

Ольга Коменда
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
Волинського національного університету імені Лесі Українки
Луцьк

Музикознавчі інтерпретації поняття стилю

У статті розглядаються музикознавчі інтерпретації поняття стилю 2-ї пол. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.

Ключові слова: поняття стилю, інтерпретація, розуміння.

Musicology interpretations of the notion of style

Olga Komenda
Lutsk

In the article are considered musicology interpretations of the notion of style at the second half of 20th – begin the 21st ages.

The keywords: the notion of style, interpretation, understanding.

Стиль залишається незмінним,
змінюються лише форми його виявлення

Є. Назайкінський

Початок ХХІ ст. відзначений посиленням інтересом музикознавців до проблем загальногуманітарного дискурсу. Шукаючи нові методологічні принципи, вони все частіше виходять за межі свого дисциплінарного поля. “Лінгвістична свідомість” заявляє про себе поєднанням історичного методу з різноманітними методологічними новаціями – архетипним, текстуальним, дискурсивним аналізом, герменевтикою, структуралізмом, деконструкцією тощо. Проблема перегляду методологічних принципів музикознавства, піднята у працях І. Котляревського, О. Самойленко, О. Зінькевич, В. Москаленка, С. Тишка, С. Шипа та ін., інспірована, в першу чергу, глибокими змінами, що відбулися у об’єкті дослідження – музичному мистецтві на сучасному етапі його розвитку. Все це не могло не торкнутися такого ключового для мистецтвознавства поняття як стиль.

Дана стаття ставить перед собою завдання розглянути основні музикознавчі інтерпретації поняття стилю 2-ї пол. ХХ ст. – поч. ХХІ ст., виявивши шляхи і способи його адаптації до “вимог” сучасної музичної творчості.

Одним із перших у 2-й пол. ХХ ст. музикознавчу інтерпретацію стилю запропонував Л. Мазель. Враховуючи соціально-історичні, естетичні, образно-художні, музично-мовні аспекти стилю, він прийшов до висновку, що: “Музичний стиль – це система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, що виникає в умовах певного соціально-історичного ґрунту і пов’язана з певним світоглядом”¹ [7, с. 15]. На нашу думку, значним здобутком Мазеля стала інтерпретація стилю за посередництвом музичного мислення, завдяки чому категорія набула динамічного змісту. Проте дана інтерпретація виявляє і деякі недоліки – ідеологічного (спирання на соціально-історичні умови, ідейно-світоглядні засади творчості) та логіко-класифікаційного (неупорядкованість чинників стилю) характеру.

Певним чином позбавленою цих недоліків бачиться інтерпретація стилю Ю. Тюліна. Водночас вона є спорідненою із попередньою інтерпретацією, оскільки поняття музичного мислення пов’язується в ній з поняттям музичної мови. Розглядаючи музичну мову як “комплекс виразових засобів, якому *властивий той чи інший стиль*”, Ю.Тюлін пропонує інтерпретацію стилю як “*характерності виразових засобів* (в їх сукупності і в окремоті), властивих даному твору, композитору, творчому напрямку і т. д., що, “*виражаючись характерною для нього музичною мовою*” [13, с. 13], “*відображає музичне мислення композитора, а, відповідно, і його творчий метод*” [13, с. 12]. Порівняння схожих, на перший погляд, визначень Ю. Тюліна і Л. Мазеля виявляє різницю супідрядності понять музичного стилю і музичного мислення, до яких Ю. Тюлін долучає ще й поняття музичної мови. За Л. Мазелем, *музичне мис-*

¹ Л. Мазель писав: “Окремі музичні засоби <...> не мають раз і назавжди заданих, закріплених смислових *значень*, один і той самий засіб може застосовуватися в неоднакових за характером творах і сприяти досить різним – навіть протилежним – виразовим ефектам <...>, кожен засіб має своє коло виразових *можливостей* <...>. Реалізація якої-небудь можливості залежить кожного разу від того конкретного *контексту*, в якому даний засіб виступає” [6, с. 66 – 67].

лення формує і визначає музичний стиль. За Ю. Тюліним, музичний стиль (характерність музичних засобів) відображає музичне мислення. У обох випадках, музичне мислення виконує стилетворчу функцію, але за Л. Мазелем, музичний стиль (система музичного мислення) функціонує як активний чинник музично-творчого процесу; за Ю. Тюліним він (стиль – відображення музичного мислення) – позбавлений такої самостійності, як і, властиво, динамізму.

Важливий внесок у поглиблення розуміння музичного стилю зробила Н. Горюхіна, розглядаючи дане поняття з позицій діалектики стилю і форми. Згідно її концепції, музичний стиль (генеза твору) перебуває у постійній суперечливій взаємодії з музичною формою (структурою). Взаємозалежність музичної форми і музичного стилю, за її словами, визначається характером взаємодії тематизму та структури, в т. ч. їх елементів – експресії (художньої виразності), логіки і конструкції побудов. Оскільки музична форма, за Н. Горюхіною, служить відображенням динаміки музичного змісту, то музичний стиль – це “система² стійких ознак музичних явищ” [1, с. 56]³. Тобто, стиль, на протиположності музичній формі, інтерпретується Н. Горюхіною як явище статичне. В контексті стильових досліджень 2-ї пол. ХХ ст. така позиція є оригінальною, але не достатньо переконливою.

Однією із найбільш розповсюджених є інтерпретація стилю С. Скребкова, за словами якого, стиль представляє собою “вищий вид **художньої єдності** <...>, що у вигляді найтонших зв’язків *спорідненості* <...> пронизує всі боки творів. У музиці вона (спорідненість – О. К.) проявляється в тематизмі, музичній мові, формотворенні, <...> образних складах творів, творчих традиціях композитора, його ставленні до життя, слухачів, виконавців” [17,

² Варто зазначити, що Н. Горюхіна, як і більшість дослідників стилю 2-ї пол. ХХ ст., вказують на системність як на характерну, поняттєтворчу якість даного явища. Серед таких – Л. Мазель, М. Михайлов, Є. Назайкінський, В. Москаленко, С. Тишко і ін.

³ Відзначаючи чотири способи функціональної взаємодії тематизму і структури (безпосередня залежність, гіперболізована залежність, порушення залежності та розірвання залежності), Н. Горюхіна пропонує відповідну класифікацію історичних стилів: класичний, романтичний, гіпертрофовано романтичний та абстрактний.

с. 10]. Трактуючи музичні стилі як “ступені історичного розвитку музичного мистецтва”⁴ [15, с. 13], дослідник підкреслював, що кожен з них “має *принципово важливі риси спільності*, які характеризують його природу, специфіку, відмінність даного стилю від інших” [15, с. 15 – 16]. Відмінність одного стилю від іншого, за його словами, проявляється не тільки в естетичному ладі музики, але, що головне, – у принципах і способах художньої організації.

Значення теорії С. Скребкова полягає у поясненні стилю з позицій єдності як головної характерної якості даного поняття, на що вчений звертає увагу одним із перших. Тлумачення єдності як прояву і результату зв’язків спорідненості веде до розуміння стилю як універсальної категорії, заснованої на існуванні *схожого у відмінному і відмінного у схожому*⁵. Розглядаючи єдність як результат виявлення зв’язків спорідненості на рівні музичного твору, творчості композитора, художньої комунікації, дослідник інтерпретував стиль як явище широкого масштабу, яке охоплює сфери музично-мовного, естетичного, історичного, соціального, психо-комунікативного порядку.

Відгалуженням теорії С. Скребкова бачиться інтерпретація стилю М. Михайлова. За словами дослідника, стиль є “*єдністю музично-інтонаційної змістової форми*”⁶ [11, с. 116], “об’єктивно існуючим виражен-

⁴ В історії західноєвропейської музики С. Скребков виділяв п’ять стильових епох, кожна з яких для нього поставала втіленням певного художнього принципу: 1) від зародження музики до передренесансної доби (кін. XII ст.) – принцип остинатності; 2) Відродження (XIII – XVI ст.) – принцип перемінності; 3) становлення і зрілість класичного стилю, від бароко до віденського класицизму (XVI – XVIII ст.) – принцип централізуючої єдності; 4) романтизм (XIX ст.) – диференціація принципу централізуючої єдності; 5) сучасність (від межі XIX – XX ст.) – інтернаціональна єдність стилю, єдність реалістичної музики сучасності).

⁵ Розвиваючи ідеї С. Скребкова, М. Михайлов зазначав, що стиль може розглядатися як “особливого роду вираження *закону єдності в різноманітності*, рівно як і навпаки: різноманітність кожного окремого елемента стильової системи поєднується з єдністю, спільністю певних рис системи, тобто її ознак” [11, с. 115].

⁶ Вслід за М. Каганом і ін. М. Михайлов вважав, що стиль, хоча і обумовлюється змістом, сам належить до сфери форми, що підтверджується можливістю визначити стиль за фрагментом твору, мислено реконструюючи цілість, хоча сам фрагмент може і не бути змістовним. Більше того, сама форма, за словами М. Михайлова, є також поняттям смисловим, змістовним. Перефразовуючи Г. Гегеля, дослідник зазначав, що “творчість – це зміст, що переходить у форму, а стиль – форма, що переходить в зміст” [11, с. 66]. Стиль, на думку дослідника, знаходиться між творчістю (акцентування смислового аспекту) та формою (акцентування музично-мовного аспекту). Тому стиль – *смислова форма*. О. Со-

ням *типологічної спільності*, яка об'єднує певну множину творів мистецтва, <...> необхідним проявом *системної організованості* мистецтва” [11, с. 49], “*вираженням особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення*”⁷ [11, с. 51], “*єдністю системно організованих елементів музичної мови, обумовленої єдністю системи музичного мислення, <...> системою інтонаційних інваріантів, які варіюються (індивідуалізуються) в окремих музичних текстах*” [11, с. 117].

Важливим внеском М. Михайлова у теорію музичного стилю стало його пояснення з позицій діалектичної єдності *загального і особливого*, поміщене в контекст історично-процесуального осмислення явища як “поєднання елементів історичної спадкоємності, традицій з їх творчим перетворенням, переосмисленням” [11, с. 108]. Міркуючи таким чином, Михайлов прийшов до висновку про те, що стиль – одночасно “система породжувана, визначаєма і породжуюча, визначаюча” [11, с. 113], диференціююча і інтегруюча [11, с. 114].

Спираючись на досвід Л. Мазеля і Ю. Тюліна, М. Михайлов оперував такими важливими і специфічними в даному випадку поняттями як *музичне мислення і музична мова*⁸, а разом з тим – пропонував враховувати такі чинники стилю як *музична пам'ять, інтонаційний фонд та внутрішньо-слуховий фон*. Стилем, на думку дослідника, визначаються і конкретне “наповнення” інтонаційного запасу, і особливості музичного мислення, творчості тощо.

Розглядаючи стиль з позицій психології, М. Михайлов (вірогідно вперше) інтерпретує це поняття не лише як відображення психічної індивідуаль-

хор, до речі, послуговувався близьким до цього поняттям *внутрішній зміст музичної форми*, маючи на увазі інтонаційне навантаження музичної форми, утворюване звуковими поєднаннями, потенційні значення яких уже відомі слухачам [16].

⁷ Під поняттям музичне мислення М. Михайлов розумів “мислення музично-образними уявленнями, засвоєними за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду – результату повторних музичних сприйнятів” [11, с. 51].

⁸ Порівнюючи вербальну і музичну мови, дослідник зазначав, що головною відмінністю між ними є відсутність у музичної мови побутової функції, оскільки навіть найпримітивніше музичне мислення є художнім, таким, що передбачає настанову оригінальності, неповторності, одиничності.

ності його творця⁹, але, що дуже важливо – як індивідуальний і колективний психічний феномен, випрацюваний певною кількістю “повторних слухових сприйнятів” [11, с. 157], результатом яких є “згорнуті образи різноманітних стилів” [11, с. 157]. Згідно концепції М. Михайлова, певна стильова система породжує певну настанову сприйняття, іншими словами – стиль сприйняття.

Значний внесок у сферу музикознавчої інтерпретації поняття стилю здійснив С. В. Тишко. Аналізуючи визначення Н. Горюхіної, М. Михайлова, С. Скребкова, Є. Назайкінського, Б. Яворського¹⁰, Л. Мазеля, В. Медушевського і ін., дослідник прийшов до висновку, що “стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів в конкретні системи музично-виразових засобів” [17, с. 5]. Значимість даного пояснення полягає у наголошенні, з одного боку, широко інтерпретованої (“музичні явища”) предметності стилю (психологічного, естетичного, історичного, музично-мовного порядку тощо), з іншого – в поєднанні методологічних принципів як власне стильового, так і семіотичного аналізу. Завдяки цьому стиль, набуваючи значення “системи систем”, виявляє себе ієрархічною структурою – носієм функцій і якостей феномену, принципу, процесу.

Узгодженість із ключовими засадами інтерпретацій поняття стилю Н. Горюхіною, М. Михайловим, Є. Назайкінським, В. Медушевським, С. Тишком виявляє інтерпретація В. Москаленка. Водночас вона специфікує психологічні, мовленнєво-текстуальні, системно-структурні якості поняття, розглядувані в контексті процесу музичного мислення. Важливою рисою даної інтерпретації є вказівка на обумовленість системної організації стилю ди-

⁹ З таким, окрім іншого, розумінням стилю зустрічаємося у В. Медушевського, Є. Назайкінського (див. нижче).

¹⁰ Стиль, за словами Б. Яворського, – представляє собою “властиві даній історичній епосі ідеологічні принципи мислення і прийоми його композиційного оформлення” [цит. за: 17, с. 5]. Див.: Яворский Б. Л. Избранные труды. – М., 1987. – Т. 2. Ч. 1: заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915).

намікою мовленнєвих процесів, фіксованою в умовах народження та комунікації¹¹ твору. “Музичний стиль – зазначає дослідник, – є психологічно зумовленою *специфічністю музичного мислення*, яка виражається відповідною *системною організацією ресурсів музичного мовлення*¹² в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору” [12, с. 88].

Комунікативно-рецептивним аспектам стилю приділяється значна увага у інтерпретації даного поняття Є. Назайкінським. Виходячи з того, що генератором стилю є особистість, він зазначав: “Музичний стиль – це *відрізняюча*¹³ *якість музичних творінь*, що входять в ту чи іншу генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т. д.), яка дозволяє безпосередньо *відчувати, впізнавати, визначати* їх генезу і проявляється в *сукупності всіх без винятку засобів музики*, яка сприймається, *об’єднаних в цілісну систему* навколо комплексу відрізняючих характерних ознак” [14, с. 20].

Наголошуючи відповідність стилю середньому члену тріади “загальне – особливе – одиничне”, вчений виділив три найважливіші вимоги стилю: єдина генеза (соціоісторична залежність); вловлювана на слух вираженість¹⁴ (комунікативна залежність); цілісна система засобів музики (текстуальна залежність), таким чином акцентувавши внутрішні (що), зовнішні (де, коли, в яких умовах) та психологічно-рецептивні (як, яким чином) функції стилю.

¹¹ На акцентуації комунікативних та аксіологічних властивостей стилю наполягав і С. Кримський, за словами якого стиль є “*формою повідомлення особистості і історії*”, “*маніфестицією вибраних цінностей, які виражають епоху через особистість творця*” [цит. за: 4, с. 26].

¹² “Музична мова, – писав В. Москаленко, – є “узагальненням типових властивостей вже втіленого у мовному висловлюванні музичного матеріалу, <...> “музичному мовленню” відповідає рівень музичного інтонування” [12, с. 89].

¹³ Є. Назайкінський спирається на дефініцію Б. Асаф’єва, який в “Путівнику по концертах” писав: “Стиль – риса (характер) або основні риси, за якими *можна відрізнити* твори одного композитора від іншого або твори одного історичного періоду (послідовності часу) від іншого” [цит. за: 14, с. 34].

¹⁴ Є. Назайкінський, вслід за М. Михайловим, оперує поняттям “стильової аперцепції” (у Михайлова – стиль сприйняття), яке розуміє як підготовку до сприйняття, що стимулюється оголошенням імені композитора, назви твору і т. п.

Важливим чинником концепії Є. Назайкінського є впровадження поняття стильового контексту – “засобів, прийомів, зворотів, які нездатні репрезентувати стиль, але є нейтральними лише в абстракції, ізольованому виді, в теоретичному аналізі” [14, с. 25]. У реальному функціонуванні, на думку дослідника, ці елементи перестають бути позасистемними. *Відрізняючи (характерну) якість стилю, за словами Є. Назайкінського, формують найяскравіші засоби виразності (найчастіше – фактура, ритм, мелодично-тематична організація, в ХХ ст. – гармонія), підключаючи водночас до процесу стилетворення і т. зв. нейтральні засоби.*

Цікаві спостереження щодо особливостей музичного мислення, мови, мовлення та стилю зустрічаємо у роботах О. Козаренка. Посилаючись на П. Голдберга (хоча такі думки є також в роботах М. Михайлова, С. Скребкова, і ін.), О. Козаренко, з одного боку, заперечує існування у ХХ ст. єдиного стилю, а відповідно і – єдиної мови на користь “багатомовності” чи мовленнєвих кодів “із найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами” [3]. З іншого, – зазначаючи, що мовленнєві коди є єдино можливим “тілом” існування мови, її креативним середовищем, стабільним “словником” символів-значень, О. Козаренко приходять до висновку про “витворення національного *мово-стилю*, що функціонує за законами знакових систем” [2, с. 28].

Розглядаючи музику як “специфічну семіотичну систему” [2, с. 2], О. Козаренко пробує застосувати семіологічний підхід до вивчення музично-історичного процесу, що за його словами, – вимагає переходу від “*історії стилів*”, *проблемного чи традиційно-нарративного* історієписання до “*історії ментальностей*” [2, с. 13 – 14]. Це приводить до заміщення і суміщення дослідником понять *стилю, мови і мовленнєвого коду* (останній пояснюється як локальна семіотична система, що існує в межах певного жанру, композиторської школи чи історичного періоду). Водночас, звертаючись до музично-історичних аспектів національної музичної мови, О. Козаренко вимушений, очевидно, послуговуватися поняттями “передстилю” (українська

музика до 1-й пол. ХІХ ст.), “стилю” (творчість М. Лисенка) та “метастилю” (українська музика від 60-х р.р. ХХ ст.). Такий стан свідчить про складнощі, які переживає категорія стилю на етапі її входження до методологічного апарату музично-семіологічних досліджень. Але разом з тим, це вказує на стійкість, семантичну невичерпаність поняття, його креативність, здатність до адаптації в нових умовах, значний методологічний потенціал.

Література

1. Горюхина Н. А. Музыкальная форма и стиль. Автореф. дис. ... докт. искусств. 17.00.02 Институт истории искусств. М. – 1974. – 62 с.
2. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Автореф. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К. – 2001. – 35 с.
3. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>.
4. Коханик І. Динаміка смислообрання в музикальному стилі // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. В. 60. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Збірка статей. – К. – 2006. – С. 25 – 32.
5. Лихачёв Д. С. Стиль как поведение: к вопросу о стиле произведений Ивана Грозного // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М., 1974. – С. 182 – 198.
6. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М.: Музыка, 1978. – 342 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1960. – 465 с.
8. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
9. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. – Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 31 – 32.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 227 с.
11. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 260 с.
12. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. Збірка статей. В. 1. – К., 1998. – С. 87 – 93.
13. Музыкальная форма. Изд. 2-е, исправл. и дополн. Общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – 358 с.
14. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Владос. – 2003. – 248 с.
15. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.
16. Сохор А. Музыка // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. – Т. 3, 1976. – С. 730-751.
17. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993. – 117 с.