

УДК 78.07

ББК 85.315

Ольга Катрич

ДО ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядаються існуючі типології архетипу музично-виконавської творчості. Дається визначення музично-виконавського архетипу. Пропонується авторська типологія: аполонічний музично-виконавський архетип, діонісійський музично-виконавський архетип, орфічний музично-виконавський архетип.

Ключові слова: музичне виконавство, тип творчості, типологія, музично-виконавський архетип.

Панорама музично-виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI століття вражає своєю стилевою строкатістю. Це проявляється як у репертуарному зрізі явища (що грається?), так і в характерних виконавських підходах (як грається?). Цілоком у дусі естетики постмодернізму в обширі сучасної професійної музично-виконавської культури мирно співіснують тенденції стилевої реставрації (автентизму), свідомого шлягерства, пропагандистської пасіонарності, інтелектуалізму, пошуків нової духовності тощо.

І ще одна особливість музичного виконавства останніх років (що реалізується, не в останню чергу, завдяки можливостям звукозапису) – всезростаюча потреба актуалізації одночасної “присутності в культурі” виконавських постатей різних історичних епох та певна міфологізація видатних виконавців минулого.

Відкритість сучасного культурного соціуму для сприйняття, його споживацька “всєдність” забезпечують сьогодні безконкурентне співіснування мистецтва виконавців-міфів, “живих легенд” та зовсім молодих талантів. Позитивом такої ситуації є, на нашу думку, цікава вже сама по собі стилева поліфонічність, а отже й полілогічність музичного виконавства даного історичного відтинку. Негативом, припускаємо, є тенденція до “розмивання” власного Я виконавця, який уже не мусить бути неповторним, оригінальним, щоб отримати визнання слухача.

Відповідно й дослідників, що сьогодні звертаються до творчості музикантів-виконавців, індивідуально-стильовий рівень приваблює рідше, ніж типологічний, котрий дозволяє класифікувати різночасові (в історичному плані) виконавські явища.

Серед існуючих спроб створення виконавських типологій у музиці слід згадати хрестоматійний розподіл на віртуозів і невіртуозів у добу романтизму, класиків і романтиків у середині XX століття, “авторські” типології Е.Фішера (типи: астентичний, пікнічний, атлетичний), К.Мартінсена (типи: класичний або статичний, романтичний або екстатичний, експресіоністичний або експансивний), Л.Рабіновича (типи: віртуозний, емоційний, раціональний, інтелектуальний) та інші.

Породжуючим принципом усіх згаданих типологій є специфіка стосунку виконавця до творчості композитора. У той же час комунікативний ланцюг “композитор–виконавець–слухач”, що відображає загалом процес музичної комунікації, передбачає також необхідність осмислення впливу слухача на перебіг даного процесу. Показово, що сучасний рівень музичної науки щодо осмислення виконавських типологій акцентує увагу на цьому чиннику.

Саме особливості взаємин виконавця і слухача стали стрижневою ідеєю, що лягла в основу виконавської типології, запропонованої польським музикознавцем Доротою Шварцман [5]. Виходячи зі стану сучасної (постмодерної) ситуації у музично-виконавській культурі, Дорота Шварцман виділяє такі виконавські типи: винахідники

(дивують публіку віртуозністю, навіть “штукарством”. У минулому – Ліст, Паганіні), улюбленці – кумири публіки, обожнювані слухачами (С.Ріхтер, Д.Ойстрах), розумники – вражають публіку інтелектуальною фантазією інтерпретацій (Г.Гульд, К.Цімерман), конкурсисти – виконавці з досить обмеженим репертуаром, самоціллю творчого існування яких є перемоги на виконавських конкурсах. Зорієнтованістю на слухачське сприйняття позначена концепція типів музично-виконавського висловлювання (інтравертний, екстравертний) української дослідниці Лариси Опарик.

Можна констатувати, що спроби створення музично-виконавських типологій є проявом актуальної потреби аналітичного осмислення та класифікації стилевої багатоманітності виконавської творчості в музиці.

Жодна з відомих нам типологій музично-виконавської творчості не пропонує (окрім Л.Опарик) дефініційної конкретизації осмислюваних явищ, а отже тяжіє у бік описовості. Сучасний стан розвитку української музичної науки, зокрема такої її галузі, як теорія музично-виконавського мистецтва, актуалізує потребу випрацювання поняттєво-термінологічного апарату, який би не лише адекватно віддзеркалював музичні явища, але й виявляв працездатність в аналітичній сфері.

Метою даної статті є запропонувати власний розширений варіант виконавської типології, сформулювавши визначення *аполонічного, діонісійського та орфічного музично-виконавського архетипів*.

У своїх міркуваннях орієнтуємося на:

а) розуміння архетипу (“колективного несвідомого”), запропоноване в аналітичній психології Карлом Юнгом, що передбачає можливість осмислення цього явища як формоутворюючого елемента сприйняття, що обумовлює саму здатність сприймання;

б) загальноестетичний рівень розуміння поняття “тип творчості” як ядра художнього мислення, що проявляється у специфіці відчуття і розуміння форми;

в) концепції аполонічного й діонісійського Фрідріха Ніцше як двох основних першовитоків мистецтва європейської традиції;

г) ідеї орфічного культу, що сформувався як результат облагороджуючої дії аполонівського на діонісизм.

У монографії “Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)” [1] ми формуємо визначення музично-виконавського архетипу: **музично-виконавський архетип** – це найбільш узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує такі основоположні моменти, які стосуються способів викладення музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми.

Виділенню аполонічного та діонісійського музично-виконавських архетипів передував аналіз двох найбільш загальних типів художнього мислення, які Арістотель пов’язує з епосом та драмою, Гегель – з об’єктивним і суб’єктивним, Гете – з епічним і драматичним, Шиллер із раціональним і емоційним, Гессен – з філософським і художнім і т. д., а загальноестетичний рівень розуміння інтерпретує як класичний і романтичний типи творчості.

Проте формування класичного й романтичного типів творчості у вигляді внутрішньоцілісних естетичних систем є, у свою чергу, обумовлене існуванням певних, ще більш глибоких закономірностей художнього мислення, єдиних для індивідуума й людства загалом. Тож доречніше говорити про існування певних “архетипів” художнього мислення.

Термінологічній номінації цих архетипів найкраще, на нашу думку, відповідають поняття “діонісійського” та “аполонічного” начал, які Ф.Ніцше використовує у своїй роботі “Народження трагедії з духу музики” для характеристики двох протилежних за сутністю витоків розвитку мистецтва. “Назви ці ми запозичуємо у греків /.../... ці два настільки

різні спрямування діють поряд одне з іншим, частіше всього у відвертій сварі між собою і взаємно спонукаючи один одного до все нових і більш могутніх породжень, щоб в них увіковічити боротьбу названих протилежностей, лише на перший погляд об'єднаних загальним словом “мистецтво” [4, с.59].

Ось як Ф.Ніцше описує процес творення митця-діонісійця: “Індивід зі всіма його межами і мірами тонує у самотутті діонісійських станів і забував аполонічні закони. Надмірність виявлялась істиною, протиріччя, в муках народжене блаженство говорило про себе з самого серця природи” [4, с.70].

Аполонічне начало філософ характеризує, як “... повне почуття міри, самообмеження, свободу від диких поривів” [4, с.61]. У даних характеристиках віддзеркалено глибинно-незмінні сутності процесів художнього мислення, а також спеціально виділено моменти, пов'язані з емоційно-чуттєвим забарвленням акту творчості, що прямо впливає на формальну сторону творчого результату.

Відповідно до загального визначення музично-виконавського архетипу:

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 принципи динамізму, наскрізності у сфері музичної форми.

Очевидно, що музична практика подає зразки виконавського мистецтва абсолютних представників того чи іншого архетипу. Наприклад: С.Ріхтер, Є.Мравінський, А.Б.Міке-ланжелі – аполонічний; С.Турчак, Б.Которович, В.Софронічій – діонісійський. Зустрічаються також і такі виконавці, в яких приналежність до того чи іншого архетипу можна визначити лише як домінуючу тенденцію. Наприклад: М.Крушельницька, Е.Гілельс – діонісійська домінанта, М.Колесса, О.Криштальський – аполонічна домінанта. Проте виконавське мистецтво Г. фон Караяна, Г.Гульда, Ю.Башмета, В.Співакова, О.Козаренка та цілого ряду інших яскравих виконавців демонструючи прагнення установити рівновагу між рацією й емоцією, між експресією виконавсько-інтонаційного процесу та стрункістю виконавської архітектоніки музичного твору, переконливо свідчить про вияв певних типологічних закономірностей художнього мислення, пронизаних генералізуючою ідеєю досягнення абсолютної гармонії.

Доводиться констатувати обмеженість ресурсу бінарності як методологічної парадигми оцінювання типологічних особливостей музично-виконавського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття, мистецтва, характерною стильовою особливістю якого є постмодерністська багатолікості. Очевидною є необхідність розширення пропонованої типології.

У пошуках термінологічної номінації “колективного несвідомого”, що проявляється у творчості перелічених виконавців, звертаємося до давньогрецького світогляду VI ст. до н. е., періоду, коли як намагання узгодити культ Аполлона й Діоніса зароджується орфічний культ. Активним пропагандистом орфічного культу був Піфагор. Назва культу апелює до Орфея – напівміфічного провидця і музиканта, що втілював гармонію божественного Духу, перед якою вшухає стихія.

Учення Орфея – результат облагороджуючої дії аполлонівського на діонісизм. Орфіки неначе зібрали в єдино різні рівні суперечливого, багатовимірного світу й таким чином прийшли до ідеї про єдине пантеїстичне божество Протогонос [3].

Думається, що ідея орфізму, як поєднання у повній гармонії чинників на перший погляд непокєднуваних, цілком “прочитується” в узагальненій моделі музичного мислення

музиканта-виконавця, структурним принципом якої є взаємопроростання сегментів, виконавсько-ігрового, акторського, емоційно-експресивного та формально-організуючого, розумово-режисерського, досконало-пропорційного.

Отже, пропонується наступне визначення орфічного музично-виконавського архетипу: **орфічний музично-виконавський архетип** – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми.

Рекомендується така класифікація музично-виконавської творчості: аполонічний архетип, діонісійський архетип, орфічний архетип.

Створення типології музично-виконавської творчості є спробою аналітичного осмислення стильового підґрунтя виконавського мистецтва. Характеристика архетипових ознак музично-виконавського явища будь-якого масштабу (стиль епохи, мистецтво виконавської школи, національний виконавський стиль, індивідуальний стиль музиканта-виконавця) дозволяє виявити сутнісні, константні особливості предмета дослідження і скерувати аналіз найбільш доцільним шляхом.

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) – Дрогобич: Відродження. 2000. – 100 с.
2. Лосев О. Музична естетика античного світу. – К.: Музична Україна, 1974. – 218 с.
3. Мень О. Греческие религии. – М., 1995. – 251 с.
4. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – 831 с.
5. Szwarcman Dorota. Jak graż, wygraj // Twoja muza. 2003. – № 1.

This article examines the existing typologies of musical-and-performance creation. The definition of musical-and-performance archetype is formulated. The author offers personal typology: Dionysian musical-and-performance archetype, Apollonian musical-and-performance archetype, Orpheusian musical-and-performance archetype.

Key words: musical performance, type of creation, typology, musical-and-performance archetype.

УДК 78.071.1 (477)

ББК 88.454 (Укр)

Мирослава Новакович

ПРОБЛЕМА АДРЕСУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Публікацію присвячено комунікативній функції у творчості Б.Лятошинського. Особливу увагу звернено на експресивну та метамовну функції музичного мовлення майстра, що дає змогу відповісти на питання, який тип культури він репрезентує. Важливість цієї теми полягає у тому, що вона сприяє глибшому усвідомленню природи музичного мислення Б.Лятошинського та особливостей його мово-стилю.

Ключові слова: тип комунікату, культурний код, експресивна функція, метамовна функція, “відкритий” твір.

Актуальність запропонованої у даній статті теми зумовлена багатоманітністю методів і підходів до аналізу музичного мистецтва, що досить помітно проявляється останнім часом. Це пов'язано також з усвідомленням музики як особливого виду комунікативної діяльності, поштовхом до чого стало зроблене ще на початку минулого