильове осмислення в останній третині XX століття, можна розглядати як одне з найважливіших втілень історизму в музиці. Він поєднує в собі охоронну та перетворювальну функції традиції, перетворюючи процес художньої творчості на простір діалогу, у якому минуле й сучасне не протиставляються, а взаємно розкривають свої смисли.

Висновки. Проблема співвідношення традиції та новаторства є однією з фундаментальних категорій музичного мистецтва XX–XXI століть, яка визначає його художню та філософську спрямованість. Еволюція композиторського мислення протягом минулого століття демонструє не стільки розрив із минулим, скільки його глибинне переосмислення й перетворення в умовах нової культурної реальності. Традиція перестає сприйматися як догматичний канон, що обмежує свободу митця, і починає функціонувати як живий механізм історичної пам'яті, який не лише зберігає спадкоємність, а й забезпечує можливість оновлення.

У цьому сенсі новаторство постає не запереченням традиції, а її продовженням в іншому контексті – формою внутрішнього діалогу між епохами.

Одним із ключових висновків роботи є утвердження жанру як головного носія художньої пам'яті. Саме жанр забезпечує спадкоємність культурного розвитку, зберігаючи в собі сталі структурні та виражальні моделі, на які спирається композитор навіть тоді, коли його настанова спрямована на заперечення традиції. Будь-яке новаторство можливе лише за наявності впізнаваного культурного контексту, який робить художнє «нове» осмисленим і відчутним. Таким чином, жанрова форма постає своєрідним медіатором між минулим і сучасним, поєднуючи охоронне й перетворювальне начала мистецтва. Особливого значення в цьому контексті набуває поняття стильової багатоступовості, що означає не змішання, а діалог різних культурних пластів у межах одного твору. Музика ХХ століття утверджує поліфонію стилів як природний стан сучасної художньої свідомості, у якій множинні часові та жанрові горизонти співіснують в єдиному художньому просторі [7]. Це явище знаходить своє вираження в таких напрямках, як неокласицизм, неофольклоризм, полістилістика, а також у феномені інтерпретуючих і синтетичних стилів, що стають ознаками зрілого історичного самосвідомлення мистецтва.

Поняття інтерпретуючого стилю можна розглядати як найвищу форму вияву культурної пам'яті в музиці. Цей тип стилю передбачає не просте цитування чи імітацію минулих форм, а їх концептуальне осмислення й перетворення в новому естетичному контексті. Інтерпретація тут постає як творчий акт, у якому композитор вступає в рівноправний діалог із попередніми епохами, використовуючи їхній художній досвід як матеріал для власного висловлення. Таким чином, інтерпретуючий стиль поєднує охоронну та перетворювальну функції традиції, перетворюючи саме звернення до минулого на спосіб художнього самовираження та філософського пізнання. Отже, розвиток музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть можна визначити як процес зростання історичної самосвідомості, як усвідомлення

нерозривності культурних зв'язків, що об'єднують різні епохи. У цьому процесі центральне місце займає композиторський стиль, у якому відбувається не лише відображення, а й активне перетворення художньої пам'яті. Стиль стає полем історичного діалогу, де минуле й сучасне співіснують не в опозиції, а в синтетичній єдності.

Підсумовуючи, можна ствердити, що сучасне музичне мистецтво постає складною системою взаємодії традиційного й новаторського, у якій процес художнього оновлення спирається на пам'ять, а пам'ять – на творче переосмислення. Саме це діалектичне єднання дає мистецтву змогу зберігати свою цілісність, безперервність і здатність до саморефлексії. Традиція, зрозуміла як динамічна структура, перестає бути протилежністю новаторству й стає його глибинною умовою. Водночас новаторство, позбавлене зв'язку з традицією, втрачає історичну опору й смислову достовірність. Таким чином, у музичній свідомості ХХ–ХХІ століть утверджується нова модель художнього мислення – модель діалогічного історизму, заснованого на визнанні культурної спадкоємності як форми творчої свободи. Саме в цьому виявляється гуманістичний сенс мистецтва – у здатності поєднувати часи, культури й смисли, перетворюючи пам'ять на джерело майбутнього.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Г.-Г. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного*. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
2. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сборник статей*. К.: «Музична Україна», 1988. С. 96–102.
3. Манн Т. Доклад о романе «Иосиф и его братья». *Иосиф и его братья*. М., 1968, т. 2. 918 с.
4. Перес С. Национальное в музыкальном мышлении. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сборник статей*. К.: Музична Україна, 1989. С. 82–85.
5. Рощенко О. Форми включення іноземного матеріалу до творчості радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Вип. 22. К.: Музична Україна, 1987. С. 3–9.
6. Honneger A. *Le suis Compositeur*. Paris, 1951. 120 p.

7. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

REFERENCES

1. Gadamer, G.-G. (1991) Language and Understanding. The Relevance of the Beautiful. M.: Art. Pp. 43–60. [in Russian].
2. Zinkevich, E. (1988) The Significance of the Genetic-Typological Aspect in the Analysis of Contemporary Music. *Musical Work: Essence, Aspects of Analysis. Collection of Articles*. K.: «Muzychna Ukraina». Pp. 96–102. [in Russian].
3. Mann, T. (1968) Report on the Novel «Joseph and His Brothers». Joseph and His Brothers. M. V. 2. 918 p. [in Russian].
4. Perez, S. (1989) The National in Musical Thinking. *Musical Thinking: Essence, Categories, Aspects of Research. Collection of Articles*. K.: Muzychna Ukraina. Pp. 82–85. [in Russian].
5. Roshchenko, O. (1987) Forms of Inclusion of Style Material in the Works of Russian Composers. *Ukrainian Musicology*. Vol. 22. K.: Musical Ukraine. Pp. 3–9. [in Ukrainian].
6. Honneger A. Le suis Compositeur. Paris, 1951. 120 p. [in French].
7. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].