

## ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ТА МУЗИЧНЕ СТИЛЕТВОРЕННЯ

(до питання моделювання аналітичної оптики)

*В статті розглядаються деякі аспекти дослідження музично-виконавського стилю. Особлива увага приділяється ролі виконавського стилю в процесах музичного стилетворення.*

**Ключові слова:** музичний стиль, музикант-виконавець, стильова ієрархія, стильова концентричність.

В останні десятиліття у пошуках перспективних підходів осмислення музичних явищ музикознавці все частіше скеровують свої “погляди” до творчої постаті виконавця-інтерпретатора, як фактора завдяки якому відбувається соціально-культурна актуалізація музики. Відтак потужним імпульсом тенденції до універсалізації музикознавчого апарату фігурує розгляд музичних реалій крізь призму творчості музиканта-виконавця. Не в останню чергу саме завдяки цьому певний спектр питань музичного виконавства виведено зі стану маргінальності. Зокрема, це стосується теоретичного осмислення творчих аспектів музично-виконавсько інтерпретації, типологічних особливостей музично-виконавської інтерпретації, типологічних особливостей музично-виконавського мислення, питань, пов'язаних із стильовими особливостями явищ музичного виконавства тощо.

Контур творчої постаті музиканта-виконавця та креативний пафос його діяльності як актуалізуючої у сенсі буття музичного мистецтва щораз частіше та виразніше “проступають” у визначеннях таких ключових понять як стиль, жанр, музичний твір тощо. Показово, що у дефініції музики як виду мистецтва творчість музиканта-виконавця як така, що забезпечує інтонаційно-звукову реальність музичної тканини є для Олександра Сокола особливо важливою. “Музика, як вид мистецтва, є інтонаційно-художня діяльність, завданням якої є відкриття, вираження й комунікація особистісного смислу дійсності, реальності. Тут у понятті “комунікації” міститься і вираження, і вплив (дія), і сприйняття, і зворотний зв'язок, тобто розуміння й оцінка передаваного особистісного смислу, і схвалення його, прийняття чи неприйняття, а в цілому – весь музично-комунікативний акт, тобто інтонаційно-художня діяльність і спілкування”

[7, с. 23]. За цим же принципом формулює визначення музичного стилю В. Москаленко: “Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів творення, інтерпретування і виконання музичного твору” [4, с. 322]. У даному контексті глибоко імпонує спостереження Дарії Андросової: “Ініціативність виконавства призвела в минулому столітті до перегляду традиційних музикознавчих критеріїв стилетворення довкола постагі композитора-генія – в користь виконавського стильового кредо, парадоксально чітко представленого виконавцями-піаністами, але такого, що простежується також у минулому столітті в інших виконавських сферах” [1, с. 6]. Інтенсивність музикознавчих пошуків останніх років у керунку осмислення творчих механізмів музичного виконавства спонукала нас до такої дефініції музично-виконавського стилю: “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” [2, с. 90].

Питання дослідження явищ музично-виконавської творчості залишаються дискусійними. Метою даної статті є спонукання до роздумів про можливість переосмислення деяких традиційних підходів у дослідженні музично-виконавського стилю та виборі відповідної аналітичної оптики у цьому процесі.

Відомо, що проблеми стилю належать до центральних і найважливіших в мистецтві, зокрема в музиці. Проте, незважаючи на давню, в загальномистецькому аспекті, історію самого поняття “стиль” (перші свідчення з часів античної Греції), достатньо тривале функціонування даного терміну в музичній естетиці (з 16–17 ст.) і чисельність музикознавчих інтерпретацій категорії музичного стилю в 20 столітті, єдиної загальноприйнятої наукової дефініції, в якій знайшло б відбиття дане явище, фактично не існує. І це природно, оскільки феномен стилю в музиці (і не тільки в музиці, очевидно), є багаторівневим у своїй цілісності і охоплює як сфери композиторської творчості, так і сфери музично-виконавської та слухацької творчості. Це призводить до поліметрії оцінкових площин.

Говорячи про багаторівневність музичного стилю, маємо на увазі диференціацію даної категорії на окремі рівні – стиль епохи, стиль історичного періоду, національний стиль тощо.

Незважаючи на відсутність одностайності з боку музикознавців в питаннях змісту і термінологічного визначення окремих стильових рівнів, рівень індивідуального стилю є загально визнаним.

У працях ряду музикознавців, присвячених стильовим питанням музичного виконавства, закріпився підхід, для якого типовим є розглядання індивідуального стилю музиканта-виконавця під кутом зору впливів стилів музичного виконавства історичного періоду, епохи тощо.

Так в характеристиці Я. Мільштейном виконавського стилю С. Ріхтера, акцент ставиться саме на типовості даного явища для нашої епохи. Стилю С. Ріхтера, на думку Я. Мільштейна, властива «... простота і цілковита ясність загального плану, вміння охопити твір в цілому, неначе з “висоти орлиного лету”, оркестральність і барвність, поряд зі строгістю пропорцій, мудрість і досконалість, багатоплановість звукових ліній і т.д. Стиль Ріхтера можна вважати симптоматичним і для всієї нашої епохи – як стиль виконавця нового типу, володіючи величезним і безмежно різноманітним в стилістичному відношенні репертуаром» [5, с. 37].

Припускаємо, що наведена характеристика виконавського стилю С. Ріхтера, більш повно розкриває особливе в музично-виконавському стилі другої половини ХХ ст. аніж особливе в індивідуальному стилі окремого музиканта-виконавця цього історичного періоду.

Даний підхід отримав остаточне вираження в понятті “стильової ієрархії”, яке зустрічаємо в монографії М. Михайлова “Стиль в музиці”.

Принцип стильової ієрархічності є за своєю суттю субординаційним. Він передбачає поділ на вищі і нижчі стильові рівні і підпорядкування нижчих рівнів вищим. Найнижчим рівнем в стильовій ієрархії вважається, як правило, індивідуальний музично-виконавський стиль. Такий підхід знаходиться в руслі тенденцій історизму, що тривалий час домінувала в науці про мистецтво.

Проте, вже саме застосування поняття “стильова ієрархія” викликає певні застереження. Зауважимо, що ієрархія в перекладі з грецької це “поділ на вищі і нижчі посади, чини; суворий порядок підлеглості нижчих щодо посади або чину осіб вищим. У широкому розумінні – розташування частин або елементів цілого в певному порядку від вищого до нижчого” [6, с. 270]. Отже передбачається поділ на вищі стильові рівні і рівні підпорядковані, що не відповідає, на нашу думку, специфіці процесів стилетворення в музиці, тій наскрізній взаємопроникності, яка панує в цих процесах.

Наприклад, згідно ієрархічного підходу музичний стиль історичного періоду слід розглядати як такий, що цілком регламентований естетичними постулатами музичного стилю епохи і є, неначе, локальним проявом чи, навіть, регіональною “ілюстрацією” (школа) останнього. Проте, безстороннє спостереження за процесами стилетворення в музиці свідчить, що такий підхід не завжди відповідає дійсності. Загально відомо, який великий вплив на формування принципів музичного класицизму справило композиторське та музично-виконавське мистецтво представників мангеймської школи. То ж у даному випадку доцільно буде говорити про вплив музичного стилю історичного періоду на стильову своєрідність музичного мистецтва історичної епохи, а не навпаки.

Що ж до визначення усталеного місця в “стильовій ієрархічній драбині” тієї сходи, яку мав би займати національний музичний стиль, то тут виникає ще більше суперечностей. З одного боку, національний музичний стиль як такий, що найближче генетично споріднений з індивідуальним стилем, мав би займати другий знизу (після індивідуального) щабель в стильовій ієрархії. Відповідно всі музиканти з індивідуальним стилем (композитори і виконавці) – представники тієї чи іншої національної культури мали би розглядатися як репрезентанти національного музичного стилю. Чи правомірним є такий підхід? Чи стрімко змінювана, “поліфонічна”, в стильовому сенсі, панорама музичної культури ХХ століття дає для цього підстави? Очевидно, ні.

З другого боку, ієрархічний підхід узаконює домінуючі ролі історично-обумовлених факторів у формуванні національного музичного стилю. При цьому ігнорується значення надчасових, соціально-історично недетермінованих особливостей музичного мислення нації, що будучи закорінені в глибинах національної ментальності та національного характеру, проявлялися і проявляються на різних історично-часових відтинках музично-стильового процесу.

До речі, питання про наявність певних надчасових закономірностей художнього мислення, які проявляються на різних часових ланках культурно-стильового процесу ставить Д. Чижевський. Він полемізує: «... чи дійсно наші тут дуже побіжно схарактеризовані стилі, зв'язані з часом, є з'явищами суто історичними, чи вони (або хоча б головні з них) є з'явищами “надчасовими”, які завжди повторюються в історичному процесі та вже з'являлись і можуть з'являтися у різні історичні епохи, розуміється при сприятливих умовах» [8, с. 619].

Показово, що Ю. Шерех (Шевельов) в характеристиці національно-органічних літературних стилів висловлює припущення про «... нахил кожною культурою до певного стилю (що, звичайно, має свої глибокі причини в духовному естві і історії цього народу)» [9, с. 77]. І це видається доречним, адже ми знаємо як повно самовиразилась італійська нація в період Ренесансу, французи – в добу класицизму, німці – в мистецтві Просвітництва. Очевидно, що романтизм, як тип художнього мислення, найбільше відповідає тому зрізові національного феномена, на якому проявляється український національний характер.

Отже, як бачимо, поняття “стильової ієрархії”, що традиційно закріпилось в музикознавстві, є достатньо вразливим.

Пов'язаність всіх стильових рівнів є безперечною, але це є залежність конкретного стильового рівня від всіх решти разом і кожного зокрема. Видається доречним назвати таку систему не “стильовою ієрархією”, а “стильовою концентричністю”. Її графічне зображення матиме вигляд системи кіл з різними радіусами, але спільним центром, де кожне коло означає певний стильовий рівень – індивідуальний, епохальний, національний тощо. Модель такої системи може мати багато варіантів, оскільки кожний стильовий рівень є, на нашу думку, до певної міри самодостатнім, тобто будучи пов'язаним з іншими рівнями, може розглядатись і як смислова частина цих рівнів і як окрема субстанція, яку формують різнорівневі стильові явища чи їх окремі елементи. Відповідно до пункту бачення дослідником конкретної проблеми, пов'язаної з музичним стилем зображення стильової концентричності може мати різний вигляд.

Наша позиція в даному питанні базується на цілісній концепції Д. Чижевського, викладеній в роботі “Культурно-історичні епохи”. Д. Чижевський розглядає індивідуальний стиль в літературі як явище, не тільки не регламентоване постулатами стилю історичної епохи, періоду, школи, а навпаки, як феномен, що у “вибухоподібний” спосіб руйнує, заперечує ті постулати і рухає історичний стильовий розвиток весь час вперед. Таким чином, за індивідуальним стилем визнається визначальна роль в процесах стилетворення.

Особливими ухилами від норм “сучасності” називає вчений феномен індивідуального стилю. Ось що він пише з цього приводу: «... у найвидатніших представників духовної культури часто зустрічаємо “вибухи” їх індивідуального обдарування, їх особистих “ухилів” від норм сучасності, що якраз таких найвидатніших представників минулого важко умістити у рамки певного стилю» [8, с. 615].

Як приклад, Д. Чижевський ставить питання виправданості занесення Т. Шевченка до категорії “романтиків” чи І. Вишенського до письменників ренесансу. Вчений зазначає, що устремління історичної науки подати цілісні та “заокруглені” характеристики мистецьких епох часто протистоїть свободі волі творця з його талантом. «Можливо, – пише Д. Чижевський, – прийшов час трохи послабити тенденції “історизму” в суспільних науках, науках про дух та науках про культуру» [8, с. 620].

В музичному мистецтві показовою в даному аспекті є мистецька фігура Ф. Ліста – піаніста. Унікальна індивідуальність митця справила величезний вплив на один з історичних стилів в музичному виконавстві (стиль епохи) – романтизм, створила виконавський стиль історичного періоду – фортепіанна школа Ф. Ліста (Веймар), сприяла закладенню фундаменту угорського національного професійного виконавського стилю, який представлений такими піаністами як Б. Барток, З. Кодая та ін., вплинула на індивідуальність цілого ряду виконавців, які в стильовому сенсі знаходяться поза межами романтичного піанізму (Ф. Бузоні).

Зауважимо, що індивідуальний стиль музиканта-виконавця часто відіграє роль “зерна”, з якого проростає “дерево” музично-виконавського стилетворення.

У зазначеному випадку найбільш загальна модель музично-виконавського стилетворення, відповідно до концентричного підходу, характеризуватиметься наступною послідовністю стильових центрів: індивідуальний стиль, стиль епохи, стиль історичного періоду, національний стиль, індивідуальні стилі. Сказане не означає, що завжди, коли в сфері дослідницьких зацікавлень перебуває індивідуальний стиль виконавця стильовій концентричності відповідатиме саме ця модель. Наприклад, у випадку аналізу виконавського стилю С. Турчака найбільш продуктивним для дослідження видається моделювання наступної ситуації в стильових процесах: індивідуальний стиль, український національний музично-виконавський стиль, стиль історичного періоду (неоромантизм 60-х років), музично-виконавський стиль ХХ століття.

Як бачимо, “зручність” концентричного підходу на відміну від ієрархічного полядає насамперед в його “рухомості”.

Концентричний підхід не заперечує доцільності врахування при оцінюванні музично-виконавських явищ історично-часових особливостей протікання стильових процесів у музиці. У деяких випадках зазначені фактори відіграють особливо вагому роль. Зокрема, не можна

не погодитись з Г. Курковським, коли він вказує на стирання відмінностей національних напрямів виконавського піанізму в ХХ столітті. «Цьому сприяє легкість просування з однієї країни до іншої як учнів, так і педагогів. Серед молодих учасників конкурсів звичайним є тип піаніста, що вчився у кількох, іноді п'яти-шести педагогів, в різних країнах Європи і США. З іншого боку, безперервні концертні турне по всій земній кулі, слухання записів гри виконавців, – усе це сприяє виробленню певного інтернаціонального стилю гри» [3, с. 115].

Одночасно концентричний підхід не абсолютизує значення надчасових закономірностей музичного мислення для розвитку музичного стилетворення. Завдання концентричного підходу – відкинувши кліше стильової ієрархії, об'єктивно врахувати вагомість часових та надчасових факторів у кожному конкретному випадку дослідження. Таким чином, виходячи зі специфіки об'єкту дослідження, дослідник моделює ту ситуацію в процесах музичного стилетворення, яка насправді є реальною.

***Катрич Ольга. Исполнительский стиль и музыкальное стилеобразование (к вопросу моделирования аналитической оптики). В статье рассматриваются некоторые аспекты исследования музыкально-исполнительского стиля. Особое внимание уделено роли исполнительского стиля в процессах музыкального стилеобразования.***

***Ключевые слова:* музыкальный стиль, музыкант-исполнитель, стилевая иерархия, стилевая концентричность.**

***Katrych Olga. Performance style and musical style-creation (to modeling of analytical visions). In the article there are considered aspects of research of musical-and-performance style. Particular attention is paid to the role of the performing style in the process of musical style formation.***

***Key words:* musical style, musician, style's hierarchy, style's concentricity.**

## Література

1. Андросова Д. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ в. / Д. Андросова. – Одесса: Астропринт, 2013. – 400 с.
2. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 100 с.
3. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Збірка статей. – К.: Музична Україна, 1983. – 171 с.
4. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации / В. Москаленко. – Киев, 2012. – 272 с.

5. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей / Я. Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – 245 с.
  6. Словник іншомовний слів / За ред. член.-кор. АН УРСР О. С. Мельничука. – К.: Головна ред. УРЕ, 1974. – 675 с.
  7. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль / О. Сокол. – Одеса: Астропринт, 2013. – 276 с.
  8. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Д. Чижевський // Українське слово. – К.: Рось, 1994. – Т. 3. – 670 с.
  9. Шерех (Шевельов) Ю. Етюди про національне в літературах сучасності / Ю. Шерех (Шевельов) // Сучасність. – Київ, 1993. – № 4. – С. 76–85.
-