

ри викладання музичного тексту п'єси. Так, групування шістнадцятих нот, які змінюються групованими 32-ми (тт. 12, 14, 27), значно посилюють і прискорюють загальне кульмінаційне висловлювання.

Особливу увагу привертає до себе акордова вертикаль музичного тексту, в середні якої якраз і розгортається сюжетна розповідь. Акцентуація кожного акорду підкреслює певну функціональну значимість музичного вислову, який в останніх тактах п'єси набуває свого остаточного визначення.

Не дивлячись на дисонуюче звучання, змістовна інтонація музичної мови твору сприймається легко і розвивається природно в середній акордових сполучень (акорди заучать цілий такт).

У всіх трьох мініаторах циклу великого значення набуває мотив Дзвонів та передзвонів. Виконуючи функцію своєрідного іскрізного лейтмотиву всього «Київського триптиху», тема Дзвонів та передзвонів допомагає оспівуванню найдавнішого і вічно молодого міста на Дніпрі – Києва.

Фортепіанний цикл Б. Фільц «Київський триптих» належить не тільки до етапних творів композиторки, а й до визначних творів сучасної української інструментальної музики. Продовжуючи славні традиції провідних композиторів України – М. Лисенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Колеси та інших, фортепіанна музика Б. Фільц посідає значне місце у загальному доробку композиторів країни. Велику роль у цьому відіграє національний характер музики, який вивільється в усьому комплексі виражальних засобів музичної мови композиторки. Саме своєрідний національний менталітет її музики надає творам Богдани Фільц неповторного і самобутнього характеру. Особлива ширість емоційного вислову, яскрава образність її фортепіанних творів ставлять їх у ряд високомистецьких композицій європейського рівня.

Виконання фортепіанних творів Б. М. Фільц в період, коли на Україні розпочався активний процес відродження національного музичного мистецтва, знаменно само по собі. Бо музика, яка йде від самого серця, здатна впливати на найтонші струни людської душі і завжди буде найкращим подарунком як для виконавців, так і для слухачів.

Вивчення особливостей музичної мови талановитого сучасного українського композитора Б. М. Фільц тільки-но почалося і чекає свого продовження в наступних теоретичних дослідженнях.

*Світлана Коробецька*

### КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ОРКЕСТРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОБ'ЄКТ СИСТЕМНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Поняття композиторського оркестрового стилю отримало досить широке вживання переважно в значенні особливостей оркестрового письма того чи того композитора. Але те, що музичний стиль є системним явищем, вже давно усвідомлено як очевидний факт. Універсальний смисл постулату, що «у світі усе є системним», з успіхом можна поширити й на стиль, у тому числі й на оркестровий. По суті, системне дослідження оркестрового стилю складає створення власне теорії оркестрового стилю, розробка якої на сьогоднішній день є ще далекою від завершення. Теоретичне вивчення оркестрового стилю знаходиться у рідкісній досліджень загальностяньових проблем, а створення музично-теоретичних систем складає один з найбільш пріоритетних наукових напрямків у сучасному музикознавстві [1].

Публікації, що склали підґрунтя даної статті, можна розділити на дві тематичні групи. До першої відносяться статті та дослідження загального музичного стилю, музичного мислення (статті В.Медушевського [2], В.Холопової [3], В.Москаленка [4, 4], Н.Горюхіної [5], А.Сохла, Є.Шевлякова, О.Руч'євської та ін.).<sup>1</sup> У них стиль розглядається як «динамічна система відносин» і виділяється така якість стилю, як цілісність.

<sup>1</sup> Горюхіна Н. Стиль отчуждения - в век отчуждения // Musicae ars et scientia. Наук. збірник НМАУ ім. П.І. Чайковського - Київ, 1999. - Вип. 6 - С. 197-201; Сокол А. Стилюстика музичної мови: термінологічні ремарки. Дис. ... доктора наук. Одеса, 1996; Шевляков Є. С. Стиль як динамічна система відносин // Стильові дослідження в музиці 70-80-х років ХХ століття. - Ростов-на-Дону, 1994. - С. 21-52; Руч'євська Е. Стиль як система відносин // Сов. музика. - 1984 - №4 - С. 95-98.

Другу групу публікацій складають роботи, пов'язані з дослідженням окремих оркестрових явищ у різних ракурсах: системний підхід у дослідженні тембрової драматургії (С.Коробецька), драматургічна виразність оркестрового письма (Г.Дмитрієв), особливості оркестрового мислення (С.Бородавкін) та оркестрових стилів окремих композиторів (В.Цитович, Ю.Іщєнко, І.Драч, В.Гурков [6], збірка статей «Оркестрові стії в російській музиці» (за ред.В.Цитовича) та ін.<sup>1</sup>

Численні статті стосовно окремих аспектів оркестрового стилю – фактури, голосоведення тембрової драматургії, трактування оркестрових інструментів і груп тощо – висвітлюють лише окремі сторони оркестрового письма різних композиторів, не торкаючись оркестрового стилю як цілісного явища. Постала необхідність вивчити оркестровий стиль з позицій його сучасного розуміння у зв'язку з музикою ХХ століття. Художня практика значною мірою розширила межі оркестрового стилю й стала підґрунтям для системного вивчення цього поняття, яке ще у ХІХ столітті мало певною мірою підпорядковане значення.

Кардинально нове розуміння тембру й тембро-виразових функцій для втілення сучасного образного змісту зумовлює необхідність звернутися до категорії оркестрового стилю з нових позицій. Теоретичне дослідження оркестрового стилю може мати цілий ряд аспектів, зокрема, аспект психологічного сприйняття, історико-еволюційний, виконавський аспекти тощо. Розібратися з конкретним змістом оркестрово-стильової системи, визначити її функціональні аспекти та їх основні елементи, спробувати змодельовати внутрішню структуру оркестрово-стильового елементу – це завдання ще не є вирішеним і становить певні труднощі. Гадається, що вже постала потреба узагальнити накопичені спостереження за оркестровими стилями різних композиторів й спробувати поглянути на композиторський оркестровий стиль як на системний об'єкт. Це завдання й стало метою даної статті.

Оркестровий стиль у теоретичному розумінні – це є віртуальна система, що реалізується, як мінімум, через кілька оркестрових творів одного або різних композиторів у їх порівняльному аналізі, спрямованому на відшукання спільних елементів у оркестровці та принципів оркестрового мислення. Разом із цим оркестровий стиль втілюється за допомогою реальних комплексів оркестрових засобів. Чим більш узагальнений рівень дослідження оркестрового стилю, тим більш загальними є й функції його елементів. Проте самі елементи оркестрового стилю та стилеутворюючі фактори є реальними, конкретно діючими: склад оркестру, оркестрові групи, музичні інструменти, сполучення тембрів і т.ін.

Отже, оркестровий стиль як такий є абстрактним поняттям, що практично застосовується тільки по відношенню до певної множини оркестрових творів. Спираючись на визначення стилю, даного М. Михайловичем [7, 119], можна спробувати визначити оркестровий стиль як «єдність органічно взаємопов'язаних, взаємодіючих елементів, що утворюють у сукупності цілісну, відносно єдику систему». Але це – узагальнене, схематизоване визначення, яке не розкриває специфіки елементів, таке визначення можна дати будь-якій системі взагалі. Оркестровий стиль, як і музичний стиль, – це об'ємні поняття, які вимагають комплексного підходу ядя виявлення їх багатовгранності й, разом з тим, цілісності. Інше визначення музичного стилю того ж автора вже уточнює стильові елементи, пов'язуючи стиль з музичним мисленням: «Стиль у музиці є *єдністю системно організованих елементів музичної мови* (курсив наш – С.К.), обумовленою єдністю системи музичного мислення» [7, 117]

Більш ґрунтовне визначення стилю, в якому відбиваються глибинні інтонаційні процеси, належить В. Москаленку. Він розуміє під стилем «психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною *системною організацією ресурсів музичного мовлення* (виділено нами – С.К.) у процесі творення, інтерпретування й виконання музичного твору»[4, 88].

Не претендуючи у межах статті на універсальне визначення оркестрового стилю й спираючись

<sup>1</sup>Коробецька С. Функціонування тембрової драматургії як системи // Наукові записки. Матеріали звітно-наукової конференції викладачів УДПУ ім. М. Драгоманова – Київ: Толока, 1995. – С.397-398. Дмитрієв Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. - М. Сов. к-р, 1981 – 176с. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення і С. Баха. Дис. к-та м-ва Одеса, 1996. Драч І. Деякі аспекти оркестрового стилю В. Губаренка // Питання стилю і форми в музиці. Зб.ст.

Львів, Камісар, 2001 – С.148-159, Денисенко М. Темброва модальність як один з аспектів композиційної логіки // Питання стилю і форми – Львів, 2001 – С.160-167

на наведені визначення музичного стилю, можна дійти висновку, що серцевину композиторського оркестрового стилю як системного об'єкта складають системно організовані ресурси (елементи) тембро-оркестрового мовлення.

Оркестровий стиль як система має власну структуру. Основними підсистемами є такі, що відповідають загальноприйнятій ієрархічній будові музичного стилю, а саме: рівень індивідуального оркестрового стилю, оркестровий стиль напрямку, національний та оркестровий стиль епохи. Звичайно, що кожен із цих рівнів характеризується тембровими та оркестровими факторами як визначальними.

Кожна підсистема оркестрового стилю має також внутрішню структуру елементів, які утворюють цілісність.

Устаденим у загальній теорії стилю в мистецтві є розгляд *стильової моделі*, що представлена «носіями стилю» та «стилеутворюючими факторами» (див працю А.Соколова «Теорія стилю»). Використовуючи загальноприйняту термінологію, уточнимо зміст основних понять стосовно оркестрово-стильової моделі.

Оркестрово-стильова модель також має два рівні, зумовлені двоїстою природою оркестрового стилю: це «матеріальний» бік стилю, або «носії оркестрового стилю», та «стилюутворюючі фактори», або змістовно-смысловий бік. Обидва рівні діалектично взаємопов'язані. Змістовно-смыслові елементи визначають відбір «носіїв» стилю, які, у свою чергу, формують оркестровий стиль.

«Носіями оркестрового стилю» є склад оркестру, оркестрові групи, технічні засоби та шумоутворюючі джерела, тембр та решта засобів виразності як такі. Середовищем, у якому утворюється й функціонує оркестровий стиль, є оркестрова музика різних жанрів. Вона водночас є й необхідною умовою виникнення й існування оркестрового стилю. Її, як і оркестр з його складом, можна віднести до «носіїв оркестрового стилю».

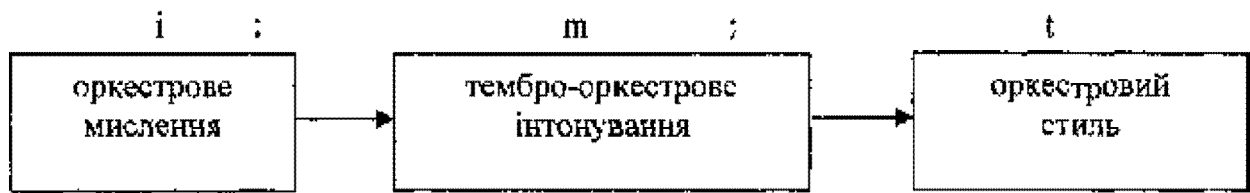
Стилеутворюючі фактори представлені оркестровими тембрами у поєднанні з іншими засобами музичної виразності як інтонаційними, тобто виражально-смысловими, комплексами. До них можуть належати будь-які музично-виражальні засоби, але функціонально домінуючими є тембро-фактурні.

Як зазначає Щеголевська І.М., «Структура моделі стильової системи композитора є надзвичайно рухливим утворенням, в основі якого лежить система виражальних засобів, що коректується образно-смысловим змістом творчості даного композитора. Ієрархію даної системи можна вибудувати у відповідності до рівнів структури музичного твору морфологічного, синтаксичного, композиційного, концепційного» [8, 10]. Продовжуючи думку автора про структуру стильової моделі, уточнимо її стосовно моделі оркестрового стилю. Повна картина структури цієї моделі постає в результаті взаємодії «матеріального» рівня системи оркестрового стилю (тобто «носіїв оркестрового стилю») зі змістовним рівнем (тобто «стилеутворюючими факторами»).

Принагідно варто зазначити, що деякі елементи оркестрового стилю виконують одночасно функції і «носіїв» стилю, і стилеутворюючих факторів. До таких належать, перш за все, оркестр, інструментальні тембри та музично-виразові засоби. Їх роль багато в чому обумовлюється особливостями оркестрового мислення композитора, яке, врешті-решт, є визначальним фактором стилеутворення. Конкретні взаємозв'язки між стильовими комплексами та всередині них також обумовлені певним типом оркестрового мислення композитора.

*Оркестрове мислення та тембро-оркестрове інтонування* становлять «кнцбулову» над оркестровим стилем. Спрямовуючою рушійною силою в цьому є процес інтонування, а завершальним етапом («кристалізації» та матеріалізації і водночас кінцевим «продуктом» оркестрового мислення слід визначити оркестровий стиль. (Умовно можна вибудувати цей функціональний ланцюжок у відповідності з універсальною асаф'євською формулою  $i : m : t$ , в якій  $i$  – імпульс оркестрового задуму;  $m$  – тембро-оркестровий рух як процес інтонування й, нарешті,  $t$  – кінцевий результат оркестрового інтонування, його «кристалізація» – оркестровий стиль.

Схема 1.



Розмірковуючи над цими трьома етапами втілення творчої думки, слід зазначити, що усі вони: і оркестрове мислення, і тембро-оркестрове інтонування, і оркестровий стиль – є процесом. Однак ступінь фіксації їх процесуальності є зовсім різним. Оркестрове мислення (як і музичне в цілому) – царина ментального плану, що існує в уяві митця. Оркестрове мислення поступово «матеріалізується», переходячи в інший стан існування за допомогою тембро-оркестрового інтонування. «Інтонування – це ... результат просування від ідеальних уявлень, пошуків, становлення до матеріальної цілісності – зафіксованості в музичній формі» [9, 50], а темброве інтонування – його реалізація за допомогою певних тембро-оркестрових засобів.

Отже, якщо оркестрове мислення як таке є процесом цілком віртуальним, існуючим тільки в уяві, то оркестровий стиль є його «матеріальним» фактором, зафіксованим за допомогою партитури та виконання й спроможний дати чітке уявлення про особливості та тип мислення композитора.

Тепер розглянемо структуру оркестрового стилю та функції всередині його.

Функціональні зв'язки всередині оркестрового стилю утворюють кілька аспектів, що охоплюють типологічні елементи. Назвемо їх функціональними аспектами, тому що вони у свою чергу мають внутрішню структуру та зв'язки. Можна виділити три основних аспекти. Це *образно-змістовний, композиційний та драматургійний*.

**Образно-змістовний аспект** оркестрового стилю становить його суттєвий план представляє низку елементів, функції яких спрямовані на розкриття образно-виразового змісту музики. Цей аспект реалізується через узагальнюючу функцію – *темброву семантику*. Можна визначити такі елементи цього аспекту: темброва виразовість, темброва експресія, оркестровий колорит та барвистість, у музиці ХХ століття додаються ще тембровзвучність (сопорики), шумові, незвичні звукові ефекти і т.д.

Структуру **композиційного аспекту** становлять основні композиційні розділи форми, в межах яких здійснюється функціонування елементів оркестрового стилю. Узагальненими композиційними функціями оркестрового стилю слід визначити такі: оркестрове експонування, оркестровий розвиток (або варіювання), оркестрове завершення, або репризність. Звичайно, розділи форми та композиційні функції оркестрового стилю не завжди безпосередньо збігаються та є відповідними одне одному (наприклад, оркестровий розвиток не завжди пов'язаний тільки з розробковими розділами форми, поширюючись на розділи експонування тематизму або його завершальні етапи). Незбіг оркестрово-композиційних та конструктивних функцій створює могутній імпульс подальшого оркестрово-драматургійного розвитку, стає причиною тембро-композиційної розімкненості.<sup>1</sup> Загальними конструктивними функціями, що діють на усіх етапах формотворення в різних стилевих системах, слід визнати *оркестрове диференціювання* та *оркестрове інтегрування*. Їх дія спрямована на роз'єднання чи, навпаки, скріплення оркестрової композиції. «Вектор» їх дій різнонаправлений: по «вертикалі» (оркестрово-фактурна диференціація або координація, поліфункціональність оркестрової вертикалі), по «горизонталі» (зміна тембрів або їх схожість, «персоніфікація» тембру), по «діагоналі» (темброві модуляції, тембро-драматургійний розвиток і т.п.).

<sup>1</sup> Приклади поширення розробковості на інші структурні розділи форми можна зустріти і в симфоніях Чайковського, і в Бетховена (когда стає іншою другою розробкою). Загальна тенденція розімкнення форми стає гіпертрофованою в музиці ХХ століття. Зокрема, це стосується «утворення відкритих розробкових форм, які нерідко використовуються для відтворення стихій, катастроф, катаклізмів» [5, 141].

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Проявом оркестрового диференціювання є такі функції оркестрового стилю: тембро-оркестрове зіставлення та контраст, оркестрово-фактурне розмежування, темброве дроблення, темброва розсосередженість.

Оркестрове інтегрування здійснюється через темброву схожість, оркестрові зв'язки, темброві модуляції, «арки», темброве підсумовування, оркестрове згортання, оркестрове обрамлення.

<u>Елементи оркестрового стилю</u>	<u>Функціональні аспекти оркестрового стилю</u>
<u>Темброва семантика</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ темброва виразність та темброва експресія</li> <li>▪ барвистість та оркестровий колорит</li> <li>▪ темброзвучність (сонорика)</li> <li>▪ шумові, нетрадиційні звукові ефекти</li> </ul>	ОБРАЗНО-ЗМІСТОВНИЙ
<u>Оркестрово-композиційні:</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ оркестрове експонування</li> <li>▪ оркестровий розвиток</li> <li>▪ оркестрове завершення, або репризність</li> </ul>	КОМПОЗИЦІЙНИЙ
<u>Темброва драматургія</u> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ тембро-оркестрове «зерно»</li> <li>▪ тембро-оркестрове зіставлення</li> <li>▪ тембровий контраст</li> <li>▪ тембровий конфлікт</li> <li>▪ темброве зіткнення</li> <li>▪ темброва персоніфікація і т.д.</li> </ul>	ДРАМАТУРГІЙНИЙ

Оркестрово-композиційні елементи, виконуючи функції формотворення та оркестрово-фактурної організації, утворюють композиційний аспект.

Нарешті, оркестрово-драматургічні елементи, які виконують і образно-змістовні, і формотвірні функції, – складають драматургічний аспект оркестрового стилю. Найвищий ступінь організації елементів цього аспекту на концепційному рівні утворює таке інтонаційне явище, як темброва драматургія. Однак як цілісно-послідовне стильове явище вона сформувалася поступово і тому не завжди була обов'язковим атрибутом будь-якого оркестрового стилю, ставши притаманною композиторам з особливим – оркестрово-драматургічним – типом мислення (Яскравими прикладами послідовного втілення тембрової драматургії можуть слугувати оркестрові стилі Чайковського, Малера, Шостаковича, Бартока, Лятошинського)

Подальший аналіз структурних елементів оркестрового стилю у «низхідному» напрямку пов'язаний з виходом на рівень індивідуального стилю конкретного композитора, де функціонують вже конкретні тембро-оркестрові сполуки. Такий рівень є найнижчим і реалізується в обмеженій множині творів даного композитора. Зміст цієї підсистеми складають первинні оркестрово-змістовні комплекси. На цьому рівні чітко простежуються зв'язки тембру з іншими засобами та музично-мовними системами.

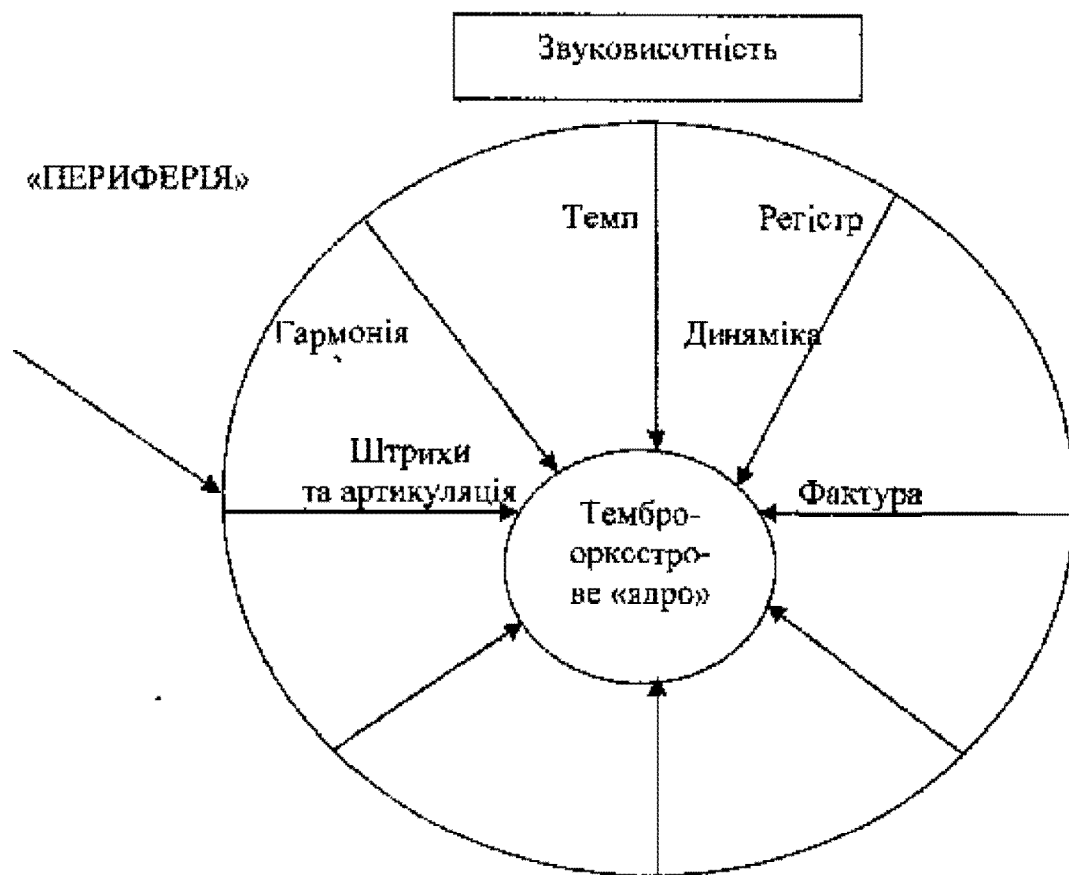
Кожен з визначених елементів системи оркестрового стилю має внутрішню будову, яка складається з тембро-оркестрового «ядра та «периферії», тобто другорядних за функцією («фонових» – В Медушевській) засобів виразності. Їх можна представити як рівень мікросистем оркестрового стилю, адже внутрішні зв'язки цих складових є настільки взаємозумовлені, що заміна одного з них веде до якісних змін елементу в цілому.

Схожий підхід через дихотомію «центр – периферія» здійснений по відношенню до художнього стилю В. Медушевським [2] і підтриманий В. Холоповою [3]. Доцільним, на нашу думку, буде поширити цю пару понять і на оркестровий стиль, адже цей принцип є загальним і на «мікрорівні» (будова елементів оркестрового стилю), і на «макрорівні» (оркестровий стиль в цілому)

Оскільки в музичному творі тембр у низці виразових засобів не є абсолютно автономним і незалежним (у порівнянні, наприклад, з мелодикою, гармонією), то й більшість оркестрово-стильових елементів носять комплексний характер. Однак провідна роль у цих елементах залишається за тембром та оркестровими засобами. На комплексний характер елементів стилю вказує й М. Михайлов. «Стильові елементи завжди комплексні за своєю структурою, складаючись із сукупності усіх виразових засобів: мелодичних (висотно-ритмічних), гармонічних, фактурних, динамічних, регістрово-тембрових (фонічних) і артикуляційних» [7, 143]. Такий підхід можна спроектувати й на елементи оркестрового стилю, змістивши акценти на першорядні (тембро-оркестрове «ядро») та другорядні («периферія») компоненти або засоби виразності. Тембро-оркестрове «ядро», що базується на тембро-оркестрових засобах, зокрема, на тембрі та фактурі, відіграє визначальну образно-смыслову роль в оркестрово-стильовому елементі. «Периферію» можуть складати будь-які інші сполучення виразових засобів, які конкретизують або підсилюють функціональне значення «ядра» (це можуть бути динаміка, регістр, темп, артикуляція тощо). «Периферія, або фонові засоби, мають найменше стильове навантаження... Але при їх залученні до індивідуальної стильової системи вони забарвлюються яскравими, активними засобами «центру» («ядра» – С.К.) (частина містить у собі властивості цілого) і не розбивають стильової цілісності єдиного»[3, 166].

Оркестровий стиль, утворюючи «зріз» музичного стилю, пов'язаний з тембро-оркестровими стильовими комплексами. У них тембр є «ядром», навколо якого групуються інші виразові засоби. Якщо функціональне значення останніх може змінюватися, бути більш або менш вагомим, то роль тембру в оркестрово-стильових «вузлах» завжди є визначальною, адже саме через тембр та темброві сполучення здійснюються оркестрово-стильові функції. Роль решти виразових засобів є скоріше уточнюючою, супутньою або конкретизуючою, такою, що підсилює функцію «ядра». Схематично будову елементу оркестрового стилю можна уявити наступним чином:

Схема 2. Структура оркестрово-стильового елементу



Провідну функцію «ядра» складають тембро-оркестрові засоби, навколо яких грукуються інші, менш вагомі за значенням виражальні засоби. Серед останніх ми відокремили звуковисотність як відносно самостійний та більш вагомий за значенням компонент. Слід зауважити, що й решта компонентів «периферії» не є функціонально рівнозначними й залежать від конкретних художньо-стильових умов та задач. Проте саме комплексність, тобто взаємодія тембру з рештою засобів, є визначальною структурною та функціональною властивістю будь-якого оркестрово-стильового елемента.

Наприклад, характерною особливістю оркестрових етюдів К.Дебюссі та І.Стравінського (періоду «Весни священної») є трактування індивідуальних сольних тембрів, так звана «техніка» тембро-мотивів [6, 22]. Не можна не погодитись з думкою В.Гуркова щодо внутрішньої «спаяності» тембро-мотивів у музиці К.Дебюссі: «В цих етюдах якість тембру стає невід'ємною стороною інтонування, усього комплексу вимовляння музики. Важко уявити заміну тембру флейти у головній темі «Прелюда» або англійського рійка в темі «Хмар» без спотворення сутності інтонування. .. Заміна будь-якого елемента (мелодії, ритму або тембру) у тембро-мотивах є неможливою» [6, 22].

Отже, системність оркестрового стилю визначається функціональною єдністю його основних аспектів-підсистем: образно-змістовного, композиційного та драматургічного. Кожен аспект у свою чергу утворює розгалужену багатоеlementну структуру його складових. У живому звучанні музичний твір розкривається одночасно у всіх своїх стильових ракурсах-аспектах. Через них виявляється процес інтонування (у тому числі й тембро-оркестрового інтонування). Найменшою стильовою одиницею в системі виступає оркестрово-стильовий елемент як «мікросистемне» утворення, «будівничим» матеріалом якого є музично-виразові засоби. Їх функції всередині елементів нерівнозначні. Звідси виникає «дихотомічність» у його структурі. На рівні індивідуального оркестрового стилю смислове значення елементів визначається водночас як безпосередньою тембро-оркестровою виразовістю «ядра», так і його взаємозв'язками з «периферією».

Подальшого дослідження потребує з'ясування специфіки зв'язків усередині оркестрово-стильових елементів, їх внутрішньої єдності як умови стилютворення. Вкажемо лише на делкі з факторів цієї єдності:

- 1) Необхідність досягнення внутрішньої художньої цілісності стильового комплексу, через що заміна одного з компонентів суттєво впливає на виразово-смислову сутність цілого.
- 2) Неможливість існування тембрового компонента без взаємодії з іншими засобами («периферією») через комплексну природу оркестрово-стильових явищ.
- 3) Необхідність урахування інструментарію, технічних можливостей оркестрових інструментів (тембрових, регістрових, динамічних, артикуляційних тощо) та умов виконання на них.

Порушення чи ігнорування цих факторів призводять до розпаду стильової цілісності, тобто до знищення оркестрового стилю як явища, що у свою чергу позначається на професійно-художній цінності та унікальності творів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Котляревський І.А. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь, 2002. – Вип.ІХ. – С.32-40.
2. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. – 1979. – №3. – С.30-39.
3. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. – 1995. – №3. – С.165-168.
4. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. 36.ст. – Київ, 1998. – Вип. 1. – С.87-93.
5. Горюхіна Н.О. Відчуження в музиці // Українське музикознавство. – Київ, 1998. – Вип.28. – С.127-143.
6. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века. – Л., 1983. – С.11-38.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981.

8. Щеголевская И Н Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70-80-х годов (Дычко, Стайкович, Скорик). Автореферат дис. канд. искусствоведения. – Киев, 1988
9. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» //Українське музикознавство – Київ, 1998. – №28. – С.48-53.

*Наталія Шеєць*

### ГЕРОНТОЛОГІЯ – ПСИХОЛОГІЯ – МУЗИКОЗНАВСТВО: СПРОБА ПОШУКУ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У кінці ХХ століття важливою рисою розвитку практично всіх без винятку галузей знань є гуманізація – нове співвідношення суспільного та індивідуального. Пильна увага до психології творчої особистості дає можливість мистецтвознавству по-новому оцінити відомі факти, виявити в них те, що зовсім нещодавно вважалося другорядним, нехарактерним, швидкоплинним.

Метою даної статті є спроба осягнення тих глибаних змін, які відбуваються в творчій уяві композитора на схилі літ. Ієма ця фундаментальна та неосяжна, оскільки матеріалом дослідження мусить виступити композиторська практика різних епох, стилів, національних традицій. Складність полягає в тому, що, шукаючи інваріантні психологічні риси, властиві останнім періодам творчості абсолютної більшості авторів, слід враховувати симптоматичні якісні зрушення, які відбуваються на концептуальному, жанровому та стилевому рівнях. Цей суто мистецький комплекс гнучко реагує на мінливість духовного «клімату» даного історичного часу та на безліч інших об'єктивно-суб'єктивних факторів.

Проблема дослідження творчого потенціалу митців похилого віку, інтелектуальних і психологічних змін, що відбуваються в структурі особистості літньої людини, є не лише актуальною, але й належить до найменш вивчених. Старість традиційно трактується як вік втрат, ностальгії за минулим, суто фізичних страждань, що оселяються в слабкому дряхлому тілі. «Цей вік вирізняє особливе призначення, він відіграє найбільш поважну роль в життєвому циклі... адже старість завершує загальну перспективу творчого розвитку, забезпечує зв'язок часів і генерацій» [1, 6]. Старість усім порізному, що залежить від спадковості, фізіологічного стану організму, рис характеру, соціального статусу, побутового середовища, інтелектуального рівня і навіть від дарини професійної діяльності. Вельми цікавою і перспективною ідеєю є вивчення процесу старіння представників різних історичних епох з метою побудови деякої парадигми пізнього композиторського стилю.

При аналізі конкретних творів, написаних в останні роки життя, музикознавці майже щохвилини враховують вікову психофізіологію. Не дивлячись на усю свою очевидність, цей феномен є ефемерним, майже немовимим. Спроби зафіксувати і всебічно осмислити його, залишаючись в герметичних межах класичної науки про музику, зазвичай терплять фіаско. На допомогу приходять міждисциплінарні зв'язки, які синтезують досвід наукових галузей, що довгий час були максимально віддалені одна від одної. Маємо на увазі музикознавство, психологію творчості і геронтологію.

Практика об'єднання методик далеких та суміжних дисциплін зараз, на початку ХХІ століття, викликає особливе зацікавлення з боку західних вчених. Поступово вона прищеплюється і на ґрунті українського музикознавства, яке щораз частіше починає використовувати досвід декількох наукових теорій, що містять глибокі і різноаспектні знання про Людину і Світ.

Геронтологія (geronto – від грецьк. старість) – це наука про вікову інволюцію організму людини, що завершується старістю і смертю. Як складна дисципліна, вона має розвинуту інфраструктуру, об'єднуючи геріатрію (наука про особистість у фазі старості)<sup>1</sup>, медицину, психологію<sup>2</sup>. Академік

<sup>1</sup> Антонім геріатрії – педіатрія – наука про особливості організму в дитячому та пубертатному (підлітковому) періоді: дитячий світогляд еґоїстичний, старечий – космополітичний.

<sup>2</sup> Крім того, існує ряд субдисциплін: геронтологія – вивчення та лікування страху смерті, геронтопатологія – наука про патологічну хворобливу старість, танатологія (від лат. tanatos – смерть) – наука про ті рідкісні випадки коті примирення зі смертю, її очікування стає єдиним сенсом існування, коли людина, ще не померла, перестає жити.