

що сентиментальна тематика, «часом надмірна пишність фактурних шат (у фортепіанних п'єсах «Гомін Верховини», «Гуцульська токато», «Мазурка» для скрипки і ф-но) виявляють швидше типологічну спорідненість з «суететикою 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.Іщенка, 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

музика, полістилістика тощо.

Цінні спостереження щодо процесу поступової «автономізації» тембру, розгляд нових його якостей в музиці К.Дебюссі (фонізм оркестрової вертикалі) містяться у статті В.Циговича [6].

Специфіку прояву тембру в інтонуванні сучасних ударних інструментів, трактування їх узагальненого значення як «носіїв колориту», як джерела шумових ефектів та як тембро-динамічного фактору – ці питання висвітлюються в спеціальних дослідженнях, цілком присвячених ударним інструментам (роботи Е.Денисова [7] та Г.Дмитрієва). Розширення групи ударних, збагачення її новим інструментарієм і, найголовніше, радикально нові функції у тембровому трактуванні цих інструментів – ці аспекти також склали симптоматику сучасних оркестрово-стильових процесів. Цікавий ракурс поєднання тембру з артикуляцією та підтрихами («темброві артикуляції») як джерело виникнення збагачених тембрових явищ досліджується А.В.Соколом [8].

Найменш дослідженими й найбільш складними функціями тембру, на нашу думку, є *с т и л ь о в і*, або стильоутворюючі, *ф у н к ц і ї*, тобто такі, що спричиняють утворення (за допомогою тембрових та оркестрових засобів музично-художньої цілісності) *о р к е с т р о в о г о* *с т и л ю*. Функціональні можливості тембру в музиці ХХ століття вражають своєю численністю та різноманітністю. Тембр набуває безлічі значень: це скріплювальний засіб, фактор музично-психологічного сприйняття, явище фізично-акустичної природи, інтонаційний, драматургічний, композиційний чинник і т.д. Тому, гадаємо, біфункціональний підхід до тембру, запропонований О.Вєприком [9] стосовно музики XVIII-XIX століть, слід замінити на поліфункціональний підхід до тембру в музиці ХХ століття.

Таким чином, нас цікавитиме роль тембру в утворенні оркестрово-стильових комплексів та як стильоутворюючого фактора. Вирішення цього завдання в теоретичному аспекті й стало головною метою статті.

Оркестрово-стильові функції тембру витікають із самої природи тембру як іманентної якості звука. Немає звука без тембру, цю якість звука можна вважати абсолютною. У той же час звук не завжди має визначену висоту, точний регістр (звуки ударних інструментів). Але коли йдеться про *інтонаційну, виразно-сміслову* організацію звукових комплексів, тоді значення інших виражальних засобів стає закономірним. Інша справа – ступінь значущості функцій окремих складових у таких комплексах. Отже, лише за умов усвідомлення виражальних комплексів (на «чолі» із тембром) як інтонаційних елементів, останні набувають значення стильових. Однак подібне твердження цілком відповідає стильовим умовам оркестрової музики XIX століття. У ХХ столітті умови формування оркестрового стилю значно змінюються порівняно з XIX. Це пов'язано, з одного боку, зі змінами у тембровому мисленні композиторів, з їх новим ставленням до тембру, розширенням його функціонального діапазону, а з іншого – відсуванням на другий план інтонаційного руху або взагалі відмовою від інтонації у її звичному розумінні.

У XIX столітті тембр мислився переважно як інтонаційно-виразний або зображально-колеристичний засіб, а оркестрові стилі ґрунтувалися саме на таких якостях тембру. Про це свідчать оркестрові стилі Глінки та Чайковського, Римського-Корсакова та Ліста і т. д.

Свого часу про темброву інтонаційність писав Б.Асаф'єв: «Гадається, що у безсумнівній чутливості композиторів XIX століття до тембрового інтонування й криється «рух вперед», до нових далей виразності, а отже, до ще більш художньо-чуйного *п і з н а н н я р е а л ь н о с т і*» [10, 329]. Еволюцію тембру Асаф'єв бачив у його трансформації від тембрової зображальності до тембрової виразності: «Шлях до тембру як до виразного елемента музики йшов через дуже поширене відчуття й розуміння тембру як фактора зображальності, як виявлення звукобарвності. У XIX столітті саме темброва зображальність переважала. Не можна змішувати стадію – сучасну – розуміння тембру як *виразної мови* [з розумінням] тембру як «розфарбовування інтонацій». В останньому випадку тембровість може бути застосована до будь-якої музики, ніби нашаровуючись на неї, у першому ж тембр визначає собою мелодику, гармонію, ритм, образність, тобто стає інтонаційною єдністю» [10, 330-331].

Зміни, що відбувалися з тембром протягом ХХ століття, позначилися на стилях й, більш то-

го, стали причинами виникнення яскравих, оригінальних оркестрових стилів. XX століття збагатилася новими оркестровими стилями, у яких тембр мислиться вже не тільки як інтонаційне явище, а оркестрові стилі ґрунтуються на неінтонаційній основі (такими можна назвати стилі Веберна, Айвза, Вареза, Булеза та ін).

Проте ряд видатних композиторів XX століття, серед яких Шостакович, Стравінський, Прокоф'єв, Хачатурян, Лятошинський, залишилися прихильниками інтонаційно-виразної сутності тембру, одночасно збагативши свої оркестрові стилі попитими тембровими знахідками. Тому можна констатувати, що ставлення композитора до тембру та його художніх завдань у творчості є визначальним фактором утворення композиторського оркестрового стилю, який у свою чергу виступає як «продукт» цих «стосунків».

Аналіз стильових функцій тембру перш за все вимагає уточнень та вписання деяких змін у розуміння самого поняття *тембру*. В теорії музики звичним є розгляд тембру разом із висотою, динамікою та тривалістю звука як його особливих характеристичних властивостей. Дійсно, при збереженні цих засобів виразності незмінними тембр виступає ніби нарівні з ними. Однак, «на відміну від висоти, гучності й тривалості, ...тембр не може бути охарактеризований якою-небудь одномірною величиною... Тембр, по суті, є щось складно-об'ємне» [1, 31].

Розглядаючи тембр у широкому розумінні, С.Назайкінський розрізняє принаймні **три його компоненти** по зв'язку зі збудником звука, який виконує функції артикулювання, з вібратором, що забезпечує тону та його зміну – інтонацію; парешті, з корпусом інструмента (у найширшому розумінні), що створює загальну характеристику тембру. Отже, на думку музикознавця, «в широкому сенсі тембр виявляється поза рядом, утвореним висотою, гучністю, тривалістю й просторовою локалізацією. Його відношення до них є не координативним, а субординаційним – **тембр вибирає ефекти усіх інших властивостей** (виділено мною – С.К.), виступаючи як характер звучання в цілому» [1, 34]. Фактично мова йде про тембр як інтегральну властивість звучання та підпорядкованість темброві інших звукових якостей, що виступають як засоби музичної виразності в процесі звукорозгортання.

Основу численних пошуків нових звукосистем у XX столітті склало «нове розуміння звука, явища, в першу чергу, просто *фізичного*, акустичного (не тону, не інтонації), і бажання з нового розуміння сутності звука створювати нові й, звичайно, більш сучасні звукові світи» [3, 141]. На першому місці висувалися не ладо-інтонаційні якості звучання, а іманентна якість звука – **тембр** та «супутні» йому артикуляційні, динамічні, регістрові, фактурні характеристики. Слід зауважити, що таке розуміння тембру виникло вже у зв'язку із музикою XX століття, тоді як раніше тембр ще не мислився функціонально самостійним.

Європейська музика XX століття збагатилася зовсім новим явищем: «а в т о н о м і є ю т е м б р у». Проте це ствердження вже стало звичним. Потрібно з'ясувати, як автономія тембру вплинула на оркестрово-стильові явища у музиці XX століття. Справа у тому, що в музичній теорії та практиці далеко не кожен елемент системи засобів музичної виразності став усвідомленим як самостійний («іменний») стильовий чинник. Серед низки засобів виразності далеко не кожний з них «дістається» стильового рівня (більш-менш звичними є вирази «поліфонічний стиль», «мелодичний стиль», «гармонічний стиль», але без чіткої науково-систематизованої розробки цих понять). Незвичними у науковому вжитку є вирази «ритмічний стиль», «динамічний стиль», «фактурний стиль». Усі вони об'єднані єдиним широким поняттям – музичний стиль. Беззаперечним фактом стало існування поняття **оркестрового стилю**, утворення якого зумовлене тембровим та оркестровим мисленням композитора.

Чому ж тембр, як один із «представників» музичних засобів, отримав «право» на власний стиль? Гадаємо, для цього є кілька причин.

1. Мова йде не про буквально «тембровий», а про оркестровий стиль. Проте останнє поняття пов'язане також з явищем тембрової природи – оркестром. Необхідність залучення цього додаткового зовнішнього фактора є виразом ускладнених та специфічних умов функціонування оркестрового стилю.

2. Досягнення в еволюції оркестрового мислення рівня відносної самостійності тембру в системі музичних засобів виразності.

3. Усвідомлення органічної єдності, цілісності тембру зі змістовною стороною музики, «тембровості як інтонаційно-виразної якості» (Асаф'єв), тобто **тембру як інтонації**. Це стало імпульсом до утворення оркестрово-стильових інтонаційних комплексів, а згодом й оркестрового стилю як цілісного явища.

4. Усвідомлення тембру як драматургічного чинника «вивело» його на найвищий – концепційний – рівень музичного твору. Адже саме через художні концепції творів реалізується оркестровий стиль як цілісна система.

Оркестровий стиль містить у собі тембр як чинник власного функціонування. Можна стверджувати, що без тембру не може бути й оркестрового стилю, оскільки тембр утворює його «серцевину», ядро усіх оркестрово-стильових елементів. Отже, **тембр є базовим компонентом оркестрового стилю**.

Спираючись на структуру оркестрово-стильової моделі, подану у нашій статті «Композиторський оркестровий стиль як об'єкт системного дослідження», нагадаємо, що ця модель утворюється двома структурними рівнями: рівнем компонентів («носіїв» оркестрового стилю) та образно-змістовним рівнем («стилюуючі фактори»). Тембр, як і деякі інші засоби музичної виразності (наприклад, гармонія), відноситься до обох рівнів, тобто є водночас і «носієм» оркестрового стилю, і стильуючим фактором. Але на відміну від *музичного стилю*, в елементах якого тембр може відігравати другорядну або супутню роль, в *оркестровому стилі* тембр виступає, як зазначалося, базовим центральним елементом.

У якості «носія» стилю тембр слід розуміти як компонент «матеріального» боку оркестрового стилю разом з оркестром, оркестровими інструментами та оркестровими групами. На цьому рівні тембр виступає як особлива якість звучання певного оркестрового інструмента або їх сполучень, тобто як один із компонентів реалізації не тільки оркестрового стилю, а й оркестрового звучання взагалі.

Інша іпостась тембру постає в оркестрово-стильових елементах, «ядро» яких також становить тембр та оркестрова фактура. Беручи на себе провідне виразально-сміслові значення, на цьому рівні темброве звучання може відокремлюватися від свого джерела (наприклад, оркестрового інструмента), утворюючи якісно нові темброві явища.

Тембр виступає як стильуючий фактор тоді, коли він (у поєднанні з іншими засобами) набуває виразально-сміслового значення. У процесі «автономізації» тембр став звільнятися від міцних зв'язків з іншими засобами виразності. Це відзначалося неодноразово. Так, Е.Денисов у книзі «Ударні інструменти у сучасному оркестрі» наголошує, що у XIX столітті «темброва виразність завжди сполучалася з виразністю інтонаційною, у той час як у XX столітті композитори часто використовують б а р в у, що несе у собі значну виразність п о з а прямим зв'язком з інтонацією» [7, 253]. Структура музичної інтонації в музиці XX століття зазнає глибоких змін, на які вказує С.Назайкінський: «В музиці XX століття колористичність звучання (яка має темброву природу – С.К.) і композиційна логіка ... так чи інакше взаємодіють з інтонацією, але нерідко відсувають її на задній план» [1, 163]. «Інтонація ... скоріше зображується, виступає як щось вторинне, перестає безпосередньо зачіпати слух та емоцію» (курсив мій – С.К.) [1, 165]. Знищення інтонаційного руху перетворює тембро-інтонаційний процес на тембро-звуковий, у якому на передній план висувається **тембро-барва, тембро-звучність** як така, розгортання звукової тканини, фактури, сплетіння голосів і т.п.

Характер взаємодії тембру з іншими засобами виразності в оркестровому стилі можна визначити трьома його основними функціями:

- **змістовно-виразною** (темброва семантика) (у тому числі барвисто-колористичною, зображальною, сонорною);
- **композиційно-формотворчою**;
- **драматургічною**.

Тембр є первинним осередком утворення оркестрового стилю та його елементів. Дія інших

засобів підпорядковується цим провідним стильовим функціям тембру, підсилюючи та доповнюючи їх.

Навколо тембру групуються інші засоби виразності, виникають «похідні», більш складні темброві явища: **фонізм** та **сонорність**. Але без тембрів їх існування було б неможливим. У процесі «автономізації» тембру, за виразом Є.Назайкінського, відбулося «феноменологічне відбруньковування звука з його характером від джерела й поступовий розпад звукового синкретизму, що призвів, зрештою, до усвідомлення й закріплення нових явищ – фонізму та сонорності» [1, 34]. Багатозначність цих понять відома, проте в контексті тембрової проблематики нас цікавить синонімічний аспект їх прояву: «Як синоніми вони постають в один ряд із колоритом, барвистістю, звучністю, характером звучання» [1, 31].

Ці два явища відрізняються протилежним ставленням до звуковисотності. Якщо **«висотна визначеність»** виявилася вихідним моментом явищ фонізму» [1, 35], то сонористика визначається як «вид сучасної техніки композиції, яка використовує головним чином барвисті звучання, що сприймаються як **висотно недиференційовані**» [11, 207] (підкреслено мною – С.К.).

Отже, і фонізм і сонорність є якісно новими рівнями усвідомлення та функціонування тембру й тембро-оркестрових засобів у музиці ХХ століття. Питання взаємозв'язків цих тембрових явищ з оркестровим стилем є досить складним і вимагає окремого теоретичного аналізу. В межах статті ми намагалися лише окреслити стильові функції тембру.

У багатьох симфонічних творах композиторів ХХ століття фонізм та сонорність залучаються до орбіти оркестрового стилю, оскільки ці якості оркестрового звучання переростають у художньо-цілісну систему, що втілює тембро-оркестрові принципи мислення композиторів. Так, зокрема, про фонізм оркестрового звучання музики К.Дебюссі пише В.Цитович, пов'язуючи його з визначеною звуковисотністю по вертикалі, тобто з гармонічними комплексами: «Тембр, фонізм – це перш за все звучання оркестрової вертикалі» [6, 66]. Поняття фонізму більше стосується гармонічних явищ, виступаючи як «найспецифічніший фактор гармонії». В.Самохвалов, досліджуючи явища фонізму, відзначає, що «у певних інтонаційних конценціях (фонічна сторона – С.К.) може представляти гармонію як компонент музики поза ладовою сферою, вступаючи у зв'язки з іншими складовими музичної «матерії» (звукоряд, фактура, тембр, колорит та ін.)» (виділено мною – С.К.) [12, 87]. У таких умовах фонічні якості звучання, звільняючись від ладо-інтонаційних зв'язків, взаємодіють з тембровим звучанням, утворюючи новий, збагачений спектр барвистості й оркестрового колориту.

У сонористичній інтонаційності теж втрачається, замість неї висувається **тембро-звучність** як така, що, власне, й репрезентує змістовно-смысловий план твору. У сонорних звучаннях звуковисотність «розчиняється» у тембровозвучностях, поступаючись чистим **тембро-барвам**. Тембр «поглинає» у собі решту засобів (хоча у партитурі візуально можна визначити і регістр, і динаміку, й фактуру) й стає панівним засобом. Однак іноді вдається диференціювати звуковисотні моменти, проте вони не є інтонаційно-виразними у звичному розумінні й сприймаються як «охолоджені» інтервальні послідовності.

Функціональна самостійність та автономія тембру на концепційному рівні музичного твору обумовлює утворення такого явища, як **темброва драматургія**.

В музикознавстві досить розповсюдженими стали терміни «тональна драматургія», «інтонаційна драматургія», «концертна драматургія» тощо. У цьому ряду знаходиться й поняття «темброва драматургія», що свідчить про самостійне функціонування самого терміна «драматургія» та його широкий смисловий діапазон. Якщо з точки зору драматургійної організації творів їх ієрархічний розподіл на драму, епос та лірику (пропонується у роботах Є.Назайкінського та Т.Чернової) відповідав музиці ХІХ століття, то для аналізу творів ХХ століття такий підхід виявляється недостатнім. На це доречно вказує І.Нікольська: «Неокласицистські опуси, пов'язані з естетикою «нової речовинності», різноманітні концертні форми, що ґрунтуються, наприклад, на сонорному матеріалі, неможливо зарахувати ані до драми, ані до лірики, ані до епосу» [3, 9].

Музична драматургія стає найвищим рівнем організації музичного твору, який відбиває «процес його організації як художнього цілого» [3, 10]. (Таке тлумачення драматургії зустрічається

у працях В.Бобровського і С.Скребкова). Логічно пов'язати драматургію твору з його найвищим – концепційним – рівнем, на якому «музична драматургія визначає розвиток як образного змісту, так і форми на всіх рівнях» [3]. У ХХ столітті форма все частіше народжується з драматургії, а у другій половині століття обидва поняття зливаються, утворюючи неподільне ціле – форму-драматургію. Це призвело до того, що у ХХ столітті розширюється смисловий обсяг і поняття тембрової драматургії, виходячи за межі традиційного як інтонаційного явища (наприклад, у симфонічній музиці Чайковського). Злиття форми та драматургії обумовило залучення до кола тембро-драматургійних явищ творів із сонорним типом мислення та різними видами драматургії: «концертною сонорною драматургією», «драматургією мети» (фабульною) і т. ін.

Дія стильоутворюючих факторів (у тому числі й тембру) охоплює вже не тільки (й не стільки) інтонаційний рівень, але й концепційний: «Індивідуальність концепції, яка є основним ціннісним показником авторського стилю, в сучасній музиці ... визначає *стиль твору*» [5, 24].

В оркестровій музиці ХХ століття розширюється функціонально-стильовий діапазон тембру також і через використання композиторами нових технік. Наприклад, у симфоніях А.Шнітке, Р.Щедріна тембр відіграє стильову функцію в контексті полістилістичної техніки, яка, на думку М.Арановського, є «особливою концепцією *індивідуального стилю*» [4, 152]. Тембр бере участь у відтворенні оркестрового звучання стильових пластів різних музичних епох, він є необхідним атрибутом (разом із фактурою) у процесі репрезентування або імітування обраного композитором музичного стилю (у тому числі і його оркестрового аспекту): наприклад, у Симфонії №1 А.Шнітке – це стиль *Concerto grosso* генделівського типу, музика Гайдна, Бетховена, Шопена, Чайковського у вигляді «*стильових цитат*». Разом із цим тембр виступає як стильоутворюючий фактор у формуванні *авторського оркестрового стилю*, який залучається до полістилістичного середовища. У цьому ракурсі чітко проглядаються різнорівневі стильоутворюючі функції тембру: як засобу створення «стильової цитати», імітації оркестрового стилю (стилізації або квазіцитати), створення «варіації» на стиль та фактора утворення авторського пласта оркестрового стилю (див. схему 1):



Схема 1. Стильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці з використанням полістилістичної техніки.

Деякі джерела збагачення та оновлення оркестрових стилів за допомогою нових тембрів та різноманітних явищ тембрової природи у симфонічній музиці ХХ століття можна представити за допомогою наведеної схеми 2:

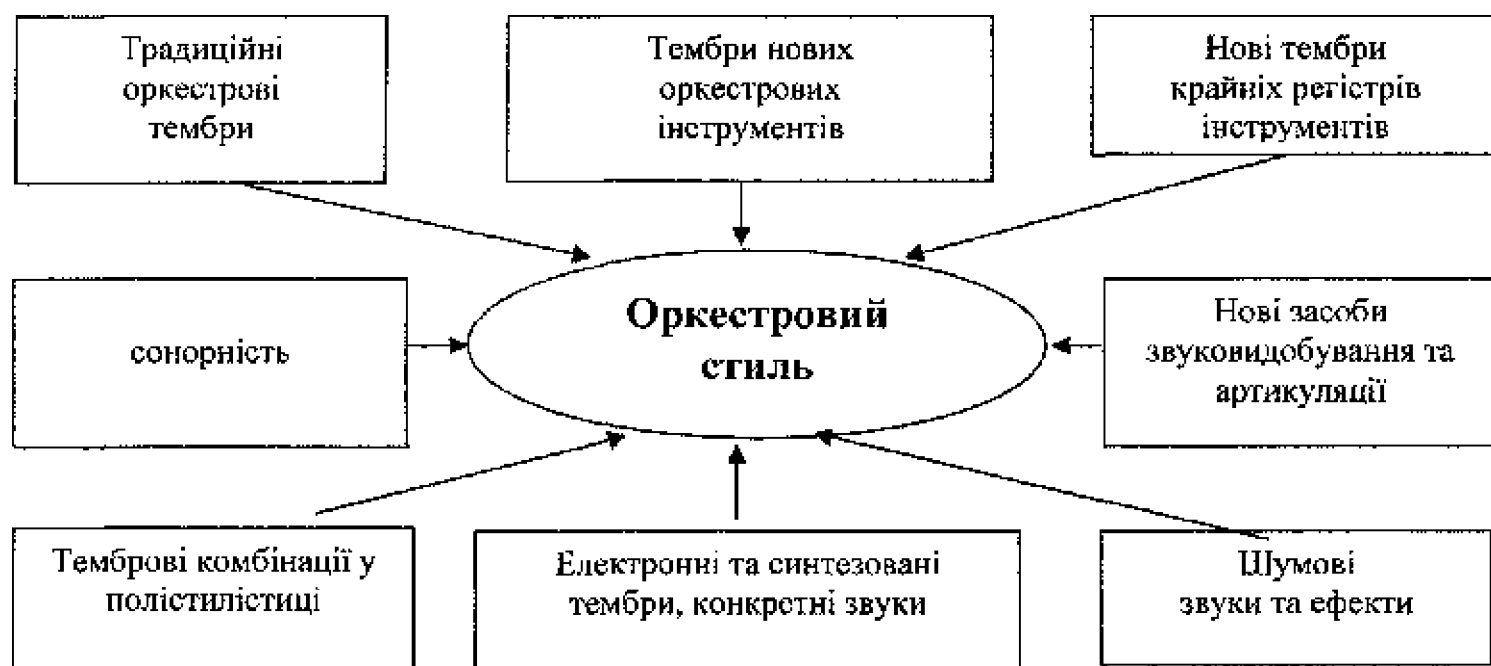


Схема 2.

Тембр став могутнім засобом виразності в художньому арсеналі сучасних композиторів. «Отримавши у свої руки величезне темброве багатство сучасного оркестру, багато композиторів занадто щедро розкидають барви. Це захоплює слухача, але швидко пересичує його. У той час як заощаджена і вчасно застосована барва спроможна створити сильний ефект» [7, 256]. Гадаємо, що одним із найголовніших завдань композиторів у наш час є вибір та сувора економія тембрових ресурсів. Знов актуальними стають провідні принципи *оркестрових стилів Глінки та Чайковського* з їх вибіркоким ставленням до тембрів, художньою обґрунтованістю та виправданістю у використанні тембро-оркестрових засобів. Отже, провідним принципом у стильоутворенні стає не можливість застосування безлічі новітніх тембрових звучностей, а, навпаки, відмова від них на користь строго обмеженої тембрової логіки. Оркестровий стиль стає такою свідомо «обмеженою» системою, яка, зокрема, віддзеркалює принципи ставлення композитора до тембру.

Отже, досліджуючи стильоутворюючі функції тембру, слід виходити з його розуміння в широкому сенсі як інтегральної властивості звучання в цілому. В оркестровому стилі тембр виступає базовим центральним елементом, він є головним компонентом оркестрово-стильового «ядра» і разом з фактурою визначає провідне виразально-сміслові значення стильових елементів. Стильоутворюючі функції тембру в музиці XX століття виявляються як у процесі інтонування (де *тембр* виступає як *інтонація*), так і за відсутності інтонаційного руху (у вигляді сонорних та фонічних якостей оркестрового звучання). Темброві функції висуваються на найвищий – концепційний – рівень організації твору, розширюючи зміст поняття тембрової драматургії як інтонаційного явища. Нарешті, нові функції тембру обумовлені застосуванням композиторами нових технік, зокрема *полістилістики* з репрезентуванням низки оркестрово-стильових моделей чи окремих їхніх елементів.

Ми вказали лише на деякі суттєві функції тембру в утворенні оркестрового стилю в музиці XX століття. Остання схема наочно демонструє й інші аспекти тембрового стильоутворення. Це, зокрема, джерела розширення оркестрової виразності завдяки цілій низці якісно нових тембрів, що увійшли до музики XX століття: електронні та синтезовані, шумові звуки та ефекти, незвичні тембри крайніх регістрів та нових інструментів, «темброві артикуляції» і т.д. Висвітлення цих аспектів може скласти перспективу подальшого дослідження сучасних стильоутворюючих процесів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
2. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – С.176-212.

3. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Сов. композитор, 1990.
4. Арановский М. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки II половины XX века (50-80-е годы). – М.: Сов. композитор, 1989.
6. Цытович В. Фопизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Л.: Музыка, 1983. – С. 64-90.
7. Денисов Е. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Сов. композитор, 1982.
8. Сокол А. В. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки. Дис. д-ра иск.-я. – Одесса, 1996.
9. Велрик А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. – М.: Сов. композитор, 1978.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
11. Холопов Ю. Н. Соноризм // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 207-212.
12. Самохвалов В. Фонизм в системных представлениях // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Муз. Україна, 1989. – С. 85-93.

Герман Макаренко

ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРУ

Творчість диригента постає вкрай цікавим та водночас одним з найменш досліджених різновидів художньої творчості. Відповідно до цього професію диригента симфонічного оркестру та музичного театру по праву вважають однією з найбільш складних та неординарних серед інших виконавських спеціальностей музичної культури. Як свідчить історичний досвід, поява професії диригента стає можливою лише внаслідок формування та становлення одного з найбільш унікальних витворів людського духу й інтелекту – оркестру. Тому теоретичний розгляд історичного шляху розвитку оркестру, з одного боку, безпосередньо пов'язаний з науковими дослідженнями проблем евристичної діяльності маестро, з іншого – має прямі виходи на практику виконавського мистецтва, яка стосується, перш за все, колективних видів творчості.

Серед публікацій останнього часу у вітчизняному музикознавстві дослідження проблеми історичного розвитку оркестру в контексті формування та становлення професії диригента практично не відбувалось. У запропонованій статті автор спирається на праці двадцятип'ятирічної давнини, зокрема «Симфонічний оркестр і його інструменти» [1] та «Книга про оркестр» [2] І. О. Барсової. У своїх працях російський музикознавець віддає перевагу розгляду питань оркестрового інструментарію, шляху його історичного становлення та розвитку, наявності інструментарію у сучасному симфонічному оркестрі тощо, залишаючи поза увагою виявлення певних типів оркестру, аналіз їх сутнісних ознак та безпосередній зв'язок з певними формами управління.

Розгляду перших в історії культури людства оркестрів, виявленню їх характерних ознак, порівняно з інструментальними колективами та ансамблями, а також визначенню відповідних форм управління присвячена дана стаття. Метою запропонованої публікації постає дослідження барочного і класичного типу оркестрів у контексті формування професії диригента на історичному шляху розвитку музичної культури.

Історія оркестру налічує приблизно останніх чотири століття – зовсім малий відрізок історичного часу, особливо порівняно з багатотисячолітнім існуванням музичної культури людства. За цей період оркестр зазнав дивних метаморфоз: від декількох виконавців на лютні та чембало в італійській опері та балетній виставі XVII століття до повнокровного сучасного колективу з потрійним або почотвірним складом, який налічує понад сотні учасників. Зрозуміло, що на цьому стрімкому шляху були як часи «кількісного» накопичення, так і періоди завоювання нових якісних висот, що і визначало певні етапи історичного розвитку.

Серед дослідників оркестру (І. Барсова, Г. Благодатов, Д. Рогаль-Левицький, М. Фіндейзен, Ю. Фортунатов та ін.) не існує єдиної точки зору на періодизацію його історії: одні вважають