

часу. М.Колесса насамперед модерною ладотональною та гармонічною організацією твору виводить музичну фантастику на нові обрії. Якщо його наступники (М.Скорик «У лісі», Б.Фільц «Закарпатська новелетта № 9»), продовжуючи цей напрям, розвиваючи засади М.Колесси, змальовують також і злі, грізні сили, то в прелюді М.Колесси – виключно добрі, граційно пурхаючі й політні, що тихо і тямнихо ширяють у високих регістрах.

Розглянуті показові фортепіанні твори М.Колесси яскраво демонструють особливості застосування ним принципу програмності. Як видно, здебільшого автор прагне конкретизувати свій задум розмаїто – через пояснення різного рівня, найчастіше поєднуючи словесне окреслення зі жанровим, кожний раз демонструючи винахідливість і художній смак. Фортепіанні твори композитора тісно пов'язані з українською ментальністю, вони часто спираються на фольклорні джерела, а їх музична мова стилістично близька до пісннно-танцювальної народної лексики. Не менш важливим імпульсом фортепіанної творчості М.Колесси є також інструментальна народна музика. Ці фольклорні джерела завжди переосмислені митцем в індивідуальній манері, з них елімінується пайсуттєвіше зерно, а в їх перевтіленні помітне (навіть більше, ніж у інших галицьких композиторів ХХ століття) прагнення до модерних прийомів музичної виразності, до подолання традиційного сприйняття фольклорного матеріалу в індивідуальній інтерпретації. О.Козаренко, визначаючи колессівський тип «роботи з фольклором» як «моностильовий» [8, 177], підкреслює «композиторську інвенційність у тонкому відтворенні та розвитку особливостей національного музичного мислення». Система музично-виразових засобів, якою оперує М.Колесса в цілому, свідчить «про вишукане поєднання неокласичних, неофольклористичних та імпресіоністичних ознак» – вважає Л.Кияновська [9, 240]. Він є творцем фортепіанної музики, мова, словник і стиль якої своєрідно і самотутньо наповнені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Г.-Г.Гадамер. Герменевтика і поезика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 7-15.
2. Паламарчук О. Микола Колесса. – К.: Муз.Україна, 1989.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981.
4. Золочевський В.Н. Ладогармонічні засади української радянської музики. – К.: Муз.Україна, 1976.
5. Содомора А. Сивий вітер. – Львів: Літопис, 2002.
6. Ніколасва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: 36. статей. – Львів, 1996. – С. 30-43.
7. Гнатів Т. Передмова до нотного видання: М.Колесса. Вибрані фортепіанні твори: К.: Муз.Україна, 1984. – С. 5-7.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: вид-во НТШ, 2000.
9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.

Оксана Гнатишин

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО. ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ

Ось уже 20 років, як нема серед нас композитора, народного артиста України, професора, відомого громадського діяча Анатолія Кос-Анатольського. Свій талант митець виявив у багатьох сферах творчості. Попад сорок років він блискуче поєднував різноманітні види мистецької діяльності, багатогранну композиторську творчість, плідну працю ґрудованого педагога й активного громадського діяча. Як композитор, він розкрився у багатожанровій палітрі музичних творів. Фахівцям і слухачській аудиторії спадщина композитора в більшості відома, та все ж значна частина творів так і залишилася неопублікованою, а отже мало знаною. Це є ускладнюючим фактором для існуючої со-

годні необхідності переоцінки нашого недавнього минулого, зокрема його «емблематичних постатей», до яких без сумніву належить А.Кос-Анатольський. При невеликій часовій дистанційованості від моменту творчого акту неспросто визначити роль і значення митця в національному стильоутворчому процесі. Запобігти можливій недооцінці, або ж невмотивованим критичним судженням повинен уважний розгляд і глибокий аналіз «катакомбної», «шухлядної» частини творчої спадщини композитора.

У загальному творчому доробку А.Кос-Анатольського доля інструментальної музики є порівняно невеликою. Деякі моменти історії її створення стали предметом пропонованого дослідження.

Відповідно незначною є і кількість автографів цих творів у архіві композитора, що стали у нашому випадку об'єктом вивчення. На жаль, ділянка інструментального доробку митця на джерельному рівні вивчення недостатньо. Зважаючи на неможливість фахового її опрацювання без вивчення збережених матеріалів варто розглянути їх ближче. Саме це і визначило мету пропонованої статті, прагнення досягти якої можливе через вирішення таких основних завдань: висвітлити та відповідно інтерпретувати збережені автографи творів інструментальної музики; у обраному жанрі визначити головні напрями творчого процесу.

На відміну від пісень, солоспівів та хорів, над якими композитор працював упродовж усього життя, твори для скрипки, фортепіано, віолончелі, арфи, гобоя чи окремі зразки симфонічної або апсамблевої музики створювались хоч і паралельно, та все ж децю відсторонено, ніби супроводжуючи основний напрям творчості.

Першими за часом створення композиціями інструментального жанру були твори для скрипки, які А.Кос-Анатольський почав komponувати на межі 40-50-х років. Про це свідчить важливий документ: у архіві композитора зберігається укладений ним же хронологічно список творів, у якому першою за порядком у цьому жанрі названо «Вечірню мазурку» для скрипки і фортепіано (1949). На жаль, автограф чи хоча б якась копія цього раннього твору не збереглися, а тому говорити про детальніші відомості початку інструментальної творчості композитора не доводиться.

Пізнішими за часом створення є три фрагменти з балету «Хустка Довбуша»: Танець Дзвінки, Мазурка ля мінор і Романс у тому ж укладі. До скрипкової музики композитор звертався і пізніше. Загалом протягом багатьох років творчої діяльності активність А.Кос-Анатольського змінювалась і до кінця життя набула такого вигляду:

1949	Вечірня Мазурка
1950	Баркарола
1953	Колискова
1955	Закарпатська рапсодія
1956	Мрії. З опери «Назустріч сонцю» ¹
1957	Адажіо. З балету «Сойчине крило» *
	Думка і танець. З балету «Сойчине крило»
	Куяв'як і оберек. З балету «Сойчине крило» *
	Полька. З балету «Сойчине крило» *
1962	Поєма-рапсодія
1964	Біля водограю
1973	Фантазія на тему пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»
1981	Пасакалія
	Мазурка*
1982	Верховина. Поєма
1983	Вальс*

Навести тут повний список скрипкових творів композитора змушують надто розрізнені дані,

¹ Згадок про твори, позначені * у виданнях про композитора не знаходимо, немає їх назв і в авторському хронологічному списку. Однак їх рукописи у вигляді копій Л. Розенберг зберігаються в архіві композитора у завершеному вигляді

які подають відомі монографічні дослідження про композитора. Ще менше відомостей містить згадуваний хронологічний список творів: надто вже неухважно поставився композитор до свого доробку в цьому жанрі, внісши до переліку лише вісім назв. Таким чином, завдяки збереженим у архіві А.Кос-Анатольського матеріалам вдалося реконструювати картину створення творів для скрипки. Переважна більшість тих з них, які побачили світ у друкованих виданнях, на жаль, не збереглися серед матеріалів архіву у вигляді повного (зі скрипковою партією) автографа композитора. Залишились лише окремі чернетки або ж неповні копії, переписані, судячи з почерку, довголітньою помічницею композитора Л.Розенберг. З огляду на усталену протягом багатьох років звичку надсилати до видавництва виключно копії (нагадаємо про позначку на найбільш повних і точних автографах «власність композитора») мусимо констатувати прикрий факт їх відсутності або (що найгірше) втрати.

Наведений повний перелік скрипкових творів А.Кос-Анатольського свідчить про їх програмність, яка «не конкретизується певним змістом, а здебільшого носить узагальнено-картинний характер» [1, 61]. Авторські назви творів вказують на певне коло образів («Гомін Верховини», «Біля водограю») і настроїв («Мрія», «Колискова»). Інколи первісний задум змінювався. Прикладом є хоча б автограф Баркаролі, на титульній сторінці якого спочатку був заголовок «Серенада», який автор пізніше перекресляв. Так «вечірня пісня» стала «піснею на воді».

Такий же пісенний характер мають Романс і Колискова, а також фантазія на тему пісні «Ой ти, дічино, з горіха зерня». Нерідко мелодика деяких творів для скрипки має яскраво виражену танцювальність. Такими є переважно переклади для скрипки балетної музики А.Кос-Анатольського: Танець Дзвінки і Мазурка з балету «Хустка Довбуша», Адажіо, Думка і танець, Куяв'як і оберек та Полька з балету «Сойчине крило». Їм притаманні і деякі прикмети народної інструментальної музики: фольклорні інтонації, гармонічні комплекси, жанрові моделі, тональні плани.

В архіві композитора зберігається цікавий документ – протокол невістановленого засідання, датований вереснем 1950 року. Це два аркуші рукопису, судячи з почерку – автограф А.Кос-Анатольського. На засіданні були присутні композитори – викладачі Львівської консерваторії: С.Людкевич, М.Колесса, Р.Сімович, а також В.Задерацький, І.Вимер, А.Солтис, О.Лисенко, Є.Козак (усього 16 прізвищ). А.Кос-Анатольський, очевидно, нашвидкоруч занотовував сказане на зібранні. На ньому демонстрували свої твори молоді автори О.Теплицький та Анатолій Кос, а старші ділились враженнями від почутого, аналізували, давали поради. У протоколі, серед іншого, є висловлювання Людкевича, Колесси, Задерацького, Сімовича про почуті Романс, дві Мазурки, Танець Дзвінки А.Кос-Анатольського. Станіслав Людкевич, наприклад, відзначив у Романсі вплив Рубінштейна, а в Мазурках (як, до речі, і М. Колесса) – Шопена. Солтис не задоволений їх «капризністю». Задерацький і Вимер зазначили у Мазурках їх «несучасність», вказуючи, що ця музика «не радянська». Такої ж думки дотримувався і Теплицький, котрий зауважив, що у представлених творах нема «духу сучасності». Наостанок Микола Колесса підсумував прослухані твори А.Кос-Анатольського, відзначивши, що «тішитися успіхами його», водночас вимагає бути більш самокритичним до деталей, «визбутися салонності до решти». Молодий композитор серйозно поставився до зауважень і в подальшому його інструментальна музика набула дещо інших рис.

За три місяці до смерті А.Кос-Анатольський написав два скрипкові твори, які виявились останніми: Ноктюрн (липень) та Вальс (серпень). Обидва, як свідчать підписи на автографах з позначкою «Гребенів», створені 1983 року. Зараз важко пояснити причину звернення композитора до інструментальної, зокрема скрипкової музики в останні місяці життя, адже маємо усі підстави не вважати її визначальною у загальному творчому доробку автора. Натомість можемо припустити, що композитор створив ці мініатюри, усвідомлюючи невелику кількість творів цього жанру, а з іншого боку, настроїв згаданих творів, ймовірно, відповідав тодішньому внутрішньому стану А.Кос-Анатольського.

До фортепіанної музики композитор уперше звернувся у 1954 році. Кількісний склад цієї групи творів майже не відрізняється від попередньої. Найбільша активність у цьому жанрі припадає на 1954-55, 1958-60 та 1974-79 роки. Серед здобутків раннього періоду творчості слід назвати цикл

із 6-ти прелюдій та Гомін Верховини³. На жаль, і в цьому випадку чистових автографів названих творів не збереглося, хоча вони (твори) й опубліковані. Проте є чорновики «Гомону Верховини». На одному з них викладено 42 такти музики з позначкою «зміни». На другому – лише 17 тактів і це – «варіант закінчення». Цікаво, що на титульній сторінці автографа є дата «1972», а в кінці твору – «19 / X 1975». Отож, композитор на початку 70-х ще раз звернувся до відомого і популярного серед виконавців твору, коли він уже достатньо давно (у 1959 р.) був видрукуваний.

На зламі 60-х років А. Кос-Анатольський створив на замовлення «Гуцульську токату», скерцо сі мінор. Кілька прелюдій («Погляд в минуле Львова», «Желязова Воля, Прелюдії мі мінор та сі бемоль мінор»). Поштовхом до написання «Гуцульської токати» стало придбання Львівською філармонією нового фортепіано. Про це довідуємось, читаючи напис рукою композитора на титульній сторінці копії Л. Розенберг: «Присвячується – новому Steinway Львівської філармонії». Появою Прелюдій та Скерцо завдячуємо, мабуть, і давньому захопленню композитора романтичною лірикою Шопена (на одній копії, ймовірно, призначеній для подарунка, є напис рукою автора «Пам'яті Шопена»).

На період другої половини 70-х років припадає поява «Ірської легенди», «Буковинської сюїти» (у 2-х редакціях). До цього ж часу відноситься й робота над створенням Раисодії «Вечір в Перечині» для фортепіано та симфонічного оркестру. На жаль, праця зупинилась на етапі створення чернетки (олівцем) клавіру «музичної картини» (визначення автора). Композитор не продовжив роботи над твором у чистому вигляді, не працював над оркеструванням. Оскільки аналіз чернетки свідчить про завершення авторського задуму, нотний текст на ньому чіткий і зрозумілий, то довести справу до кінця – почесне завдання майбутнього.

Що стосується «Буковинської сюїти», то збереглися два чорнові автографи твору. Вони проливають світло на історію формування задуму композиції. Перший (ранній) документ, датований червнем 1976 року, являє собою порівняно невелику (60 тактів) *чотирічастинну* композицію: *Аркан, Гагілки, Рондо, Аркан*. Через 10 років (червень 1979 р.) – нове звернення, нова чернетка. Твір значно збільшився (133 такти) і змінив свою структуру: тепер це *тричастинна* композиція: *Рондо, Елегія, Аркан*. У монографії А. Терещенко (1986 р.) йдеться про нову, відмінну від попередньої, *чотирічастинну* будову сюїти, по черзі подається характеристика її складових: *Коломийки, Елегія, Аркана, Буковинського рондо*. При цьому відзначається, що в Елегії «майстерно розроблено тему широковідомої свого часу хорової мініатюри «Над Прутом» буковинського композитора Ісидора Воробкевича» [1, 63]. Оскільки жодного нотного автографа, який підтверджував би цю структуру сюїти, в архіві не зберігається, залишилося вдатися до вже згаданого композиторського списку творів. На сторінці, що містить вгорі напис рукою А. Кос-Анатольського «1979 (продовження)» під заголовком «Буковинська сюїта», своєрідно вказано новий, досі невідомий порядок її частин:

- «Буковинське Рондо» - п'еса для ф-но соло
- «Аркан» - п'еса для ф-но соло
- «Над Прутом» - елегія для форт. (Пам'яті І. Воробкевича).

Цікаво, що друга частина – «Над Прутом» – знаходиться в архіві у вигляді чернетки окремого твору (53 такти) і визначена композитором як «Прелюд для фп.». Дата створення – липень 1979 року. Подібно існує і чернетка іншого окремого твору (113 тактів), а саме Коломийки, створеної 1981 року. Ймовірно, вона аж тоді увійшла до «Буковинської сюїти», про що свідчить і новий запис, який з'явився у списку справа: «Коломийка (замість 1981 року)». Отож, задум композитора щодо структурної композиції «Буковинської сюїти» з часом змінювався. «Над Прутом» та Коломийка входили до неї по чергово, відповідно до часу їх створення. Очевидно, у згаданій монографії про композитора йдеться про невідому нам найпізнішу редакцію твору.

Крім названої фортепіанної сюїти, у 1969 році були створені ще дві: «Сині гори» (Сині гори, Полоніза, Місячне колесо, Веселий шум) та «Козацькі могили» (Дума, Далекий гомін, Катакомби, Слава не поляже). У першій програмність базується на пісенно-танцювальних засадах. «Козацькі

³ Тоді ж було написано «Рондо» (1954), вальс «Сніжинка» (1955).

могили» – роздуми про минулі битви, невмирущу славу козаків.

Віолончельна музика представлена в архіві пізніми творами. Це дві поеми – «Вечір в Чорногорі» (1982) та Поема (1981), а також Прелюдія сі мінор і Рондо (1962). Усі вони не надруковані.

Важливою прикметою переважної більшості інструментальних композицій А.Кос-Анатольського є їх романтична піднесеність, що поєднується з елегійністю, картинністю. Вокальність мелодії, її розспівність чи танцювальність бере свій початок з національних джерел.

У симфонічному доробку композитора найбільш відомі три Концерти: для арфи з оркестром фа мінор, для фортепіано з оркестром № 1, який є транскрипцією арфового концерту, та фортепіанний концерт № 2 ля мінор. В архіві Кос-Анатольського є лише автограф партитури другої редакції Концерту для арфи. Як відомо, робота над ним була завершена 10 листопада 1954 року (в кінці твору зазначено навіть час закінчення роботи – «год. 17. 45»). Твір уперше був виконаний Ксенією Ерделі у супроводі оркестру Львівської філармонії під керуванням Миколи Колесси 27 листопада того ж року. У липні наступного року А.Кос-Анатольський відредагував твір, очевидно, з метою його видрукувати. Зміни виявилися незначними і стосувалися, в основному, оркестрового супроводу.

Цікавими матеріалами архіву є також автографи партитур Кантати для мішаного хору та симфонічного оркестру на слова Р. Братуня «Львівська легенда», концертної увертюри «Gaudeamus» («Радіймо») і двох творів для баритона та симфонічного оркестру «Давно те минуло» (сл. Шевченка) і «Ой коли б я сокіл» (сл. А.Кос-Анатольського). З огляду на назви творів, а також авторські присвяти на їх титульних сторінках маємо підстави вважати, що й вони мають яскраво виражені риси програмності. «Gaudeamus» – концертна увертюра, присвячена студентській молоді Львова, «Давно те минуло» присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Шевченка, «Львівська легенда», як зазначено в автографі, – «100-річчю Леніна».

Творчий портрет композитора у ділянці інструментальної музики був би неповним, позбавленим однієї дуже привабливої риси, якби огляд матеріалів архіву оминув галузь естрадної музики. В тому, що ім'я А.Кос-Анатольського стало широковідомим, велику роль відіграли його естрадні пісні, які згодом були ним перекладені для ансамблів змішаного складу, естрадних ансамблів. Розважальною музикою композитор захоплювався ще в юнацькому віці, відтоді співпрацював з різними естрадними колективами малого складу, в тому числі й театром мініатюр «Веселий Львів», які на професійному рівні виконували популярні твори. Композитор сам писав для них чимало творів. На жаль, зберігся лише автограф «Джаз-фантазії» – «в'язанки для джаз-ансамблю на мотивах найпопулярніших пісень», датований 1964 роком [2, 309].

Водночас збереглося чимало автографів для струнного ансамблю, ансамблю скрипалів з солістом, фортепіано, струнного квартету. Були це, в основному, аранжування, оркестрування його вокальних композицій [2, 302-307], а тому їх створення відноситься до пізнього етапу творчості, а саме 70-х років. Серед них такі, що на той момент уже стали добре відомими і популярними, як «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» для голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі, «Коли заснули сині гори» для баритона та скрипкового ансамблю з фортепіано, «Не грай, скрипалю» для голосу, скрипки і фортепіано, «Соловей і троянда» для колоратурного сопрано, флейти та фортепіано. Однак крім таких перекладів у доробку А.Кос-Анатольського заслуговують на увагу й цілком самостійні твори для скрипкового ансамблю: «Думка і чабарашка» (для скрипки соло та фортепіано), «Пассакалія» (для ансамблю скрипалів) та дві «Рапсодії» (ре мінор та Соль мажор). Оригінальний тематизм композитора і тут «несе в собі родові ознаки мелодики старогалицької елегії, міської пісні-романсу (хроматичне ослідування акордових звуків, секстові ходи, секундові інтонації «зітхання» та ін.), вирізняючись якоюсь особливою ширістю, простотою, інтимністю» [3, 126].

Не маючи на меті вдаватися до глибокого і різностороннього аналізу форми, гармонії, фактури інструментальних творів композитора, відзначимо, що порівняно нечисленні збережені матеріали виявляють досить загальні, хоча й важливі риси творчості А.Кос-Анатольського. Відзначаючи програмність цих творів, не можемо оминати увагою їх яскраво вираженого концертного характеру з елементами віртуозності, «екстравертну яскравість», які на думку музикознавців, «лозирно цілком суголосні естетичним критеріям сопреалізму» [3, 127]. Водночас особлива поетичність вислову, де-

що сентиментальна тематика, «часом надмірна пишність фактурних шат (у фортепіанних п'єсах «Гомін Верховини», «Гуцульська токата», «Мазурка» для скрипки і ф-но) виявляють швидше типологічну спорідненість з «сететикою салону» [3, 127] (пригадаймо Колессівську пораду «визбутися салонності до решти». Притаманною внутрішньому єству митця є ще одна важлива риса, а саме: мелодійність, пісенність, своєрідна «вокальність». В основі мелодики, як правило, – інтонації західноукраїнської народної пісні, гуцульської, бойківської, закарпатської народної музики. Відчутний у них і вплив народного інструментарію. І усе це на тлі переважно нескладної гармонії, зручної, позбавленої карколомних чи витончених прийомів фактури. Цим рисам творчого методу, стабільності кола засобів композитор не зрадив до кінця життя. Додамо до цього і яскраву, характерну тільки цьому композитору образність, часто – віртуозність, ефектність і завжди органічність фактурного викладу і отримаємо загальну картину інструментально-симфонічної музики А.Кос-Анатольського на підставі поодиноких збережених авторизованих чернеток, ескізів, копій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Терещенко А.Анатолій Кос-Анатольський. Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1986.
2. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського. Каталог рукописів / Укл. автор передм. О.Мельник-Гнатишин. – Львів: НТШ, 1998.
3. Козаренко О. Творчість А.Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю // Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. Вип.4). - Львів: Каменяр, 2001.

Світлана Коробецька

СТИЛЬОУТВОРЮЮЧІ ФУНКЦІЇ ТЕМБРУ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ (ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)

У музиці ХХ століття надзвичайно зросла роль тембру, який не тільки отримав «рівноправність» з іншими засобами виразності, а й почав навіть превалювати над ними. Тембр став авангардним полем художніх пошуків у сучасному музичному мистецтві, яке надає приклади виявлення нових функціональних якостей тембру, що поступово «визрівали» у попередні епохи. Панування тембру, вихід його на передній план, максимальне все це зумовлює гострий інтерес дослідників до тембро-музичних явищ. Дослідження стильоутворюючих функцій тембру тісно пов'язане з вивченням питань загальної теорії музичного та оркестрового стилів. Найскладнішим серед них постає завдання наукового проникнення у «серцевину» стилю – його стильоутворюючий апарат – та з'ясування стильоутворюючих процесів. Тим більше, що художньо-музична практика ХХ століття надала величезний матеріал для наукового вирішення цих складних завдань.

Теоретичні проблеми тембру, висвітлення його окремих функцій в оркестрових творах різних композиторів містяться в роботах М.Агафоннікова, І.Барсової, Ф.Вітачека, Е.Денисова, М.Друскіна, Д.Житомирського, Ю.Кона, Ю.Крейна, Л.Мазеля, Є.Назайкінського, С.Слонимського, Р.Тер-Теряна, І.Фінкельштейна, Ю.Холопова, В.Холопової, В.Цукермана, В.Цитовича, А.Шнітке та ін. В українському музикознавстві питанням тембрової драматургії, окремим аспектам оркестрового мислення композиторів присвячено праці О.Дмитрієва, Ю.Іценка, В.Самохвалова, С.Коробецької, С.Бородавкіна та ін.

Теоретичний аспект дослідження тембру, широкий підхід до його розуміння як об'ємно-інтегрованого явища з висвітленням внутрішньої структури подано в одному з розділів книги Є.Назайкінського [1]. (Схожий підхід до тембру, що має інтегративні властивості, пропонує В.Медушевський [2]).

У панорамно-аналітичних дослідженнях стильових процесів зарубіжної та вітчизняної симфонічної музики ХХ століття [3, 4, 5] проблеми тембру закономірно постають у зв'язку з розглядом нових типів виразності, функціонування таких стилістичних напрямків, як сонористика, електронна