

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

КАТРИЧ ОЛЬГА ТАРАСІВНА

УДК 781.68 + 78.072

**ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ
МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ
(ТЕОРЕТИЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ - 2000

310.712



00761993 (Z)

Дисертацією є рукопис
Роботу виконано на кафедрі теорії музики
академії України ім. П.І.Чайковського,
Міністерство культури та мистецтва України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Москаленко Віктор Григорович,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, доцент
Побережна Галина Іонівна,
завідуюча кафедрою теорії та історії музики
Київського державного педагогічного універ-
ситету ім. М. П. Драгоманова

кандидат мистецтвознавства, доцент
Бенч Ольга Григорівна,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського, кафедра хорового ди-
ригування

Провідна організація: Харківський державний інститут мистецтв
ім. І. П. Котляревського, кафедра теорії музики

Захист дисертації відбудеться "27" вересня 2000 року о 15
год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по за-
хисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у На-
ціональній музичній академії України ім. П.І.Чайковського. за адре-
сою : м. Київ-1, вул. Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національ-
ної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. за адресою: м.
Київ-1, вул. Городецького, 1/3.

Автореферат розіслав " 23 " серпня 2000 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М. Коханник

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

В центрі уваги в дисертації знаходиться категорія індивідуального стилю музиканта-виконавця. Музично-виконавська творчість має велике значення для актуалізації музики як мистецтва. Саме завдяки їй музичне мистецтво отримує статус соціально-культурного явища. Незважаючи на це, досі не існує концепційного дослідження феномена музично-виконавського стилю. Це пояснюється рядом причин.

Серед них і те, що теорія художнього стилю від початку формувалась здебільшого на матеріалі суміжних мистецтв (зокрема мистецтв образотворчих, а також літератури), і те, що до недавнього часу наука про мистецтво перебувала під ідеологічним пресом, і те, що теорія музичного стилю в тому вигляді, в якому вона склалась, в основному базується на матеріалі композиторської творчості.

Дослідження музично-виконавського стилю суттєво утруднює відсутність нотно-текстової закріпленості результату творчості музиканта-виконавця, а також відсутність системно-вивіреного поняттєво-категорійного апарату, що віддзеркалював би аспекти музично-виконавського стилю. Відсутнє визначення індивідуального музично-виконавського стилю, яке б відповідало нормам наукової дефініції і було б функціональним в сфері практичного аналізу. І як наслідок вище сказаного, фактично не існує більш-менш цілісної методики аналізу індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Актуальність теми дисертаційної роботи обумовлена відсутністю комплексного дослідження, присвяченого стилям музично-виконавської творчості, фактичною несформованістю музичної теорії виконавського стилю в музиці.

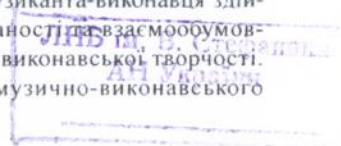
Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Тема дисертації пов'язана з планами наукової роботи даного учбового закладу.

Об'єктом дослідження є процес музично-виконавської творчості, *предмет дослідження* – індивідуальний стиль музиканта-виконавця.

Метою дисертації є розробка теоретичного підґрунтя індивідуального стилю музиканта-виконавця. Для досягнення поставленої мети в роботі вирішуються *завдання* формування поняттєво-категорійного апарату музично-виконавського стилетворення та створення методики дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Методологічна база. Дисертація базується на наступних методологічних засадах:

1. Осмислення індивідуального стилю музиканта-виконавця здійснюється через призму взаємопов'язаності та взаємобумовленості композиторської та музично-виконавської творчості. Відповідно до цього в дослідженні музично-виконавського



- стилю використовуються здобутки теорії композиторського стилю.
2. В систематизації знань про явище музично-виконавського стилю автор послуговується напрацюваннями теорії та історії музичного виконавства, свідченнями видатних музикантів-виконавців.
 3. Відповідно до положення про спільність законів художнього мислення, дослідження музично-виконавського стилю спирається на напрацювання наукової теорії суміжних мистецтв.

Відповідно виділяються три напрямки зв'язку даного дослідження з науковою тематикою.

Перший напрям представлений роботами, що складають фундамент теорії музичного стилю. Це праці Б.Асаф'єва, М.Михайлова, С.Скребкова, а також роботи з питань музичного стилю та музичної інтерпретації В.Медушевського, В.Москаленка, О.Сокола, С.Тишка, Т.Чередниченко та інших.

Другий напрям знаходить відображення в: а) науковій тематиці цілому ряду робіт з теорії та історії музичного виконавства Н.Корихалової, А.Малиновської, Я.Мільштейна, В.Рожка та інших; б) літературних (епістолярних) та методичних роботах ряду видатних музикантів-виконавців (Г.Нейгауза, С.Рахманінова, Ф.Шопена та інших).

Третій напрям представлений: а) філософськими працями Арістотеля, Г.В.Ф.Гегеля, І.В.Гете, Ф.Ніцше та інших; б) роботами загальноестетичного та культурологічного спрямування Н.Бердяєва, Ю.Борева, Д.Донцова, Д.Наливайка, Д.Чижевського, Ю.Шереха та інших; в) роботами з історії та теорії драматичного театру Б.Брехта, К.Станіславського, М.Чехова тощо; г) науковим доробком теорії художнього перекладу в працях І.Лєвого, М.Новикової, А.Поповича, М.Рильського, К.Чуковського та інших.

Наукова новизна. В даній роботі опрацьовано поняттєво-категорійний апарат музично-виконавського стилетворення. Зокрема: 1) запропоновано поняття “музично-виконавської стильової концентричності” як системи музично-виконавського стилетворення; 2) конкретизовано значення категорій “одиночного”, “особливого”, та “загального” в контексті стилю музиканта-виконавця. З цією метою вводяться поняття: “ліричний герой виконавця”, “інтонаційна ідея стилю музиканта-виконавця” та “інтонаційне середовище стилю музиканта-виконавця”; надаються визначення наведених понять; 3) створено класифікаційну систему явищ музично-виконавської інтерпретації, в основу якої покладено музично-стильовий принцип. В якості видових явищ виділено “нестильову музично-виконавську інтерпретацію” та “стильову музично-виконавську інтерпретацію”. Остання в свою чергу розглядається як така, що об'єднує “стилізовану інтерпретацію”, “стильну інтерпретацію” та “музично-виконавську інтерпретацію композиторського стилю”; дано визначення наведених понять; 4) сформульовано дефініцію індивідуального музично-виконавського стилю;

5) введено поняття “музично-виконавського архетипу”, як найбільш загального типу музично-виконавського мислення; дано визначення двох основних музично-виконавських архетипів: “аполонічного” та “діонісійського”; 6) запропоновано методику дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Практичне значення. Запропонована в роботі теоретична концепція розширює теоретичний та методичний апарат дослідження творчих процесів музичного виконавства. Основні положення дисертації можуть бути використані в навчальних курсах аналізу музичних творів та музичної інтерпретації; в практиці дослідження теорії та історії музичного стилю, а також в курсах історії виконавського мистецтва та лекцій з фаху для студентів вищих музичних навчальних закладів.

Апробація дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І.Чайковського.

Окремі теоретичні та методичні положення дисертації одержали апробацію на наукових конференціях: Всеукраїнська міжвузівська конференція “Термінологічний апарат сучасного музикознавства” (НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1992); міждисциплінарний семінар “Античне коріння української культури” (ЛВДМІ ім. М.В.Лисенка, 2000); Міжнародна музично-педагогічна конференція “Музична освіта і розвиток творчої особистості” (Ворзель, 2000).

Публікації. Зміст дисертації висвітлюється в монографії та наукових публікаціях в спеціалізованих виданнях.

Структура дисертації. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних літературних джерел. Повний обсяг дисертації – 173 сторінки. Обсяг, що займають ілюстрації та таблиці – 16 сторінок. В дисертації використано 22 ілюстрації та 4 таблиці. В списку використаних літературних джерел міститься 153 найменування.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *вступі* обґрунтовується актуальність теми, характеризується методологічна база дослідження та наукова новизна дисертації.

Вибірково наводяться основні наукові джерела за обраною темою. Характеризуються ідеї та положення музикознавства, музичного виконавства, філософії, естетики, культурології, театрального виконавства, теорії художнього перекладу, що їх використано в даній роботі. Враховуючи, що кожен з трьох розділів присвячений розгляду певного “блоку” питань, пов’язаних з музично-виконавським стилем, більш докладний розгляд літератури розгалужено по розділах.

Характеризується практична цінність дисертації, наводяться дані щодо апробації її основних положень.

Розділ 1. Поняття музично-виконавського стилю.

Перший розділ присвячений визначенню поняття індивідуального музично-виконавського стилю. З цією метою стиль музиканта-виконавця розглядається в трьох аспектах: діалектичному, онтологічному, музично-функціональному.

Діалектичний аспект музично-виконавського стилю розглядається в першому підрозділі. Він передбачає визначення ролі даного явища в процесах музичного стилетворення. В зв'язку з цим постають дві основні проблеми. Перша стосується взаємовпливів різних рівнів музично-виконавського стилетворення (індивідуальний музично-виконавський стиль, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду і т. д.), друга – специфіки пов'язаності стилю виконавського та стилю композиторського.

Розглядаючи першу з зазначених проблем, автор відходить від традиційного розуміння основного структурного принципу музично-виконавського стилетворення як принципу стильової ієрархичності. Згідно такого підходу індивідуальний стиль музиканта-виконавця розглядається під кутом зору впливів музичних стилів історичного періоду, епохи тощо. Даний підхід отримав остаточне вираження в понятті “*стильової ієрархії*”, яке зустрічаємо в монографії М. Михайлова “Стиль в музиці”.

Таке розуміння знаходиться в руслі тенденції історизму, що тривалий час домінувала в науці про мистецтво.

В даній роботі пропонується погляд на музичне стилетворення як на процес концентричний, тобто такий, всі рівні якого, будучи взаємопов'язаними, є відносно самостійними. В зв'язку з цим вводиться поняття “*музично-виконавської стильової концентричності*”, що характеризує систему музично-виконавського стилетворення.

Музично-виконавська стильова концентричність розуміється як система музично-виконавського стилетворення, всі рівні якої (індивідуальний стиль музиканта-виконавця, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду тощо) є одночасно і самостійними, і взаємопов'язаними. Тобто кожен стильовий рівень може розглядатись і як окрема субстанція, і як складова інших рівнів.

Умовне зображення музично-виконавської стильової концентричності має вигляд системи кіл з різними радіусами, але спільним центром.

Відповідно, стильові рівні отримують назву фаз музично-виконавської концентричності. А стиль композиторський та стиль слухацький, як такі, що справляють значний вплив на протікання процесів музично-виконавського стилетворення, в даній системі позначень називаються композиторським та слухацьким стильовими зрізами музично-виконавської стильової концентричності.

Послідовність зображення центрів, що відповідають стильовим фазам та їх можлива кількість не є регламентованими. Таким чином моделюється ситуація в процесах музично-виконавського стилетворення.

Даний підхід базується на концепції художньо-літературного стилетворення, викладеній Д. Чижевським в роботі “Культурно-історичні епохи”. Вчений розглядає індивідуальний стиль в літературі, як такий, що у вибухоподібний спосіб руйнує естетичні норми стилю історичної епохи і рухає стильовий розвиток літератури весь час вперед. Таким чином, за індивідуальним стилем визнається визначна роль в загальних процесах стилетворення.

Друга проблема, яка стосується діалектичності явища індивідуального музично-виконавського стилю, пов'язана з питанням стосунків між стилем композиторським та стилем музично-виконавським.

В музикознавчих розробках цієї проблеми можна умовно виділити три основні тенденції. Першу тенденцію ілюструє позиція Я.Мільштейна, який ставить під сумнів доцільність відокремлення стилю виконавського від стилю композиторського. В руслі цієї тенденції може розглядатись класифікація виконавських стилів (класичний, романтичний, імпресіоністичний), здійснена О.Царьовою. Дана класифікація фактично калькує періодизацію стилів композиторської творчості.

Ідею абсолютної залежності стилю музично-виконавського від стилю композиторського заперечує інша тенденція. Згідно її постулатів, співвідношення між композиторською та музично-виконавською творчістю в різні культурно-історичні епохи було різним. Відповідно, в різний час пріоритетну роль в процесах музичного стилетворення відіграє то композиторський то виконавський стиль. Найбільш послідовно ця тенденція виражена в роботах С.Скребкова, присвячених музичному стилю.

Третю тенденцію ілюструє сучасний рівень музичної науки, який характеризується посиленням інтересу до питань музичного стилю. В роботах В.Москаленка, О.Сокола та інших феномен музичного стилю розглядається через призму взаємодії “мови – мовлення”, “творення – відтворення”, стилю композиторського і стилю музично-виконавського. Характерною особливістю ряду сучасних визначень музичного стилю є врахування фактору музично-виконавської творчості.

В дисертації явище музично-виконавського стилю розглядається відповідно до перспективних напрямків, що задані представниками зазначених тенденцій.

Згідно зауваження Б.Асаф'єва, що “стиль поза інтонацією завжди визначається дещо обмежено, то як манера, то як відбір чи комплекс засобів вираження”, в роботі осмислюється інтонаційне наповнення категорій “одичного”, “особливого” та “загального” в контексті стилю музиканта-виконавця. Базою для даних міркувань є асаф'євська характеристика

музичного формотворення, як єдності "відкристалізованих" і "тих, що кристалізуються" моментів цілого.

Ці поняття, на думку автора, відповідають філософським категоріям загального і особливого в музичному стилі. Категорії особливого відповідають моменти новизни ("ті, що кристалізуються"), моменти динамізуючі і більш індивідуально забарвлені, які гарантують неповторність естетичного лиця стилю і його впізнаваність. Категорії загального відповідають моменти більш традиційні ("відкристалізовані"), стабілізуючі, які своїм урівноважувачим характером сприяють органічній цілісності стилю, полегшують його запам'ятовування культурно-історичним соціумом.

В подальшій музично-інтонаційній конкретизації понять одиничного, особливого та загального в контексті стилю музиканта-виконавця використовуються положення ряду робіт В.Медушевського (ліричний герой музичного твору) та О.Маркової (інтонаційна ідея). В результаті вводяться поняття "інтонаційної ідеї музично-виконавського стилю" (особливе), "інтонаційного середовища музично-виконавського стилю" (загальне), "ліричного героя музиканта-виконавця" (одиничне).

Одиничне розуміється як інтонація ліричного героя виконавця; яка "живе" в процесі виконання музичного твору і має, в певному сенсі, синкретичну композиторсько-виконавську природу.

Особливе розуміється як інтонаційна ідея стилю музиканта-виконавця; як певна естетична домінанта, що має музично-звукову природу і фіксує найістотніші, глибоко-індивідуальні риси даного явища.

Загальне розуміється як інтонаційне середовище стилю музиканта-виконавця. Інтонаційне середовище музично-виконавського стилю включає даності психо-фізичного порядку та сфери виконавської виражальності, що позначені культурно-історичною детермінованістю.

В ракурсі практичного аналізу індивідуального стилю музиканта-виконавця поетапна конкретизація "загального", "одиничного" та "особливого" використовується, як відповідні етапи накопичення інформації про об'єкт дослідження.

Другий підрозділ присвячений онтології музично-виконавського стилю.

В загальних дефініціях музичного стилю М.Михайлова, В.Медушевського, О.Царьової та інших дослідників підкреслюється функція відповідно організованої системи засобів музичної виразності. Даний аспект є визначальним також для характеристики музично-виконавського стилю.

Заглиблення в сферу онтології музично-виконавського стилю зумовлене потребує диференціації засобів музичної виразності композитора та виконавця. Під цим кутом зору розглядається специфіка композиторського та виконавського інтонування. Вона розкривається послідовно на кожній з трьох ланок комунікативного ланцюга "композитор – виконавець – слухач".

Аналізуються аспекти розуміння понять “інтонація” та “інтонування” на загальноестетичному (Ю.Борєв) і на музикознавчому (Б. Асаф'єв, О.Сохор, А.Малинковська, В.Москаленко) рівнях.

Формулюється висновок, що відмінності між композиторськими та виконавськими засобами музичної виразності стосуються не їх суті, а впливають з самої природи інтонування композитора та виконавця.

В якості кореневого використовується поняття “інтонування”. Відповідно, триада “творення – відтворення – сприйняття”, що використовується для характеристики музичної комунікації, переосмислюється як “першоінтонування – переінтонування – співінтонування”.

Результат першоінтонування композитора, схематично зафіксований в нотному тексті музичного твору, надає виконавцеві певне уявлення про засоби виразності композитора. Композиторські засоби музичної виразності “вимагають” бути реально втіленими, переінтонованими виконавцем, тобто стати засобами виразності виконавця.

Диференціюється значення термінів “засоби виразності” і “виражальні засоби”. Поняття “виразність” трактується як більш загальне, таке, яке включає поняття і “виразовості”, і “виражальності”. Виразальність передбачає конкретність результату дії. Іменник “виражальність”, як і прикметник “виражальні”, мисляться як похідні від дієслова “виражати”. В той час як прикметник “виразові” є похідним від іменника “вираз”, що передбачає загальну форму образного змісту. Відповідно, стосовно засобів виразності композитора пропонується вживати термін “виразові засоби”, а стосовно музично-виконавських засобів виразності – термін “виражальні засоби”.

Розглядаючи індивідуальний стиль музиканта-виконавця, як відповідно організовану систему виражальних засобів, автор звертається до процесів музично-виконавської інтерпретації.

Характеристичі музично-функціонального аспекту індивідуального стилю музиканта-виконавця присвячений третій підрозділ.

В цьому підрозділі розглядається коло питань, що пов'язані з проблемами об'єктивного та суб'єктивного у виконавській творчості, стосунків між композиторською та виконавською творчістю, прочитання виконавцем композиторського нотного тексту тощо. Дане коло питань найбільш повно освітлюється в роботах В.Григор'єва, А.Гольденвейзера, Г.Когана, Н.Корихалової, Т.Чередниченко та ряду інших дослідників. Терміном “музичне виконання” визначається відтворення авторського нотного тексту засобами виконавства, терміном “музично-виконавська інтерпретація” – індивідуальне тлумачення виконавцем цього тексту. Звертає на себе увагу як термінологічна різноманітність при визначенні однокореневих явищ, так і деяка розпливчатість принципу, що лежить в основі диференціації зазначених явищ.

Зазначені музично-виконавські процеси розглядаються в дисертації крізь призму музичного стилю. Відповідно, формулюється класифікаційна система музично-виконавських явищ, в основу якої покладено музично-стильовий принцип.

Звичайне музичне виконання визначається як **“нестильова музично-виконавська інтерпретація”**. Під нестильовою музично-виконавською інтерпретацією мається на увазі явище музично-виконавської творчості, інтерпретаційні механізми якого функціонують в сферах емоційного та образно-естетичного, не торкаючись тих чи інших аспектів музичного стилю.

Під **“стильовою музично-виконавською інтерпретацією”** розуміється явище музично-виконавської творчості, інтерпретаційні механізми якого зорієнтовані, насамперед, на осмислення тих чи інших аспектів музичного стилю.

В свою чергу стильова музично-виконавська інтерпретація реально існує в таких трьох різновидах: *стилізована інтерпретація, стильна інтерпретація, виконавська інтерпретація композиторського стилю*.

Під *стилізованою* мається на увазі така інтерпретація, в якій при виконанні музики конкретного композитора реалізується цілеспрямована виконавська установка на імітацію певного музично-історичного стилю.

Під *стильною* мається на увазі така інтерпретація, в якій при виконанні музики конкретного композитора реалізується цілеспрямована виконавська установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи.

Під виконавською інтерпретацією композиторського стилю розуміється такий різновид стильової музично-виконавської інтерпретації, в якому послідовно реалізується виконавська установка на витлумачення індивідуального стилю композитора, чий твір виконується. Ефект художнього відкриття є, як правило, критерієм здійснення такої інтерпретації.

Базою для даних міркувань стали спостереження Г.Нейгауза та ряду інших музикантів-виконавців за процесами музично-виконавської творчості, узагальнення основних принципів акторської гри, що лягли в основу театральних шкіл К. Станіславського та М.Чехова.

В дисертації проводиться докладний порівняльний аналіз виконавсько-інтерпретаційних установок в музичному виконавстві та драматичному театрі. Теоретичним підґрунтям для аналізу обирається концепція “художнього відкриття” Л.Мазеля. Поняття “художнє відкриття”, що введене стосовно композиторської творчості, розглядається як основний критерій здійснення музично-виконавської інтерпретації композиторського стилю.

Для здійснення музично-виконавської інтерпретації композитор-

ського стилю вирішального значення набуває особистісний ценз індивідуальності виконавця-інтерпретатора. Якщо музикант-виконавець є особистістю, то йому притаманне оригінальне і цілісне бачення світу, що втілюється в музичних образах, тобто індивідуальне музичне світобачення. Специфічність музичного світобачення безпосередньо виражається в музично-виконавському стилі.

Розгляд діалектичних, онтологічних та музично-функціональних аспектів музично-виконавського стилю підсумовує наступне визначення: *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.*

Розділ 2. Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стильових явищ).

В другому розділі розглядаються типологічні закономірності музично-виконавського мислення, як такі, що складають основне стильове підґрунтя індивідуального музично-виконавського стилю.

Виконавські стилі історичних епох, періодів, окремих індивідуальностей виникають на основі цілісних систем музичного мислення.

Безсумнівною є історична обумовленість процесів стилетворення в музиці. Проте звертає на себе увагу наявність певних стійких закономірностей музичного мислення, які проявляються на різних рівнях стильової концентричності. Це дає підстави умовно виділити два вектори в цілісному розумінні музично-стильових явищ: часовий і надчасовий.

Наявність певних надчасових закономірностей мислення притаманна не лише музичному мисленню, але й художній творчості взагалі і має типологічний характер.

Теорія музичного виконавства налічує декілька спроб систематизації виконавських явищ за типологічними ознаками. Так, в основу класифікації музично-виконавських типів Л.Рабиновича покладено принцип різноманіття типів темпераменту. Е.Фішер пов'язує класифікацію виконавського музичного мислення з різними типами фізичної конституції музикантів-виконавців. К.Мартінсен аналізує виконавські типи з точки зору специфіки звукотворчої волі виконавців, яку на його думку, визначають особливості психічної конституції.

Перелічені класифікації висвітлюють суттєві, проте лише окремі прояви типологічних закономірностей музично-виконавської творчості. Звідси випливає необхідність опрацювання об'ємніших за змістом понять, які би вмщували в свій смисловий обсяг загальніші закономірності художнього мис-

лення..В естетиці таким поняттям є "тип творчості". Зокрема, Д.Наливайко тлумачать типи творчості як "...ядро художнього мислення, яке полягає перш за все в специфіці відчуття і розуміння форми."

Незважаючи на опрацьованість даного поняття науковою теорією суміжних мистецтв, в музиці, зокрема у виконавському стилезнавстві, воно не отримало широкого застосування. Розгляд окремої виконавської індивідуальності чи особливостей виконавства історичного періоду через призму певного виконавського "типу творчості" дає певні підстави для класифікації музично-виконавських явищ.

Відомо що європейське мистецтво на протязі століть формувала взаємодія двох типів творчості – "класичного" і "романтичного". Класичний тип творчості цілому склався в мистецтві античної Греції і його основні теоретичні принципи отримали своє вираження в "Поетиці" Арістотеля (теорія мімесіса).

В якості типологічних особливостей класицизму можна виділити перевагу інтелектуальної концепційності над безпосереднім емоційним переживанням, а в сфері художньої форми – тяжіння до пропорційності, гармонічності і симетрії.

В середньовічному мистецтві європейської традиції склалась естетична модель романтичного типу творчості. Її основним фактором став принцип "фантазії" (фантазії, творчого вимислу). В художній творчості романтичного типу фантазія, вимисел домінують над раціональним мисленням. В сфері художньої форми романтичний тип творчості, на відміну від класичного, характеризує тяжіння до розімкнутості, наскрізності і асиметрії.

Характеристики проявів в різних видах мистецтва двох основних типів творчості знаходимо в міркуваннях ряду видатних особистостей. Ідея протиставлення двох основних типів творчості прослідковується в співставленні Ф.Шіллером мислення раціонального і мислення інтуїтивного, в міркуваннях Й.В.Гете стосовно епічної та драматичної поезії, в запропонованій Г.Гессе дихотомії творчого мислення: "філософське – художнє" ("Нарцис і Гольмунд").

Тенденція до виявлення і співставлення розповідного (епічного) і драматично-дієвого способів розгортання художнього матеріалу в якості типологічних характеристик художнього мислення спостерігається, насамперед, в мистецтвах з виконавською специфікою.

Наприклад, концепція епічного театру Б.Брехта виражається, зокрема, новими приййомами акторської гри, "ефектом очуження" (певного дистанціонування актора від створюваного ним образу). Передбачається введення в спектакль читця, який забезпечує ніби "погляд зі сторони" на події, що відбуваються. Техніка "ефекту очуження" протиставляється Б.Брехтом техніці "вживання" в образ (К.Станіславський), а об'єктивний "показ" – суб'єктивному "переживанню".

Гегель в “Лекціях з естетики” виділяє два способи музичного виконання і називає їх “об’єктивним” і “суб’єктивним”. На два типи смислового розвитку в музиці – “розповідний” і “подієвий” – вказує В.Медушевський в праці “Про закономірності і засоби художнього впливу музики”.

Можна зробити висновок, що, в різні епохи і в різних видах мистецтва проявляються певні надчасові особливості художнього мислення.

Проте поняття класичного та романтичного типів художньої творчості виявляються не достатньо універсальними, щоб відобразити зазначені закономірності в приміненні до музично-виконавської творчості.

В дисертації пропонується використовувати поняття “**музично-виконавського архетипу**”, як найбільш загального типу музично-виконавського мислення. Термінологічній номінації двох основних архетипів музично-виконавського мислення найкраще відповідають поняття “аполонічного” та “діонісійського”, якими Ф.Ніцше характеризує визначальні витoki розвитку мистецтва.

В основу визначень аполонічного та діонісійського музично-виконавських архетипів покладено способи викладення виконавцями-інтерпретаторами музичного матеріалу твору і принципи виконавської побудови музичної форми.

Аполонічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми.

Діонісійський музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми.

Оскільки музично-виконавський архетип характеризують надчасові, соціально-історично не детерміновані закономірності музично-виконавського мислення, його роль особливо зростає в дослідженні національного музично-виконавського стилю. Питання, що пов’язані з національною специфікою музично-виконавського мислення, розглядаються в другому підрозділі.

Основною певних узагальнень щодо специфіки українського національного музично-виконавського мислення стали визначення національного музичного стилю в роботах Н.Горюхиної та С.Тишка, а також широкий спектр культурологічних робіт (О.Пахльовської, М.Гончаренка, М.Шереха, Д.Донцова, М.Бердяєва та інших), в яких піднімаються питання *національної ментальності, національного характеру, національного в культурі* взагалі.

В дисертації використовується диференційований підхід в оцінці зазначених понять. Робиться припущення, що такі явища, як національний характер, національний генотип та музично-виконавський архетип

закорінені в одних і тих самих глибинах людського єства.

Під кутом зору виділення унікальних рис, притаманних українському національному характеру, розглядаються набутки української філософії (Г.Сковорода, П.Юркевич, М.Гоголь, Д.Чижевський) та мистецтва (література, театр, музика).

У багатьох яскравих представників української національної культури (Т.Шевченко, Л.Українка, М.Лисенко, Л.Курбас, О.Довженко та інші) відзначено характерне романтичне світобачення. В сфері українського музичного виконавства (С.Крушельницька, М.Сук, В.Которович, С.Турчак і т. д.) спостерігається домінантність діонісійського музично-виконавського архетипу.

В дисертації не ставиться завдання висвітлити проблему дослідження національної специфіки професійного музичного виконавства у цілісному обсязі. Намічаються лише деякі теоретичні та практичні підгрунтя вирішення цієї проблеми.

Розділ 3. Деякі закономірності дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Третій розділ дисертації присвячений випрацюванню методики дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Процесами художньої інтерпретації в різних видах мистецтва керують єдині художні закони. Цим аргументується доречність вивчення наукового досвіду теорій суміжних мистецтв для дослідження музично-виконавського стилю.

Серед різновидів художньої творчості з виконавсько-інтерпретаційним фактором (музичне виконавство, художня декламація, театральне акторство, кіноакторство, хореографія та інші) методика дослідження індивідуального стилю інтерпретатора є найбільш опрацьованою в теорії літературного перекладу. Незважаючи на те, що власне виконавський фактор при здійсненні інтерпретації в літературному перекладі відсутній, музичне виконавство об'єднує саме з цим видом мистецтва подібність глибинних законів функціонування. Це відбувається тому, що:

1. І музичне виконавство у сфері професійної музики європейської традиції, і літературний переклад є різновидами інтерпретації письмово закріпленого авторського тексту;
2. В обох випадках спільною є пов'язаність із звуко- та ритмічними інтонаваннями, що робить "працюючими" висновки про "інтонаційну ідею" та "інтонаційне середовище" стилю інтерпретатора.

Отже, в основу методики дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця покладено науковий досвід теорії художнього пере-

кладу. В дисертації розглядається значна кількість науково-теоретичних праць відомих вітчизняних та зарубіжних перекладачів. Серед них роботи: Г.Гачечіладзе, І.Левого, А.Поповича, С.Еткінда, К.Чуковського, М.Рильського та інших. Детально аналізується можливість застосування окремих методик літературного перекладу в площині аналізу індивідуального музично-виконавського стилю.

Разом з тим враховуються *відмінності* в природі художнього перекладу та музичного виконавства. Зокрема, і в літературному першоджерелі, і у вже перекладеному (проінтерпретованому) літературному тексті маємо однакові вербальні параметри: мова – мова. В музичному ж тексті твору композитора, і в цьому ж творі, що виконаний (озвучений) виконавцем, вербальні параметри різні: мова – мовлення.

Відносна ширша проторованість шляхів дослідження стилю перекладача-інтерпретатора, порівняно з музичним виконавством, значною мірою пояснюється графічно-текстовою закріпленістю результату в першому з випадків. Значною мірою з тих же причин (завдяки текстовій закріпленості результату творчості) в теорії музичного стилю пріоритетне положення зайняв саме композиторський, а не музично-виконавський стиль. Адже авторський композиторський нотний текст можна розглядати як графічну модель першої інтонації.

В дисертації розглядається можливість створення подібної до композиторської графічної моделі першої інтонації (композиторського нотного тексту) графічної моделі переінтонації виконавця? Думається, що така модель може бути створена на основі моделі першої інтонації.

Автор свідомо уникає природної, на перший погляд, номінації графічної моделі музично-виконавського втілення, як “нотний текст виконавця” (за аналогією до композиторського нотного тексту). В розумній моделі використовується загальнофілософське тлумачення даного поняття, зокрема те його значення, що пов’язане з методом моделювання.

Поняття “графічної моделі виконавського інтонавання” позначене більш високим рівнем абстракції, що розширює спектр його можливих конкретних втілень. В графічній моделі музично-виконавського втілення нотний запис, як такий, може бути збережений, а може бути відсутній. Графічна модель виконавського інтонавання зі збереженням нотного запису називається “нотно-графічною моделлю виконавського інтонавання”. Зокрема, застосування такої моделі є доцільним при ілюстрації інтонавання виконавцем фактури музичного твору.

Графічні моделі виконавського інтонавання можуть бути різними, відповідно до завдання, яке стоїть перед дослідником (графічна модель виконавської драматургії музичного твору, графічна модель динаміки виконавської гучності, графічна модель виконавської агогіки, виконавського темпоритму, інтонавання виконавцем фактури музичного твору тощо).

Призначення графічних моделей виконавського інтонування не обмежується лише завданнями наукового дослідження. Їх застосування уявляється актуальним при вивченні музикантом-професіоналом виконавсько-інтерпретаційних можливостей музичного твору.

Створення графічних моделей виконавського інтонування гарантує достатню об'єктивність дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця. Проте це не виключає застосування інших засобів аналізу. Серед них: наукове описання різних параметрів виконання, порівняльні характеристики музично-виконавських інтерпретацій без використання графічних моделей тощо.

Безпосередньому аналізу, як правило, передує формування у дослідника відчуття і розуміння *стильової домінанти* творчості музиканта-виконавця. Поняття стильової домінанти творчості музиканта-виконавця охоплює певну єдність найбільш суттєвих індивідуальних, національних, культурно-історичних стильових характеристик даного явища. На це працює також вивчення додаткової інформації про творчу постать виконавця, вивчення його репертуарного діапазону тощо.

До попереднього етапу слід також віднести опрацювання дослідником достатнього музичного (і не тільки музичного) матеріалу стосовно індивідуального стилю композитора, чий твір інтерпретується, формування у дослідника відчуття *стильової домінанти* творчості композитора.

В процесі аналізу стає необхідною конкретизація уявлень про стильову своєрідність виконуваного твору, його загальну художню концепцію та мислене гіпотетичне уявлення можливих виконавських інтерпретаційно-стильових підходів в осмисленні цієї концепції.

В плані безпосереднього аналізу можна виділити таку систему способів дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця:

1. Визначення музично-виконавського архетипу, притаманного виконавцю-інтерпретатору.
2. Визначення інтерпретаційно-стильового підходу музиканта-виконавця в осмисленні загальної художньої концепції музичного твору, який виконується.
3. Дослідження виконавського стилю в системі: "виконавець (редактор-інтерпретатор) – композитор" (порівняльний аналіз моделей композиторського та виконавського інтонування музичного твору).
4. Дослідження виконавського стилю в системі: "виконавець-1, виконавець-2, ... виконавець-п – композитор" (порівняльний аналіз інтонування різними виконавцями одного і того самого твору композитора).
5. Дослідження виконавського стилю на прикладах великої кількості інтерпретацій даним виконавцем різних творів одного композитора (виділення характерних особистісних підходів інтерпретатора).
6. Дослідження виконавського стилю на прикладах інтерпретацій

даним виконавцем творів різних композиторів (виділення характерних особистісних підходів інтерпретатора).

7. Дослідження виконавського стилю способом співставлення інтерпретацій даним виконавцем композиторських стилів, близьких в стильовому плані до його власного стилю та протилежно орієнтованих (виділення характерної стильової домінанти інтерпретатора).
8. Дослідження (якщо це можливо) виконавського стилю в системі: "композитор – виконавець власних творів".
9. Дослідження (якщо це можливо) виконавського стилю способом співставлення інтерпретацій композитором-виконавцем власних творів і інтерпретацій цим же виконавцем творів інших композиторів.

Таким чином, в центрі дослідження індивідуального музично-виконавського стилю весь час знаходиться категорія особливого.

Шлях дослідження індивідуального музично-виконавського стилю, відповідно до скерованості природного пізнавального процесу, уявляється таким, що рухатиметься по двох напрямках. Перший напрям передбачає рух інтерпретуючої думки умовною траєкторією від загального в музично-виконавському стилі через його одиничне до особливого. Одночасно інший напрям аналізу буде скерований від одиничного через загальне до особливого.

В заключному підрозділі ілюструються можливості запропонованого варіанту методики дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця. В центрі уваги перебуває виконавський стиль видатного симфонічного диригента С.Турчака. Матеріалом для порівняльного аналізу обрані інтерпретації С.Турчаком, Г.фон Караяном та Дж.Шолті Першої симфонії (до мінор) Й.Брамса.

В висновках узагальнені основні результати дослідження, систематизується поняттєво-категорійний апарат. Стверджується наскрізна ідея дисертації про необхідність врахування нерозривності першоїінтонування – переінтонування в музиці при аналізі музично-стильових явищ. Окреслюється перспективи щодо практичного застосування результатів дисертації.

Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:

1. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). – Дрогобич: Відродження, 2000. – 100 с.
2. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації // Музичне виконавство. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000 – Вип. 5. – Кн. 4. – С. 59 – 65.
3. Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стильових явищ) // Київське музикознавство – К., 1999. –Вип.2. –С. 124-129.
4. Про диференціацію засобів музичної виразності композитора та виконавця (до питання музично-виконавського стилю) // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. –Донецьк: Донецька державна консерваторія ім. С.С.Прокоф'єва, 1998. –С.79-82.
5. Національна специфіка музики // Український світ –1996. –№ 4-6. – С. 32

Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2000.

В дослідженні пропонується концепція музично-виконавського стилетворення. На основі осмислення діалектичних, онтологічних, естетичних та музично-функціональних аспектів індивідуального стилю музиканта-виконавця систематизовано поняттєво-категорійний апарат музично-виконавського стилетворення. Створено методiku дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Ключові слова: музично-виконавський стиль, музично-виконавський архетип, музично-виконавська інтерпретація.

Катрич О.Т. Индивидуальный стиль музыканта-исполнителя (теоретические и эстетические аспекты). – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия им. П.И.Чайковского, Киев, 2000.

В исследовании предлагается концепция музыкально-исполнительского стилетворения. Многоплановое понятие исполнительского стиля в музыке рассматривается в данной работе в объеме индивидуального музыкально-исполнительского стиля. В трех разделах диссертации осмысливаются диалектические,

онтологические, музыкально-функциональные аспекты индивидуального музыкально-исполнительского стиля, типологические закономерности музыкально-исполнительского мышления.

Основой аналитического подхода является оценивание индивидуального музыкально-исполнительского стиля в контексте музыкального стилеобразования сквозь призму неразрывности создания-воссоздания-восприятия, взаимообусловленности первоинтонирования-переинтонирования-соинтонирования в музыке.

Методологическая база диссертации включает материал теории музыкального стиля в целом, наработки теории и истории музыкального исполнительства, теории художественного перевода, теории драматического театра.

В диссертации создано методика исследования индивидуального стиля музыканта-исполнителя, дано определение индивидуального музыкально-исполнительского стиля, систематизировано понятийно-категорийный аппарат музыкально-исполнительского стилеобразования. Ряд понятий и терминов предложенных в диссертации, вводятся в музыковедческий обиход впервые.

В работе проиллюстрировано возможности функционирования предложенной методики исследования индивидуального музыкально-исполнительского стиля. Такая апробация осуществляется на примере анализа исполнительского стиля С. Турчака – симфонического дирижера. Материалом анализа является интерпретация С. Турчаком (а также Г. фон Караяном и Дж. Шолти) Первой симфонии (до минор) Й. Брамса.

Ключевые слова: музыкально-исполнительский стиль, музыкально-исполнительский архетип, музыкально-исполнительская интерпретация.

Katrych O.T. Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects). – Manuscript.

Thesis for a candidate's degree by specialty 17.00.03 – musical art. - P. I. Tchaikovsky National Musician Academy of Ukraine, Kyiv, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, 2000.

The concept of musical-and-performance styleformation is examined in this research. Through realization of dialectic and musical-functional aspects of individual style of a musician-performer the author has systematized the notion and category aspects of musical-and-performance styleformation. The methods of research for an individual style of a musician-performer have been offered.

Key word: musical-and-performance style, musical-and-performance archaetype, musical-and-performance interpretation.

Ав 46.315
Мист

Ав 46.315

Підписано до друку 19.08.2000 р. Формат 60х90/16.
Ум. друк. арк. 1,0. Обл.-вид. арк. 1,0.
Наклад 100. Зам. 331.

м. Дрогобич, вул. Бориславська, 8
Поліграфічна фірма "Коло"
тел. 2-90-60

ПЕРЕДМ

Мист