

О.К. Зав'ялова, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

МУЗИКОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ

Висвітлюються філософсько-естетичні аспекти категорії стилю.

У сучасному музикознавстві однією з найбільш актуальних є проблема стилю. В українській музиці вона особливо актуалізується у 60-70-ті рр. ХХ ст. та пов'язана зі зміною нової генерації композиторської школи. У цей час надзвичайно гостро постають питання взаємозв'язків стилю з творчим методом, художнім мисленням, змістом та формою, виконавськими засобами тощо. Центральне місце у цьому ряду займає питання взаємодії різних стильових тенденцій. Видатний музикознавець М. Арановський відзначає, що "той факт, що історія мистецтва розгортається у послідовній зміні стильових епох, свідчить про стиль як необхідний спосіб існування художньої культури" [1, 13].

Поняття "стиль" багатогранне і відбиває історичні, філософські, естетичні та ін. аспекти. Це поняття може визначати певний мистецький напрям епохи, індивідуальний стиль митця, якість художнього твору, музично-виконавську інтерпретацію, особливості певної національної школи тощо. За оцінкою С. Скребкова, стиль у музиці – це найвищий ступінь художньої єдності, в основі якої лежить певний домінуючий принцип розвитку музичного матеріалу: тематизму, музичної мови, формотворення [2, 10]. Однак мінливість стилю неможлива без певної його константності, у цьому вбачається той принцип цілісності, який синтезує остінатність і перемінність попередніх стилів.

У "Музичному енциклопедичному словнику" зазначається, що в музичній естетиці категорія стилю з'явилася наприкінці ХVІ ст. у зв'язку із диференціацією музики на світську та духовну й виниклою необхідністю розрізняти зміст творів і засоби вираження. Наводяться наступні тлумачення поняття: у ХVІ-ХVІІ ст. під музичним стилем розуміється характеристика жанру та національних шкіл, у ХVІІІ – історичний період, у ХІХ – індивідуальна манера композитора, у ХХ – те ж саме, але у відношенні різних періодів творчості одного й того ж автора, й навіть окремого твору [3, 522]. У цьому разі до поняття стилю правомірно включити систему виконавських виразних засобів (виконавську інтерпретацію), яка загалом відбиває стиль твору, маючи певну самостійність.

Поряд із загальним визначенням поняття висвітлюються його естетичний та історичний аспекти. За "Словником...", естетичні критерії музичного стилю виражаються в оціночному значенні і вказують на єдність, органічний взаємозв'язок виразних засобів твору, співвідношення традиційного та новаторського в індивідуальній композиторській манері. З естетичного боку

поняття стилю може свідчити про концептуальну спрямованість твору чи втілювати стильові ознаки музики минулого, які відбивають явища стилізації або полістилістики. В історичному аспекті категорія стилю особливо активно застосовується з кінця ХІХ ст. у зв'язку з проблемою періодизації історії музики [Там само].

Українське музичне мистецтво й відповідно музикознавські науково-теоретичні розробки переважну частину ХХ ст. були однією із складових радянської культури. На той час для мистецтва всіх країн, що входили до складу СРСР, встановлювалися регламентовані мистецькі норми та еталони, у художній творчості єдино прийнятним був метод соціалістичного реалізму, в теорії випрацьовувалися відповідні стереотипи наукового мислення. У всіх галузях культури здійснювався контроль за виконанням певних художніх стандартів. За їх порушення чи будь-який інакший прояв особистості таврували зрадою народних або партійних інтересів. Спільність культурно-наукового простору радянських республік визначала загальність поставлених проблем і шляхів їх вирішення. У виниклій ситуації дуже складно виділити здобутки окремої національної школи, тому аналіз теоретичної бази з будь-яких музикознавчих проблем потребує звернення до тих напрацювань, які здійснювалися з цих питань у країні Рад.

Звертаючись до проблеми визначення категорії стилю в музиці, необхідно враховувати й те, що історично теорія стилю у вітчизняній культурі майже до останньої третини ХХ ст. розвивалася на матеріалі образотворчого мистецтва, архітектури, згодом – літератури. Музикознавство торкалося цих питань епізодично. Стиль у музичному мистецтві опрацьовувався тривалий час тільки з практичного боку: у виконавстві й композиторській творчості. М. Арановський відзначає, що при таких історичних умовах для створення теорії музичного стилю був потрібний сміливий ривок, “інтелектуальний” прорив, який, на його думку, здійснив М.К. Михайлов [1, 14].

М.К. Михайлов у капітальних роботах, присвячених стильовим проблемам (“Стиль в музиці” та “Етюди про стилі в музиці”), висвітлив аспекти взаємовідношення стилю та змісту і форми, стилю та жанру, ієрархії стильових рівнів, природі стильових зв'язків. Автором надані блискучі зразки стильового аналізу, виявлена його сутність, створена методика. У полі зору дослідника опиняються й питання творчого музичного мислення, його стилістичної зумовленості, що дозволяють простежити виникнення індивідуального із загального, нового із старого, “власного” із “чужого”. Ці питання висвітлюють процес формування персонального стилю на основі загальних інтонаційних кодів, що великою мірою пов'язано з національними витоками стилю.

Розглядаючи взаємодії романтичних та класицистських тенденцій, М.К. Михайлов окреслив умови реального історичного існування музичного стилю, визначивши їх у понятті “стильової динаміки”. У цьому випадку взаємодії конкретних стилів автором виявлено діалектичний підхід до розв'язання питання про походження неокласицизму. Як зазначає А. Вульфсон, “з одного боку, М.К. Михайлов переконливо показує генетичний

зв'язок класицистських тенденцій у романтизмі і неокласицизмі ХХ ст. ..., але, з іншого боку, відмічає якісний стрибок..., який визначив виникнення неокласицизму як принципово нового явища” [1, 10].

Звертаючись до найрізноманітніших аспектів проблеми стилю, не минає М.К. Михайлов і питання визначення стильових ознак. Будучи одним з перших у розробці цієї проблеми, дослідник акцентував увагу на двох важливих стилістичних факторах: фонізмі та диференціації ознак індивідуального стилю. Не розробляючи ретельно останнє, він, тим не менш, вказував на зв'язок образних сфер композиторської творчості зі специфічними стилістичними комплексами, що утворюють “стиль у стилі” [1, 11]. Ним здійснюється й спроба введення у класифікацію стильових ознак ціннісного критерію, який дозволяє виявити “квазістиль” (окремий прийом, манеру).

За Михайловим, поняття стилю “в першу чергу припускає певну спільність ознак, що повторюються, і властиві деякій множині явищ” [1, 40]. Його трактовка дозволяє віднести поняття “стиль” до категорії історичної. У цьому разі “критерієм спільності тут є ознаки, що зумовлені історичним процесом музично-творчого мислення” [1, 41].

Ці положення в роботі М.К. Михайлова збігається з концептуальною основою теорії стилів С.С. Скребкова. У дослідженні останнього (“Художні принципи музичних стилів”) зміна музичних стилів представлена як закономірний, логічно зумовлений музично-історичний процес. Для підтвердження цієї ідеї автор посилається безпосередньо на приклади самого музичного мистецтва. Зрозуміло, що при їх доборі дослідник спирався тільки на найзагальніші, стрижневі принципи. В.В. Протопопов зазначає, що основоположного значення в теорії Скребкова набули фактори тематизму, музичної мови та композиційних структур [2, 3]. За думкою С.С. Скребкова, саме ці фактори стають основою провідного принципу організації музичного матеріалу кожної епохи.

Стрижневими принципами об'єднання музичного матеріалу в даній теорії виступають остінатність, перемінність та централізована єдність, що відбивають розвиток п'яти стилістичних епох, які окреслюються в роботі наступними хронологічними межами:

1. Від найдавніших часів до ХІІ ст. включно. Основним принципом організації музичного матеріалу відзначається остінатність.

2. Епоха Відродження: від ХІІІ до ХVІ ст. включно. Формується новий принцип музичного розвитку, що характеризується як перемінний.

3. Епоха становлення й зрілості класичного стилю європейської музики (кінець ХVІ-ХVІІІ ст.). Бароко і класицизм не виокремлюються як різні стильові напрями. Провідним музично-драматургічним принципом тут визначається принцип централізованої єдності, що є синтезом попередніх (остінатності і перемінності).

4. ХІХ ст. – епоха романтизму. Відзначається внутрішня диференціація класичного принципу централізованої єдності.

5. Сучасна епоха – рубіж ХІХ-ХХ ст., яка не має стилістичної єдності. Причину цього дослідник вбачав у боротьбі антагоністичних ідеологій. З цих позицій висувається ідея інтернаціональної єдності стилю на базі реалістичної

музиці сучасності, що протиставляється “модерністському розпаду музичного мистецтва у реакційних течіях” [2, 15]. Принципи драматургії сучасної реалістичної музики, за С.С. Скребковим, стають основою нового синтезу у множинності виявлення принципу централізованої єдності.

Зміст вищезазначених принципів музичної драматургії полягає у наступному: остінатність вбачається у стійкості, опорності ладу, характерної для музики ранніх епох. Роль остінатної опори, за Скребковим, у цей час відіграє унісон, у професійній музиці принцип стійкості відбивається у природі *cantus*'а *firmus*'а. Провідною композиційною структурою висувається куплетна форма, яка теж певним чином відбиває принцип остінатності. З іншого боку, одна з найдавніших куплетна форма втілює принцип музичної єдності, тому що імпровізаційні та інші форми, які їй передували, ще не мали таких властивостей.

Порівняно з існуючими попередніми розробками, С.С. Скребковим достатньо широко тлумачиться явище перемінності. У його дослідженні узагальнення практичних напрацювань Ренесансу простежуються у нерозривній єдності з процесом формування поліфонічного письма від найпростіших форм до найвищих досягнень строгого стилю. Принцип перемінності, що відбивається у взаємозв'язку ладу, фактури й форми, переконливо відбиває стильову цілісність цього процесу. Комплексне дослідження, що охоплює багатомісячну еволюцію музичного мистецтва аж до сьогодення, надає цілісності концепції його історичного розвитку в конкретних художніх стилях.

Формулювання єдиних принципів основ гармонії, поліфонії та формоутворення зробило можливим показ стилістичної єдності виразних музичних засобів у їх історичному становленні. Саме це зумовило визначення автором поняття стилю як вищого виду художньої єдності. Надана в роботі історична перспектива розвитку закономірностей музики стає основою для логічної зумовленості художніх принципів історичних стилів європейської музики від давнини до сучасності. Тут стиль як категорія історична одночасно виступає з розумінням його як категорії логіки.

Однією з перших узагальнюючих праць, в якій зроблена спроба відтворення цілісної картини стильового розвитку музичного мистецтва другої половини ХХ ст., показу співвідношення різних тенденцій, жанрів, внутрішніх закономірностей руху музичної творчості, стала книга Г. Григор'євої “Стильові проблеми російської радянської музики другої половини ХХ ст.”. У дослідженні підкреслюється, що відзначені стильові закономірності характерні для всіх регіонів багатонаціонального мистецтва радянської країни, та пропонується стадіальний метод їх дослідження. На думку авторки, стадіальний метод “передбачає розгляд еволюції стильових тенденцій на основі загальних ознак; він базується не стільки на часовому, скільки на закономірному шляху їх розвитку, що послідовно включає певні стадії” [4, 3].

Виявлення стильових напрямів, їх функціонування, розвиток образно-жанрової сфери простежується і в зв'язку з традиціями світового музичного мистецтва ХХ ст. Аналіз творчості багатьох радянських композиторів

виявляє різні стильові прояви у кожного, але водночас з тим відтворює відчуття єдиної художньої епохи. Для з'ясування витоків та основ тих чи інших стильових явищ Г. Григор'єва спирається на умовний розподіл музичного мистецтва радянського періоду на “класичне” і “радикальне”. Провідними в останньому розглядаються неокласичний і неофольклорний напрями.

Узагальнюючим методом, який підсумовує співвідношення традиційного і новаторського у процесі стилістичних пошуків 60-80-х рр. ХХ ст., визначається полістилістика. Принципи суміщення стилів різних епох, певного запозичення інтонаційного словника попереднього чи інших авторів, використання великої кількості цитат, колажів, ремінісценцій і т.п., що утворюють основу методу, потребують розкриття естетичного боку проблеми “своє-чуже”.

На початку третього тисячоліття з'явився посібник С. Павлишин “Музика ХХ століття”, присвячений стильовим процесам музики ХХ ст., її окремим напрямам та теоретичним системам. Головне місце у роботі займають питання зіткнення та взаємодії музичних стилів, які відмічаються вже на межі Ренесансу у суперечностях церковної та виниклої у той час світської музики. За думкою авторки, вони стократно ускладнюються в музиці ХХ ст.

Строкатість і змінність форм сучасної музики є відбитком сьогоденного життя й разом з тим виявом самого мистецтва. З цього погляду “нейтральне мистецтво неможливе у наш час поділу світу на безліч національних відгалужень... і поглядів – від граничної ізольованості до інтернаціональних... в епоху... гострих сутичок поміж нескінченною кількістю напрямів і їхнього перенесення не тільки на творчість одного композитора, а й в один твір” [5; 4]. Поряд із загальним оглядом аналізується роль новаторів А. Шенберга та Ч. Айвза, визначається місце слов'янських національних шкіл, зокрема української. Взаємовідношення індивідуального, авторського та національного прояву в мистецтві є однією з провідних стилістичних проблем у мистецтві.

Узагальненню теоретичних розробок з питань музичних стилю та жанру присвячений посібник Є.В. Назайкінського “Стиль и жанр в музиці”. Автор визнає різнобічність своєї праці, де сполучаються елементи дослідження та підручника, довідника та книги для читання [6; 7]. Дві перші частини присвячені теоріям стилю та жанру, в останній ці поняття розглядаються як компоненти художньої стилістики, смислової структури твору. Таким чином, книга поєднує послідовне викладення теорій стилю, жанру й стилістики музичного твору, формулює проблеми, що постають як спеціальні завдання для студентів і методичні рекомендації, виявляє завдання та методи вивчення жанру і стилю. Даний матеріал з проблем стилю і жанру включає розгляд його теоретичного і практичного значення і з цього боку постає як категорія музично-естетична. Провідною метою даної роботи автор визнає її педагогічну спрямованість.

Поряд з капітальними теоретичними розробками з проблеми стилю багато дослідників зверталися до висвітлення окремих її питань. Так, В.

Медушевський розкривав проблему сутності, еволюції й типології музичних стилів [7]. Критичному аналізу авангардної музики капіталістичних країн другої половини ХХ ст. присвячена праця Д.В. Житомирського, О.Т. Леонт'євої та К.Г. М'яло [8]. Неодноразово піднімав у своїх дослідженнях проблему неокласицизму Л.Н. Раабен [9]. Безпосередню характеристику мистецького стилю епохи містять монографії І.М. Юдкіна, присвячені відповідно культурі Просвітництва [10] та романтики [11]. Особливості стильової еволюції музичної культури Галичини висвітлюються у працях Л. Кияновської [12] та ін. У порівнянні з вищерозглянутими працями ці дослідження виступають у співвідношенні як ціле та частка, загальне та одиничне.

Феномен художньої культури, в якому поєднуються відверто протилежні спрямування, яскраво виявлений у музиці ХХ ст. Вагання та протиріччя епохи відбилися у творчості видатних особистостей через неповторний індивідуальний стиль і світосприйняття, осмисленні й відображенні загальнофілософських проблем сенсу буття. Твори видатних митців відбивали як їх особисті світоглядні позиції на певному етапі, так і конкретно-історичні умови.

В українському музичному мистецтві подібні протиріччя найбільш показово виявлені у камерно-інструментальній сфері. На початку століття поряд із традиційним класично-романтичним напрямом тут розроблялися імпресіоністський (Т.Г. Якименко) та експресіоністський (Б.М. Лятошинський), здійснювалися пошуки у фольклорному (В.О. Барвінський). Проте комуністична ідеологія і радянська культура категорично заперечували прояви будь-яких інакших методів у мистецтві, крім реалістичного. З переходом митців до єдиного у художній творчості методу соцреалізму в українській інструментально-ансамблевій музиці протягом майже десятиріччя (з кінця 20-х до кінця 30-х рр.) не відзначається жодного більш-менш значного твору [13].

Подібну стилістичну розгалуженість наочно ілюструє камерно-інструментальна творчість 20-40-х рр. Б.М. Лятошинського. У першому із зазначених десятиліть переважають твори експресіоністського спрямування. У камерно-інструментальному доробку Б.М. Лятошинського Скрипка соната (1926) та Перше фортепіанне тріо (1922, 1925) залишилися неперевершеними зразками жанру. Наступними з камерних творів з'являються Третій струнний квартет у 1928 р. і тільки у 1942 – Друге фортепіанне тріо.

Після I з'їзду письменників (1932), коли соцреалізм був проголошений єдино прийнятним методом у мистецтві, і у творчості Б.М. Лятошинського спостерігається певна стилістична трансформація. У другій половині 30-х – першій половині 40-х рр. відпрацьовуються нові засоби та прийоми, принципи формотворення, відповідна образна система. Найбільш показово нова стилістика виявилася у Другому фортепіанному тріо (1942), побудованому на народних українських мелодіях, Четвертому квартеті (1943) та Сюїті для струнного квартету на українські народні теми (1944).

Шедевром світової камерної музики, в якому митцю вдалося щасливо поєднати нову образну сферу з експресіоністськими засобами музичного висловлювання стає Український (фортепіанний) квінтет (1942, 1945). Глибина авторського світосприйняття, значимість філософських узагальнень сприяють піднесенню національного в цьому творі до світового масштабу.

Виявлення музичного чи композиторського стилю неодмінно пов'язано з виконавством. В історії доля того або іншого твору часто залежала від того, наскільки виконавці могли проникнути у дух твору, передати замисел автора. Зміна стилів у виконавстві відбивалася в основному у використанні тих чи інших виконавських прийомів, засобів звуковидобування. Тому історично еволюція виконавських стилів передбачає виникнення певної технології гри чи співу, розробку її теорії. Винайдені засоби та прийоми, їх теоретичне обґрунтування можуть не відповідати й навіть заперечувати стиль і теорію попередньої чи наступної епохи. Але в будь-якому вияві в основі виконавської практики різних епох лежить проблема використання природних даних людини. Розкриття цієї проблеми в історичному аспекті пояснює характер звучання і стилістику музичних творів, надає змогу встановлення певних технологічних прийомів виконання у кожний період та їх спадкоємність. Подібні аспекти застосування терміну стиль надають змогу відзначати в понятті категорії теоретичного та практичного.

Розглянуті аспекти проблеми музичного стилю дозволили виявити наявність найістотніших та найзагальніших філософсько-естетичних понять, а саме: співвідношення історичного і логічного, світового і національного, фольклорного і авторського, індивідуального і загального, свого та чужого, старого і нового, традиційного і новаторського, теоретичного і практичного. Більш докладний розгляд музикознавчих питань стилю, без сумніву, розширить визначене коло. На цих підставах поняття “стиль” постає як одна з найважливіших мистецтвознавчих категорій.

Література

1. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона; Вст. ст. М. Арановского. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с., нот.
2. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с., нот.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
4. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композ, 1989. – 208 с.
5. Павлишин С. Музыка XX століття: Навч. пос. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Уч. пос. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с, нот.
7. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 5. – М.: Сов. композ., 1984. – С. 5-17.
8. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 302 с.
9. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. статей / Сост. и ред. А. Климовицкого, Л. Ковнацкой, М. Сабининой. – Л.: Сов. композ., 1981. – С. 196-214.

10. Юдкін-Ріпун І.М. Культурологія Просвітництва: Навч. пос. для студ. вищих навч. мистец.закл. – К., 1999. – (Національна Академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Міністерство освіти України. Інститут змісту та методів навчання). – 200 с.
11. Юдкин-Рипун И.Н. Культура романтики / Авторский пер. с украинского. – К.: Наука-Сервис, 2001. – (Національна Академія наук України. Інститут искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского). – 481 с.
12. Кияновська Л.О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст.: Автореф. дис... доктора мист-ва: 17.00.01. – К.: НМАУ, 2000. – 36 с.
13. Зав'ялова О.К. Жанрова еволюція ансамблевої музики України ХХ ст. // Проблеми сучасного мистецтва, культури і освіти: Зб. наук. праць. – Вип. 4. / Упор. Гребенюк Н.Є. – Харків, Луганськ, 2005.

Summary

O. Zav'yalova. The problems of musicologist of category of style.

Philosophical-aesthetic aspects of the style category by the analysis of the research literature on musicological questions are highlighted.

Рукопис надіслано до редакції 17.12.2007.