

- Національне та інтернаціональне в музиці. — К., 1991; *Мартынов И.* Композитор и фольклор // Сов. музыка. — 1958. — № 7; *Пархоменко Л.* Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня // Народна творчість та етнографія. — 1959. — № 3; *Загайкевич М. С. П.* Людкевич і український музичний фольклор (до 80-річчя з дня народження) // Там само. — № 4; *Юсфин А.* Фольклор и композиторское творчество // Сов. музыка. — 1967. — № 8; *Бэлза И.* О народных истоках музыкальной классики западнославянских народов // История, культура, фольклор и этнография славянских народов: Докл. сов. Делегации / 6-й Междунар. съезд славистов, Прага, 1968. — М., 1968; *Рахманова М.* О «фольклорном направлении» в современной русской музыке // Сов. музыка. — 1972. — № 1; *Конькова Г.* Фольклор і творчість сучасних українських композиторів // Народна творчість та етнографія. — 1973. — № 1; *Милка А.* О двух принципах преломления фольклора // Музыка в социалистическом обществе. — Ленинград, 1977. — Вып. 3; *Цибильская Ю.* «Фольклоризм» в музыке Шимановского // Сов. музыка. — 1978. — № 7; *Шевчук О.* Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство. — К., 1979. — Вип. 14; *Ніколаєва Л.* Народні джерела в професійній творчості // Музыка. — 1981. — № 5; *Тараканов М.* О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе. — М., 1981; *Косачева Р.* Фольклорное направление в балетном театре начала XX века // Музыкальный современник. — М., 1984. — Вып. 5; *Бенч О.* Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70–80-х роках XX сторіччя // Українське музикознавство. — К., 1987. — Вип. 22; *Юдкин И.* Художественный синтез в контексте взаимосвязи народных и профессиональных традиций // Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. — К., 1987; *Христиансен Л.* Ладовые системы в фольклоризме XX века // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. — Новосибирск, 1988; *Кочарова Г.* Композиторский фольклоризм и проблема национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки) // Музично-історичні концепції в минулому та сучасності: Матеріали міжнар. конф. — Л., 1997; *Іваницький А., Пальонний В.* Радянська фольклористика чи радянський фольклоризм? Політика і культура // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. — К., 1998; *Калениченко А.* Взаємодія національних та іншонаціональних засад в українській музичній культурі (спроба нетрадиційного погляду) // Студії мистецтвознавчі. — 2003. — Число 2; *Finkelstein S.* Composer and Nation: The Folk Heritage in Music. — New York, 1960 тощо.
- ³ Детальніше про музичний класицизм у кн. і ст.: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М; Ленинград, 1929; *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII века. — М; Ленинград, 1939; *Буало Н.* Мистецтво поетичне / Перекл. з франц. М. Рильського. — К., 1967; *Наливайко Д.* Направлення, течення, стилі. — К., 1981; Історія української музики. — К., 1989. — Т. 1; *Степаненко М.* Фортепіанное искусство Украины дольсенковського періода: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — К., 1989; *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996; *Корній Л.* Історія української музики. — Ч. 2: Друга половина XVIII ст. — К.; Нью-Йорк, 1998; *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001; *Шеффер Т., Чернухова К.* Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР — цінний документ музичної культури України XVIII ст. // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6; *Келдыш Ю.* Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Сов. музыка. — 1973. — № 3; *Becking G.* Klassik und Romantik // Bericht über I: Musikwissenschaftlichen Kongress... in Leipzig... 1925. — Leipzig, 1926; *Bücken E.* Die Musik des Rokoko und der Klassik. — Wildpark–Potsdam, 1927; перекл. рос.: *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. — М., 1934; *Fischer W.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassiken Stils // StZMw. — Jahrg. 3. — 1915; *Gerber R.* Klassischer Stil in der Musik // Die Sammlung. — Jahrg. 4. — 1949; *Mies P.* Zu Musikauffassung und Stil der Klassik // ZfMw. — Jahrg. 13. — H. 8. — 1930/31 тощо.
- ⁴ Невідома українська музика / Упоряд. і ред. М. Степаненко / Український музичний архів. — К., 2002. — Вип. 1.
- ⁵ *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. — Ленинград, 1986.

Ольга Коменда
(Луцьк)

МУЗИКОЗНАВЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ СТИЛЮ

*Стиль залишається незмінним,
змінюються лише форми його
виявлення.*

Є. Назайкінський

Початок XXI ст. відзначений посиленням інтересом музикознавців до проблем загальногуманітарного дискурсу. Шукаючи нові методологічні принципи, вони дедалі 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. Котлярєвського, О. Самойленко, О. Зінкевич, В. Москаленка, С. Тишка, С. Шипа та інших, інспірована насамперед глибокими змінами, що відбулися в об'єкті дослідження — музичному мистецтві на сучасному етапі його розвитку. Усе це торкнулося такого ключового для мистецтвознавства поняття, як стиль.

Ця стаття ставить перед собою завдання розглянути основні музикознавчі інтерпретації поняття стилю другої половини ХХ — початку ХХІ ст., виявивши шляхи і способи його адаптації до «вимог» сучасної музичної творчості.

Одним із перших у другій половині ХХ ст. музикознавчу інтерпретацію стилю запропонував Л. Мазель. Ураховуючи соціально-історичні, естетичні, образно-художні та музично-мовні аспекти стилю, він дійшов 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, 15]. На нашу думку, значним здобутком Мазеля стала інтерпретація стилю за посередництвом музичного мислення, завдяки чому категорія набула динамічного змісту. Проте така 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 з 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, 13], «відображає музичне мислення композитора, а відповідно, і його творчий метод» [13, 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 мислення формує і визначає музичний стиль*. За Ю. Тюліним, *музичний стиль (характерність музичних засобів) відображає музичне мислення*. В обох випадках музичне мислення виконує стилеутворювальну 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 з її концепцією музичний стиль (генеза твору) перебуває в постійній суперечливій взаємодії з музичною формою (структурою). Взаємозалежність музичної форми і музичного стилю, за її словами, визначається характером взаємодії тематизму та структури, у тому числі їх елементів — експресії (художньої виразності), логіки і конструкції побудов. Оскільки музична форма, за Н. Горюхіною, слугує відображенням динаміки музичного змісту, то музичний стиль — це «система² стійких ознак музичних явищ» [1, 56]³. Тобто стиль, на протипагу музичній формі, інтерпретується Н. Горюхіною як явище статичне. У контексті стильових досліджень другої половини ХХ ст. така позиція є оригінальною, але недостатньо переконливою.

Однією із найбільш розповсюджених є інтерпретація стилю С. Скребкова, за висловленням 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, 10]. Трактуючи музичні стилі як «ступені історичного розвитку музичного мистецтва»⁴ [15, 13], дослідник підкреслював, що кожен з них «має *принципово важливі риси спільності*, які характеризують його природу, специфіку, відмінність даного стилю від інших» [15, 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 в 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, психокомунікативного порядку.

Відгалуженням теорії С. Скребкова є інтерпретація стилю М. Михайлова. Як зазначив дослідник, стиль є «*єдністю музично-інтонаційної змістової форми*»⁶ [11, 116], «об'єктивно існуючим вираженням *типологічної спільності*, яка об'єднує певну множину творів мистецтва, <...> необхідним проявом *системної організованості* мистецтва» [11, 49], «*вираженням особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення*»⁷ [11, 51], «*єдністю системно організованих елементів музичної мови, обумовленої єдністю системи музичного мислення, <...> системою інтонаційних інваріантів, які варіюються (індивідуалізуються) в окремих музичних текстах*» [11, 117].

Важливим внеском М. Михайлова в 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, 108]. Міркуючи в такий спосіб, Михайлов дійшов висновку, що стиль – одночасно «*система породжувана, визначувана і породжувальна, визначальна*» [11, 113], диференціувальна й інтегрувальна [11, 114].

Спіраючись на досвід Л. Мазеля і Ю. Тюліна, М. Михайлов оперував такими важливими і специфічними в цьому випадку поняттями, як *музичне мислення і музична мова*⁸, а разом з тим пропонував ураховувати 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, уперше) інтерпретує це поняття не лише як відображення психічної індивідуальності його творця⁹, але, що дуже важливо, як індивідуальний і колективний психічний феномен, випрацюваний певною кількістю «*повторних слухових сприйнятів*» [11, 157], результатом яких є «*згорнуті образи різноманітних стилів*» [11, 157]. Згідно з концепцією М. Михайлова, певна стильова система *породжує певну настанову сприйняття*, інакше кажучи – *стиль сприйняття*.

Значний внесок у сферу музикознавчої інтерпретації поняття стилю здійснив С. Тишко. Аналізуючи визначення Н. Горюхіної, М. Михайлова, С. Скребкова, Є. Назайкінського, Б. Яворського¹⁰, Л. Мазеля, В. Медушевського та інших, дослідник дійшов 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 у конкретні системи музично-виразових засобів*» [17, 5]. Значимість цього пояснення полягає в наголошенні, з одного боку, широко інтерпретованої («музичні явища») *предметності* стилю (психологічного, естетичного, історичного, музично-мовного порядку тощо), з другого, – у 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 властивості поняття, розглядувані в контексті процесу музичного мислення. Важливою рисою такої інтерпретації є вказівка на обумовленість системної організації стилю динамікою 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, 88].

Комунікативно-рецептивним аспектам стилю приділяється значна увага в інтерпретації означеного 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, 20].

Наголошуючи на відповідності стилю середньому члену тріади «загальне – *особливе* – *одичне*», учений 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.

Важливим чинником концепції 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, 25]. У реальному функціонуванні, надумку дослідника, ці елементи перестають бути позасистемними. *Відрізняючи (характерну) особливість стилю, за словами Є. Назайкінського, формують найяскравіші засоби виразності (найчастіше – фактура, ритм, мелодично-тематична організація, в XX ст. – гармонія), підключаючи водночас до процесу стилетворення і так звані нейтральні засоби.*

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

Розглядаючи музику як «специфічну семіотичну систему» [2, 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, 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 першої половини XIX ст.), «стилю» (творчість М. Лисенка) та «метастилю» (українська музика від 60-х років XX 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.

¹ Л. Мазель зазначав: «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, 66 – 67].

² Варто зазначити, що Н. Горюхіна, як і більшість дослідників стилю другої половини XX ст., указують на системність як на характерну, поняттєтворчу властивість даного явища. Серед таких: Л. Мазель, М. Михайлов, Є. Назайкінський, В. Москаленко, С. Тишко та 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.

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 (кінець 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, як і навпаки: різноманітність кожного окремого елемента стильової системи поєднується з єдністю, спільністю певних рис системи, тобто її ознак» [11, 115].
- ⁶ Услід за М. Каганом і іншими М. Михайлов уважав, що стиль, хоча і обумовлюється змістом, сам належить до сфери форми, що підтверджується можливістю визначити стиль за фрагментом твору, подумки реконструюючи цілісність, хоча сам фрагмент може і не бути змістовним. Мало 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 у зміст» [11, 66]. Стиль, на його думку, знаходиться між творчістю (акцентування смислового аспекту) та формою (акцентування музично-мовного аспекту). Тому стиль – *смислова форма*. О. Сохор послуговувався близьким до цього поняттям *внутрішній зміст музичної форми*, маючи на увазі інтонаційне навантаження музичної форми, утворене звуковими поєднаннями, потенційні значення яких уже відомі [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, 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.
- ⁹ На таке розуміння стилю натрапляємо у В. Медушевського, Є. Назайкінського (див. далі).
- ¹⁰ Стиль, за словами Б. Яворського, – являє собою «властиві даній історичній епісі ідеологічні принципи мислення і прийоми його композиційного оформлення» [цит. за: 17, 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).
- ¹¹ На акцентуації комунікативних та аксіологічних властивостей стилю наполягав і С. Кримський, за визначенням якого стиль є «*формою повідомлення особистості й історії*», «маніфестацією вибраних цінностей, які виражають епоху через особистість творця» [цит. за: 4, 26].
- ¹² «Музична мова, за В. Москаленком, є «узагальненням типових властивостей вже втіленого у мовному висловлюванні музичного матеріалу, <...> “музичному мовленню” відповідає рівень музичного інтонуювання» [12, 89].
- ¹³ Є. Назайкінський спирається на дефініцію Б. Асаф'єва, який у «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, 34].
- ¹⁴ Є. Назайкінський, услід 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.

1. *Горюхина Н. А.* Музыкальная форма и стиль: Автореф. дис. ... доктора искусств. – М., 1974.
2. *Козаренко О. В.* Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001.
3. *Козаренко О.* Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>.
4. *Коханик И.* Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – 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., 1978.
7. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1960.
8. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. – М., 1993.
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., 1976.
11. *Михайлов М.* Стиль в музыке. – Л., 1981.
12. *Москаленко В. Г.* Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 87–93.
13. *Музыкальная форма /* Общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М., 1974.
14. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. – М., 2003.

15. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
16. *Сохор А.* Музыка // Музыкальная энциклопедия. — М., 1976. — Т. 3. — С. 730–751.
17. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. — К., 1993.

Ольга Кушнірук
(Київ)

ДРУГИЙ ПЕРІОД УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ: РЕФЛЕКСІЯ НЕПІЗНАНОГО

Атрибуція творів української музики з погляду стильових напрямів — проблема, що вже протягом останніх п'ятнадцяти років активно розробляється в музикознавстві. Вона має певне стратегічне значення, адже може стати інструментом входження України до загальносвітового контексту і сприяти популяризації її музичної спадщини за кордоном на науковому рівні, зокрема, через компаративістський аспект. Власне, порівняльне музикознавство — досить поширена галузь зарубіжної науки. Назвемо, скажімо, монографії британського вченого Крістофера Палмера «*Impressionism in Music*» (London, 1973, ² 1974, 248 p.) та чеського дослідника Йозефа Бека «*Impresionismus a hudba*» (Praha, 1964, 155 s.), де проблема стилю імпресіонізму вивчається у творчій спадщині композиторів різних країн, і тому означене явище постає у більш цілісному вигляді.

Предметом мого давнього інтересу є прояви імпресіонізму в українській музиці, що протягом першої третини ХХ ст. вилився у два періоди свого побутування, формуючи разом з іншими стильовими напрямами ситуацію модернізму. У контексті тогочасного, сповненого протиріч, злетів і падінь, суспільного і мистецького життя він уписав свою, може, не надто голосну, проте неповторну, сповнену замилювання життям і красою, насолодою у споглядальній рефлексії ноту, що за кілька десятиліть віддулила здобутками неоімпресіонізму і мінімалізму.

Контекст появи імпресіонізму у творчості українських митців не був випадковим. У Західній Україні потужним чинником виступив вплив чеської («празької») школи в особі Вітезслава Новака, клас композиції якого закінчили В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, С. Туркевич, Р. Сімович. На Наддніпрянщині, на мою думку, найголовнішу роль у цьому сенсі відіграло концертне життя. Так, протягом 1920-х років афіші київських концертів рясніли творами К. Дебюссі, М. Равеля, С. Скотта, О. Респігі, М. де Фальї, А. Казелли, І. Альбеніса (виконували диригенти Л. Штейнберг, А. Маргулян, піаністи Г. Беклемішев, С. Тарновський, Г. Нейгауз, В. Горовиць, дует Б. і Р. Вольські, Г. Коган, А. Боровський з Росії, Х. Ітурбі з Іспанії, співачки М. Калиновська, З. Лодій, А. Кернер з Ленінграда). Прослуховувалися й обговорювалися вони на щотижневих засіданнях Асоціації сучасної музики. Після 1924 року до Києва з лекцією-демонстрацією про французьких імпресіоністів приїжджав А. Альшванг ¹.

Пройнявшись цікавими знахідками М. Равеля у сфері оркестрового колориту, традиціоналіст Р. Глієр надіслав одну з партитур французького майстра Б. Лятошинському, що саме працював над інструментуванням «Китайського танцю» з балету Глієра «Червоний мак» (лист від 5 травня 1927 року): «На всякий случай посылаю Равеля сюиту. III часть — китайская. Взгляните на divisi струнных, деревянных, Хул., Агре, — там замечательная звучность» ².

У контексті другого періоду імпресіонізму в українській музиці (1920-ті — середина 1930-х), показового діалогом з іншими стильовими течіями, як приклад спорадичного звернення можна інтерпретувати «Етюд-імпресію» ор. 10 № 4 для фортепіано Валентина Костенка. Написаний у 1925 році педагогом-початківцем Харківського музично-драматичного інституту (з 1923), цей твір за своєю стилістикою випадає з авторського стилю, сформованого добротністю вишколу петербурзької школи (клас композиції М. Соколова закінчив у 1921). Він наче ілюструє думку сучасної дослідниці Т. Огневої, що «модерністські поривання в українській культурі охарактеризовують спалахи. Усвідомлена позиція та плинність у новаторських намаганнях літераторів або митців не спостерігаються» ³.