

6. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано – Львів: Логос, 2001.
7. Кашкадамова Н Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: СМП «Астон», 2001.
8. Кравців-Барабаш М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики // Стрийщина. Історично-мемуарний збірник: У 3-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т. 2.
9. Кравців-Барабаш Марта // Мала Українська Музична Енциклопедія. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971. – С. 56.
10. Кравців-Барабаш М. Олекса Гасин – Лицар // Стрийщина: Історично-мемуарний збірник: У 3-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т.1.
11. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: У 2-х т. – Т. 1. – Львів: В-во «Споллом», 2003.
12. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали. – Львів: Споллом, 2004.
13. Мосійчук З. На революційних позиціях // Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т.1.
14. Мосійчук З. На пошану інж. Михайла і Меланії Кравцевих // Квітучі Береги. – 1976. – Ч. 16. – С. 50-53.
15. Моя Україна (перша книжечка). – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1979.
16. Моя Україна (друга книжечка). – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1978.
17. Моя Україна (третя книжечка). – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1982.
18. Нижанківська М. Концерт Марти Кравців // Нова Хата. – 1935. – Ч. 10. – Травень. – С. 9.
19. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.

Uliana Molchko

MARTHA KRAVTSIV-BARABASH AND HER PIANO ALBUM «MY UKRAINE»

A vital and creative way of the pianist and teacher Marta Kravtsiv-Barabash is reflected in the article and also the musicologist analysis of the album «My Ukraine» is carried out in the article.

Світлана Коробецька

СТРУКТУРА ТА ЗМІСТОВІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ «ОРКЕСТРОВИЙ СТИЛЬ»

У статті запропоновано та розглянуто структурно-змістові аспекти поняття «оркестровий стиль»: філософсько-естетичний, культурологічний, психологічний та музичний.

Оркестровий стиль – одне з фундаментальних понять загальної теорії музики, яке вимагає чіткого з'ясування свого змісту, специфіки, структури у її внутрішніх та зовнішніх зв'язках. Вирішення цих проблем стало злгоденним завданням у сучасній розробці теорії композиторського оркестрового стилю.

Активні розвідки, що здійснюються останнім часом у галузі стилезнавства (роботи В.Медушевського [5], В.Холопової, М.Арановського, В.Сирова [11], Є.Шевлякова, українських музикознавців Н.Горюхіної, С.Тишка, Г.Побережної, І.Коханик, Л.Кияновської, В.Москаленка та ін.), створили підґрунтя для вивчення різноманітних стильових явищ, у тому числі й оркестрового стилю.

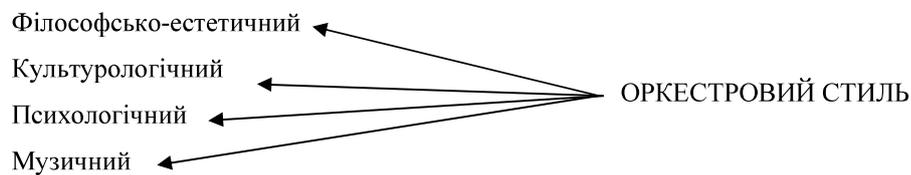
Слід відзначити, що наукою про оркестр також накопичено значний за обсягом аналітичний матеріал з питань теорії та історії оркестру. Про проблеми тембру, оркестрового мислення та стилю писали М.Агафонніков, М.Бер, І.Барсова, Г.Благодатов, О.Веприк, Ф.Вітачек, Е.Денисов, М.Друскін, Д.Житомирський, Ю.Кон, Ю.Крейн, Л.Мазель, Є.Назайкінський [10], Д.Рогаль-Левицький, С.Слонімський, Р.Тер-Терян, І.Фінкельштейн, Ю.Холопов, В.Холопова, В.Цуккерман, В.Цитович, А.Шнітке та ін. В українському музикознавстві питанням тембрової драматургії та

окремим аспектам оркестрового мислення композиторів присвячено роботи О.Н.Дмитрієва [2], Ю.Іщенко, В.Самохвалова, С.Бородавкіна [1] та ін. Однак більшість авторів досліджують лише окремі питання та сторони оркестрового стилю, тоді як цілісне сприйняття цього складного, багатоаспектного явища все ще залишається поза увагою дослідників. У межах статті ми лише стисло позначимо основні змістовно-структурні аспекти поняття оркестрового стилю та запропонуємо структурну модель-схему, що віддзеркалює єдність спільних принципів оркестрового стилю на різних його ієрархічних рівнях. Вирішення цього завдання й склало *мету* даної статті.

Гносеологічні корені поняття оркестрового стилю криються у духовно-матеріальній природі явищ буття, культури, мистецтва. Духовно-матеріальна єдність виступає як загальний принцип існування усього суцього, пронизуючи ієрархічну вертикаль від загально-філософського до конкретно музичного рівня. Варто відзначити, що й провідний «стилюотворюючий фактор» оркестрового стилю – Особистість композитора – також обумовлюється в кінцевому рахунку духовно-матеріальною (тілесною) природою Людини. Отже, зазначений принцип охоплює всю змістово-ієрархічну структуру оркестрового стилю, у якому духовне та матеріальне начало втілюються як два взаємодіючі компоненти.¹

Осмислення художніх явищ культури (до яких належить і оркестровий стиль) повинно узгоджуватися із загальною методологією та логікою культурного пізнання, вектор дії яких має бути спрямованим не на розділення, а на пізнання явища як цілісності у різних його проявах. Схожі засади відрізняють і сучасний філософський підхід та методологію досліджень культури: «І ця логіка (логіка розуміння культурного дійства – С.К.) буде не ... логікою дискурсивного мислення, мислення поділяючого, а логікою мислення недискурсивного, логікою міркування, що виділяє різні іпостасі єдиного цілого» [3, 25]. Таким чином, усвідомлення оркестрового стилю як феномену художньої культури вимагає й відповідного підходу у його дослідженні як до цілісного об'єкта. Саме такий недискурсивний метод узгоджується із загальнофілософським пізнанням культурних явищ.

Змістові аспекти поняття оркестрового стилю:



1) Філософський підхід до стилю виявляється у розумінні стильової системи як тріадної діалектичної єдності філософських категорій *загального*, *особливого* та *одиночного*. Вони уособлюють загальноприйнятну у музикознавстві типологічну стильову ієрархію, яка складається відповідно зі *стилю епохи*, *стилю напрямку* та *індивідуального стилю*. Специфічним поняттям, що «знаходиться у складних взаємовідносинах з названими трьома рівнями», є *національний стиль* [6, 106]. А оскільки оркестровий стиль є проявом загальностильових закономірностей, то, здається, застосування до нього подібного підходу є цілком доречним.

Філософсько-естетичний аспект змісту поняття оркестрового стилю виражає його духовний потенціал і складає, образно кажучи, «астрально-ментальне тіло» стилю, «метастиль» (Сиров) [11, 123]. У цьому аспекті виявляються зв'язки оркестрового стилю з низкою понять естетичної спрямованості, у тому числі *композиторським задумом* та *художньою концепцією* творів, їх ідейно-смысловим спрямуванням: «В естетичному плані Стиль музичний може виступати і як свідцтво концепційної спрямованості твору. Закріплюючи за собою певні змістові асоціації, стильові ознаки минулого у творчості композиторів ХІХ і особливо ХХ століть можуть виступати як «друга мова» ... про атмосферу епохи, ідейно-емоційні цінності, що втілилися у стилізованих мовних нормах» [8,

¹ В.Медушевський також розрізняє дві сторони феномена стилю: духовну та матеріальну [1, 33].

522]. Їх прояв у кінцевому рахунку обумовлюється *світоглядом* композиторів, естетичними уподобаннями, художнім смаком, традиціями тощо. Тож, філософсько-естетичний аспект, на рівні якого формується творчий задум, виявляються ідейно-творчі мотиви, вибудовуються художні концепції творів, репрезентує духовне начало оркестрового стилю.

2) Широке розуміння оркестрового стилю дає підстави розглядати його у колі понять культурологічного рівня, на якому згортаються більш «вузькі», конкретніші: оркестрова культура з історією оркестру та етапами його розвитку, оркестрове виконавство та його традиції, еволюція інструментів, оркестрова музика та її жанрові типи аж до окремих культурно-художніх цінностей – оркестрових творів та їх творців.

Отже, оркестровий стиль виступає компонентом художньої культури, її часткою. У той же час в оркестровому стилі переломлюються певні особливості, що характеризують стан культурно-історичного розвитку. Цей аспект становить культурологічний зміст поняття оркестрового стилю у його комплексній духовно-матеріальній єдності. Такий підхід є цілком логічним, зважаючи на поширений розподіл самої культури на матеріальну та духовну, що відповідають двом видам діяльності людини [12, 167].

На зв'язок стилю з культурою вказує і В.Медушевський: «Художній стиль – найважливіший елемент культури, одна з найдосконаліших і ємких форм культурної пам'яті людства» [5, 39].

Показниками стильової цінності виявляються дві найважливіші загальні філософсько-культурологічні категорії: *ч а с і п а м ' я т ь*. Недаремно кажуть, що кожне явище мистецтва повинне пройти «випробування часом». Істинність мистецького явища стає мірою його значущості в культурі, а цією мірою є *ч а с*, сконцентрований у творах мистецтва. Кожне культурне явище є своєрідним акумулятором часу [3, 27]. Оркестрові стилі як явища культури стають сконцентрованим вираженням історичного часу та художньої пам'яті. Тому до них цілком можна віднести тезу: «Наскільки дане культурне явище може вирішувати проблеми сьогодення, настільки воно значиме» [3, 27].

В аспекті культури, зокрема художньої, оркестровий стиль мислиться як цілісне явище у вигляді функціонування усіх його складових: музичних творів, оркестрових (та технічних) інструментів, композиторських та виконавських Особистостей з їх творчими задумами тощо. У цьому аспекті найважливішим стає історико-культурний «зріз» – типологія оркестрових стилів у відповідно до певного етапу художньо-культурного розвитку. Оркестровий стиль визначається й станом художньо-культурного розвитку, у тому числі тенденціями у музичному мистецтві.

Матеріальний аспект оркестрового стилю загалом характеризується соціально-культурним станом суспільства та рівнем технічного прогресу, який позначається на технічному стані інструментарію та винаході нових музично-технічних приладів, що залучаються до оркестру. Особливо відчутним став фактор впливу технічних досягнень на оркестровий стиль у ХХ столітті, коли технічні засоби вплинули на подальший розвиток оркестрової культури й оркестрового стилю. На стику з «матеріальним аспектом» знаходиться рівень виконавської майстерності гри на оркестрових інструментах, який певною мірою також залежить від технічного стану інструментів.

Матеріальний фактор в умовах оркестрового стилю набуває особливої ваги й існує нарівні з його «духовним компонентом»: «Усе те, що проходить крізь практику культури, що усуспільнює й потім береться на озброєння музикантом, несе на собі не лише сліди узагальненої людини, типового представника епохи й культури, відбиває не тільки властивості його слуху й пам'яті, але й сліди *м а т е р і а л ь н о ї к у л ь т у р и* ... – в інструментах, у властивостях середовища (приміщень ...). Це означає, що стиль переплавляє у дещо, що належить йому й те, що не має прямого відношення до людини, до суб'єкта, індивідууму» [10, 183].

Класифікація стилів відповідно до *м а т е р і а л у* існує в інших видах мистецтва (стиль бронзи, мармуру і т.д.). На значущість цього фактору при дослідженні стилю зауважує А.Лосев: «Кожний матеріал досягає найвищих виразних можливостей тільки при правильному розумінні його стилю; і художні ідеї, розроблені для одного матеріалу, але виконані в іншому, складають на глядача враження фальші й недостовірності» [4, 212.]. І далі: «для конкретного аналізу художнього стилю ці речовинні матеріали якраз і відіграють одну зі значних ролей» [4, 215].

3) Психологічний рівень оркестрового стилю визначається рисами Особистості, її психологією та зумовленими нею проявами, зокрема оркестровим мисленням як психічним актом. Духовність оркестрового стилю визначається якостями Особистості, у тому числі й колективної Особистості. Є.Назайкінський з певною часткою метафоричності взагалі визначає стиль як «особистість, що виявляється у музичних звуках» [10, 176.]: «Особистість – ось що генерує, народжує неповторний за стилем твір або його виконання» [10, 177]. Але йдеться про особистість не лише індивідуальну, одиничну, а також колективну, «соборну», тобто типізовану: «за стилем будь-якого рангу в музиці завжди відчувається особистісне начало і вся справа у тому, який тип особистості виявляється основою» [10, 179]. Такими «типами особистості» можуть виступати «народ, нація, особа, епоха, група, суб'єкт і т.п.» [10, 179]. Цей аспект оркестрового стилю становить його *духовно-ідеальну «надбудову»* й збігається зі змістовим аспектом загального музичного стилю.

«Зв'язуючою ланкою» між творчим задумом та втіленням конкретного оркестрового стилю в музичному творі є *оркестрове мислення* – поняття, яке, по суті, стає визначальним фактором щодо оркестрового стилю. За його участю здійснюється функція відбору оркестрово-виразальних засобів та їх координаційно-стильова організація: ним визначається процес утворення оркестрового стилю в цілому та водночас обумовлюється конкретний «вигляд» стильових «деталей» (вибір складу оркестру, принципи оркестрування, тембро-фактурна організація тощо), тобто процес специфікації оркестрового стилю.

Поняття художнього мислення, зокрема його специфічного різновиду – оркестрового мислення, складає одну з найважливіших категорій сучасної музичної науки. У свою чергу мислення є також продуктом культури: «Мислення породжується культурою та живиться нею» [7, 46]. Все частіше музикознавці використовують його в наукових працях, особливо щодо оркестрової музики, у якій значення тембрів набуло особливої ваги: «Культура застосування тембрів витікає із загальної ідейно-художньої сутності мистецтва – мислення у художніх образах» [2, 37].

Поняття оркестрового мислення є комплексним, яке у свою чергу пов'язане з іншими, більш широкими категоріями: музичне мислення, художнє мислення, зрештою, мислення взагалі як вид людської діяльності. У цих зв'язках виявляється принцип системності в дослідженні визначених категорій. Усі категорії, пов'язані з процесом мислення, підпорядковуються спільній логіці. Якщо розглядати оркестрове мислення у системних зв'язках із іншими рівнями, зокрема з філософським розумінням цього поняття, то одразу стає зрозумілим, що їх об'єднує *процесуальність*, принцип розвитку та окремі логічні етапи цього процесу, набуття нових якостей, що витікають із попередніх етапів. Знання цієї логіки дає можливість прогнозування напрямків процесів мислення як такого й оркестрового зокрема. Проте кожний вид мислення має свою специфіку, що зумовлена об'єктом мислення: чи то художнє мислення (із залученням загально-мистецьких категорій), чи то музичне, де специфіка ще більш посилюється й обмежується вже суто музичними явищами та відповідним категоріальним апаратом. Наголосимо на тому, що відмінності між мисленням науковим та художнім зумовлюються принциповою різницею між науковими й мистецькими засобами пізнання світу й криються в тому, що мистецтво (на відміну від наукових методів) відображає світ за допомогою художніх образів, їх взаємодії та розвитку. Отже, головною «одиницею» музичного мислення стає музичний образ із його драматургічними перипетіями.

Оркестрове мислення в широкому розумінні – це психічний процес творчого втілення композиторського задуму оркестрово-виразовими засобами, обумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та тембровим чуттям Особистості. Розвинений тембровий слух складає важливу передумову оркестрового мислення, в основі якого лежить вміння оперувати оркестровими тембрами¹. Є.Назайкінський визначає слух як «особливий музичний інструмент – унікальний та універсальний. ...за його допомогою людина може ...виконати в уяві будь-яку пісню й найскладнішу симфонію, як із вже колись створених, так і відразу створювану силою фантазії» [9, 177]. Чутливим

¹ Наприклад, М.А.Римський-Корсаков «мав найвищою мірою витончений тембровий слух. У нього був рідкісний талант знаходити аналогії між явищами зовнішнього світу та тембровими й гармонічними сполученнями» [Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Л.:Музыка, 1969. – С. 232].

тембровим, оркестровим слухом він називає «дар тембрової пуантильності» – «схильності до надмірного розчленовування звукових вражень» [9, 178].

Оркестрове мислення у вузькому розумінні – це психічна діяльність композитора, спрямована на втілення творчого задуму тембро-оркестровими засобами. Схоже визначення оркестрового мислення (у вузькому розумінні) можна знайти й у дисертації А.Бородавкіна: Оркестрове мислення – це «сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення творчого задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднання виконавців» [1, 7].

4) Музичний аспект змісту поняття «оркестровий стиль» безпосередньо пов'язаний із суто музичними його компонентами, що виступають як «будівельний матеріал» стилю – це засоби музичної виразності, оркестрово-інтонаційний процес, це увесь оркестровий інструментарій з індивідуальними властивостями тембру кожного інструмента, їх сполучень тощо. Оркестровий стиль має прямий зв'язок зі своїм «матеріальним першоджерелом» – оркестром та оркестровими інструментами, які є «носіями» стилю. До них примикають також умови звучання та виконання (тип приміщень, акустика, склад оркестру, його типологічні різновиди, наявність додаткових інструментів, нових джерел звукоутворення тощо).

Оркестрове мислення втілюється через комплекси виразових засобів, серед яких першорядними є тембр та оркестрова фактура, які знаходяться у системі поряд з іншими засобами: мелодією, гармонією, метро-ритмом тощо. Загальновідомою є думка про різний ступінь значущості кожного виразового засобу в певному музичному контексті. Однак, коли йдеться про оркестрову музику й, більше того, про оркестровий стиль, обминути питання тембро-фактурного порядку неможливо.

Природно, що поняття оркестрового стилю не є ізольованим й існує у тісному зв'язку з низкою інших понять, які утворюють категоріальний апарат системи оркестрового стилю. Складність з'ясування цілісної структури поняття оркестрового стилю полягає у тому, що його компоненти також не є простими. Основними компонентами, які беруть участь у виникненні та утворенні оркестрового стилю, є: оркестрове мислення як прояв музичного мислення на рівні тембро-оркестрових засобів, жанри оркестрової музики, оркестр, техніка оркестрування, оркестрові тембри, оркестрова фактура та інші мовно-виразові засоби.

Оркестрова музика є певним «просторовим» середовищем, у якому народжується, кристалізується й взагалі існує оркестровий стиль. Тільки через оркестрову музику та її конкретний прояв – музичний твір – можливим стає виникнення оркестрово-стильових явищ та стилю в цілому. До згаданих понять неодмінно примикає поняття *жанру* оркестрової музики, яке теж може дати певну інформацію про оркестровий стиль та, в свою чергу, також позначається на стильовій конкретиці. Так, специфіка жанрів, приміром, симфонії або оркестрової мініатюри, програмність чи непрограмність оркестрової музики – усе це відбивається на її оркестровому стилі.

Оркестр – одночасно віртуальна (в уяві композитора) й реальна (матеріальна) функціонально організована система тембрів, інструментів та виконавців на них. Разом з тим оркестр представляє собою колективний «інструмент», за допомогою якого композитор має змогу реалізувати свій задум, «виконати» й донести його до слухача. Поняття «оркестр» охоплює й умови звучання та виконання (розміри та акустика приміщень), склад оркестру, кількість додаткових інструментів, наявність технічних приладів та нетрадиційних музичних інструментів, нових джерел звукоутворення (електроінструменти, сторонні предмети), у тому числі незвичні прийоми артикуляції та звуковидобування.

Тембр, оркестрова фактура та інші мовно-виразові засоби утворюють своєрідний «будівельний матеріал» стильових елементів і беруть безпосередню участь в організації стилю як цілісного явища. Через них максимально конкретизується й «матеріалізується» оркестровий стиль у вигляді стильових елементів – комплексів засобів виразності з тембро-фактурним «ядром».

Процесуальне поєднання усіх цих компонентів й визначає зміст поняття оркестрового стилю.

У музичному творі оркестровий стиль виявляється відповідно до ієрархічної структури твору, а саме на концепційному, композиційному, синтаксичному, морфологічному рівнях.

Розглянемо особливості прояву оркестрового стилю на кожному з цих рівнів.

Кінцевий «продукт» оркестрового стилю – втілена індивідуальна *художня концепція* твору – становить найвищий рівень структури твору. Він формується й визначається такими поняттями, як світогляд митця, музично-естетичні принципи та ідеали, які через *оркестрове мислення* композитора (або композиторів) і втілюються у певні художні концепції оркестрових творів. Що ж таке художня концепція? Від лат. *concertus* – думка, уявлення; художня концепція – це «образна інтерпретація життя, його проблем у творі мистецтв, конкретна ідейно-естетична спрямованість» [12, 159]. Художня концепція містить у собі смислову домінанту твору. Відповідно до неї можна оцінювати й загальні характеристики твору: завершеність, стрункість, повноту втілення і т.ін.: «У всякому творі мистецтва, великому чи малому, аж до найменшого, усе зводиться до концепції» (Гете) [12, 160]. На **концепційному** рівні втілюється *музична ідея* як «ведуча смислова спрямованість твору» (В.Г.Москаленко). На цьому рівні «перетинаються» оркестрово-стильові елементи інших рівнів, він є синтезом і кінцевим результатом їх дії. В оркестровому стилі елементи концепційного рівня збігаються із композиційним.

Композиційний рівень твору охоплює оркестрово-стильові явища, спрямовані на створення загальної та оркестрової композиції твору. На цьому рівні функціонують і драматургічні оркестрово-стильові засоби, за допомогою яких втілюється процес образного розвитку та змістовий план твору. Одночасно відбувається й «кристалізація» загально-композиційної структури твору. У реальному звучанні *оркестровий стиль на композиційному рівні представляє собою процес втілення художньо-образної концепції, який утворює цілісну композицію за допомогою тембро-оркестрових засобів*. Стильові елементи цього рівня мають процесуально-подовжений характер, масштабність прояву і діють в межах цілого. На відміну від елементів інших структурних рівнів, оркестрово-стильові комплекси композиційного рівня формують композиційне ціле. Вони є найбільш укрупнені, масштабні за своєю дією на рівні форми в цілому та її композиційних розділів. Вектор дії стильових елементів композиційного рівня всебічний: горизонталь, вертикаль, діагональ.

Синтаксичний рівень оркестрового стилю виявляється, зокрема, у формотворчій дії тембро-оркестрових засобів, які «сягають» стильового рівня. Оркестрово-стильові елементи на синтаксичному рівні мають тісні зв'язки з більш загальним – композиційним – і відрізняються меншою масштабністю та локальним характером дії. Локальний характер функціонування стильових елементів на синтаксичному рівні, як правило, веде до збільшення їх загальної кількості. Вони також є за своїм характером процесуальними, але в межах окремих складових синтаксичних побудов.

Морфологічний рівень оркестрового стилю умовно можна визначити як «мікрорівень», який утворюється найдрібнішими одиничними тембро-оркестровими сполученнями. Їх диференціація дозволяє установити найменші оркестрово-стильові «одиниці» на рівні мотиву, співзвуччя, оркестрової вертикалі, тембрової лінії тощо. Процесуальна якість у них виражена меншою мірою. Разом з тим вони становлять найчисленнішу групу стильових елементів і є простішими за своєю будовою. Зазначимо, що на цьому рівні виникає такий феномен тембро-гармонічного звучання, як фонізм. Загальна сукупність оркестрово-стильових елементів у їх численних зв'язках на усіх структурних рівнях й утворює зміст поняття оркестрового стилю.

Підеумовуючи сказане, пропонуємо схему-модель оркестрового стилю, що свідчить про єдність оркестрово-стильових принципів на різних системних рівнях:



Ця схема-модель відзеркалює загальну єдність оркестрово-стильових принципів в усьому його обсязі: від «макрорівня» – стилю епохи – до «мікрорівня» – окремої стильової «одиниці» (елемента стилю). Модель можна запропонувати також як допоміжний робочий інструмент для здійснення типологізації стильових ознак та явищ у стильовому аналізі. Відповідно до неї можна визначити й масштаб функцій оркестрово-стильових елементів у творі: 1) елементи, що забезпечують композиційну та драматургічну цілісність (тембро-оркестрова драматургія, особливості оркестрово-композиційної будови творів, лейттемброва система як ціле і т.ін.); 2) стильові елементи «локальної» дії функціонують в межах окремих структурних розділів: оркестрові *crescendo* та *diminuendo*, оркестрові кульмінації, особливості тембрового експонування, темброві модуляції тощо; 3) нарешті, оркестрово-стильовими «одиницями» нижчого рівня є численні тембро-оркестрові сполучення в якості виразово-смыслових «одиниць»: характерно-виразові темброві соло або міксти, лейт-темброві комплекси, тембро-гармонічні «згустки», тембро-мотиви тощо.

Однак попри усі структурні схеми та теоретичні моделі стиль все одно залишається таємницею, виступаючи як певний художній закон, котрому підпорядковується творчість композиторів, виконавців і навіть слухачів. За Асаф'євим, стиль – це інтонація. Тому стильові явища за своїм змістом охоплюють діапазон від інтонації (як щонайменшої стильової одиниці) аж до світосприйняття Особистості, залишаючи безмежне поле для майбутніх наукових досліджень у цьому напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородавкін С.О. Принципи оркестрового мислення Й.С.Баха: Дис. ... к-та мист. – Одеса, 1998.
2. Дмитриев А.Н. Музыкальная драматургия оркестра М.И.Глинки. – Л.:Музыка,1962.
3. Конев В.А. Философия культуры и парадигмы философского мышления //Философские науки. – М.: Высшая школа, 1991. – №6. – С.16-29.
4. Лосев А.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-75. Литературно-теор. иссл.: – М.: Наука,1977. – С.211-241.
5. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект //Сов. музыка,1979. – №3. – С.30-39.
6. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981.
7. Моль А. Социодинамика культуры. – М.:Прогресс,1973.

8. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энци., 1990.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
10. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. Сб. науч. трудов. – М.: Моск. конс., 1987. – С.175-185.
11. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б.Тищенко) // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С.123-143.
12. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Svytlana Korobetska

STRUCTURE AND SEMANTIC ASPECTS OF THE NOTION «BAND STYLE»

In this article the structural-substantial aspects of concept «an orchestral style» are offered and considered: philosophical-aesthetic, cultural, psychological and musical aspect.

Марина Булда

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ ЖАНР ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ В АКАДЕМІЧНУ МУЗИКУ

Естрадно-джазова музика була популярна в усі періоди свого становлення і розвитку. Її характерними особливостями цікавилися композитори-класики і використовували у своїй творчості. Саме впровадженню цього жанру в академічну музику присвячена дана стаття.

Естрадно-джазовий жанр – це найпопулярніший і найпоширеніший вид «легкої музики» нашого часу. Легка (розважальна) музика належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різноманітні форми вокального та інструментального виконавства (естрадна пісня, танцювальна музика, а також увертюра, фантазія, попури, сюїта, різноманітні п'єси тощо) [18, 54].

Історичний аспект розвитку естрадної та джазової музики ґрунтовно висвітлений у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш глибокими й актуальними в наш час є монографічні дослідження М.Добрюхіна [3], В.Конен [5], Л.Мархасьова [9], І.Нестьєва [11], Ю.Панасьє [13], Б.Савченка [16], У.Сарджента [17], Г.Скороходова [19], О.Уварової [15], Т.Чередніченко [21]. Джазовій музиці присвячені дисертації В.Романка [14], В.Олендарьова [12], у яких аналізується соціокультурна та музикознавча інтерпретації джазу в музичній культурі України, а також проблеми стильових особливостей цього жанру.

У сучасному музикознавстві проблема трансформації естрадно-джазового жанру в академічну музику висуває на перший план ті твори композиторів-класиків, які до останнього часу були поза увагою дослідників.

Метою статті є з'ясування характерних ознак естрадно-джазового жанру та основних причин його «входження» в академічну музику. Поставлена мета зумовила вирішення наступних завдань, а саме:

– узагальнити матеріал, що стосується висвітлення характерних ознак естрадно-джазового жанру, та з'ясувати його художньо-культурну вартість;

– виділити в процесі аналізу найтиповіші приклади музичної «конвенгерції» та показати на конкретних прикладах зміни індивідуальної стильової системи у творчості композиторів-класиків.

Однією з форм інструментального виконавства, що побутує у танцювальній музиці, є салонний танець фокстрот (в перекл. з англ. – «швидкий крок лисиці»). Фокстрот виник із регтайму й уан-степу у США (бл. 1912 р.) і за короткий час набув широкого розповсюдження в Європі. Жанрові риси фокстроту знайшли своє перевтілення в музиці композиторів-класиків Дж.Пуччіні (опера «Джан-