

УДК 785.1:781.6

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>

ЖАРКОВ О. М.

Жарков Олександр Миколайович — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

oleksandr0902@vivaldi.net

© Жарков О. М., 2020

ПОДВІЙНА ПРИРОДА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕМБРУ В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто специфіку функціонування тембру в оркестровому (політембровому) творі в інтерпретаційному аспекті. Вона виявляється в подвійній природі тембру, яка конкретизується в опозиції «тембр обумовлений» — «тембр акомодацийний». Інтерпретаційний аспект дає змогу вписати в загальні процеси «життя» твору між композитором і інтерпретатором, а також завдяки порівнянню з процесом «інтонаційна модель — інтонування — інтонація» (В. Москаленко) прояснити стабільні й мобільні моменти функціонування тембру й проаналізувати дію обумовленого тембру на мовному рівні, а акомодацийного — на рівні музичного мовлення. Для композитора етап тембрової моделі на мовному рівні — це звернення до традиції оркестровки, розвитку інструментів і оркестру в певний історичний період. Етап інтонування — це момент створення твору, інтерпретація композитором тембру, вибір певних оркестрових рішень для конкретного матеріалу. Остання ланка — «темброва інтонація» — це реально втілений матеріал із відповідним тембровим синтаксисом; у його інструментальному оформленні (засобами тембру в цих умовах) виявляється ставлення (суб'єктивне — композитора й інтерпретатора) до музичного матеріалу (все мінус тембр). Це стає одним з найважливіших моментів в аналізі тембрових знаків, тембрової драматургії, тембрової семіотики загалом. Для аналізу тембру в оркестровому творі є характерним: єдність «акустичного» і «музичного» підходів; розуміння того, що звук завжди є темброво оформленим; цілісність конструктивного й семантичного для акомодацийного тембру; назва інструмента — його ім'я невіддільне від тембру цього інструмента і викликає певну симультанну інтонаційну модель його звучання в усіх його можливостях.

Ключові слова: тембр, інтонування, інтонація, обумовлений тембр, акомодацийний тембр.

Постановка проблеми. Однією з найважливіших проблем у теорії тембру є розуміння його функціонування в оркестровому творі як елемента музичної мови і, водночас, як параметра всіх інших елементів мови, який має інтегративний характер і цим об'єднує всі елементи в цілісність, яка називається «звучанням». Дослідження цієї подвійної природи в аспекті інтерпретації дає змогу простежити мовні / мовленнєві механізми, які можуть наблизити до розуміння того, як створюється оркестровий (політембровий) твір в аспекті відбору композитором тембрових засобів, а потім комбінації унікального оркестрового рішення конкретного матеріалу. Саме інтерпретаційний підхід дає змогу проаналізувати стабільні й мобільні характеристики тембру, окреслити розмежування його функції як елемента мови та інтегративного параметра музичного матеріалу.

Аналіз останніх досліджень. Наукових праць, у яких висвітлено специфіку функціонування тембру в політембрових складах в аспекті інтерпретації, виявити не вдалося. У статті вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто подвійну природу тембру в інтерпретаційному аспекті і вписано у контекст процесів розуміння оркестрового твору. Методологічними і фундаментальними для теорії тембру залишаються роботи Олександра Веприка¹ і Євгенія Назайкінського². Серед останніх публікацій варто виділити праці Геннадія Банщикова³, Сергія Пономарьова⁴ і статтю Жозефа Джіовіназо⁵ (Joseph Giovinazzo), у яких досліджуються питання природи тембру, взаємодії тембру, форми і фактури.

Мета статті — проаналізувати подвійну природу функціонування тембру, яка конкретизується в парі «тембр обумовлений» — «тембр акомодативний» в аспекті інтерпретаційних процесів, що прояснює функціонування тембру на мовному і мовленнєвому рівнях.

Виклад основного матеріалу. Теорія тембру в музикознавстві суттєво відстає від досліджень мелодії, гармонії, фактури, форми. У музичній практиці, починаючи з ХХ століття, роль тембру значно зростає. У новому відчутті звука як макрозвука тембр стає домінуючим засобом виразності, координує і підпорядковує собі інші елементи. У статті проаналізовано інтерпретовані й неінтерпретовані елементи тембру, а також антиномії функціонування в нотному тексті, яка породжує складні проблеми його проявів і сприйняття.

Багато дослідників тембру підкреслюють складні процеси його функціонування. Є. Назайкінський і Ю. Рагс зазначають: «Як відомо, тембр зазвичай стає в один ряд із такими елементарними якостями музичних звуків, як висота і гучність. Але якщо висота і гучність — порівняно прості якості (висота визначається частотою коливань, гучність — в основному інтенсивністю коливань), то тембр, який є для сприйняття, безумовно, елементарною якістю, найважче пов'язати з однією фізичною характеристикою <...> Тембр, таким чином, — дуже складний «елемент» музичного звука <...> Таке співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в тембрі ускладнює дослідження його виражальних властивостей. Ці труднощі ускладнюються ще й тим, що в живому музичному звучанні всі ці фізичні елементи, що визначають тембр, перебувають в постійному русі, змінах»⁶.

Є. Назайкінський відзначає особливості в розумінні тембру: «З одного боку, він трактується як властивість окремого звука (тембр у вузькому значенні слова), з іншого, — як характер звучання інструмента або голосу загалом (тембр у широкому значенні)»⁷.

Розуміння тембру як комплексного поняття, спрямованого на злиття всіх компонентів у слуховий сутності, представлено у визначенні Жана Ноель ван дер Вейда

¹ Веприк А. М. Трактровка инструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 303 с.

² Назайкинский Е. В. Чистые тембры // Оркестр. Инструменты. Партитура. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. Вып. 2. С. 5–17.

³ Банщиков Г. И. Законы функциональной оркестровки : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 240 с.

⁴ Пономарёв С. П. К проблеме взаимосвязи тембра и формы // Оркестр. Инструменты. Партитура. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. Вып. 1. С. 86–100; Пономарёв С. П. К проблеме формообразующего действия инструментальной тембральной организованности // Музыкаведение. 2009. № 6. С. 2–12.

⁵ Giovinazzo J. Sets as a Model for Timbral Objects // MikroPolyphonie. 2002. № 4. URL: <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html> (accessed: 15.08.2019).

⁶ Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыковедении. Москва : Музыка, 1964. С. 83–84.

⁷ Назайкинский Е. В. Чистые тембры // Оркестр. Инструменты. Партитура. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. Вып. 2. С. 6.

(Jean-Noel von der Weid) у книзі «Музика ХХ століття»: «Тембр — комплексне поняття (часто визначається як сукупність трьох параметрів: висоти, тривалості, інтенсивності), спрямоване на злиття звучання всіх компонентів у слуховій сутності. Тембр визначає звукове, реальне або віртуальне джерело»¹. Ці роздуми дослідників актуалізують звернення до проблеми функціонування тембру в оркестрових творах (політембрових складах).

Марк-Андре Дальбави (Dalbavie Marc-André) влучно зауважує: «Якщо часто погоджуються з ідеєю, що природа тембру характеризується через його сприйняття, то орієнтуються тільки на прояви цих параметрів, але не на його (тембру — О. Ж.) структуру»².

Питання тембру в аспекті інтерпретації сьогодні ще мало досліджені. І хоча проблеми інтерпретації, з першого погляду, видаються периферійними для теорії тембру, кінцевий слуховий результат — звучання політембрового (або монотембрового) твору — є найважливішим моментом для розуміння не тільки власне природи тембру, а й його функціонування в музичному творі.

Для з'ясування інваріантно-варіантних моментів звернемось до тріади Віктора Москаленка³ (схема 1).

Схема 1.

Триланкова структура роботи музичної думки
інтонаційна модель — інтонування — інтонація

Ця тріада, безумовно, містить часовий компонент, тому необхідно співвіднести їх (щодо часу) з іншими музикознавчими категоріями. У статті О. Самойленко «Поняттєві інновації вітчизняного музикознавства: узагальнення дискурсивного досвіду» наведено таблицю «Система ноетичних категорій як основа музикознавчого дискурсу»⁴. Виділимо в ній ті компоненти, які вважаємо особливо актуальними в контексті цієї статті (таблиця 1).

Таблиця 1.

Система ноетичних категорій як основа музикознавчого дискурсу
(фрагмент)

жанр	стиль	композиція (як майбутня цілісність)
традиція	автор	форма (діалогу) в конкретному творі
музика як текст	імпліцитна інтерпретація	експліцитна інтерпретація, текст музичного твору
смысл	значення	знак
семантична репрезентація	семантична інтерпретація	семантичне кодування

¹ Weid J.-N. von der . La musique du XX siècle. Paris : Hachette, 1992. P. 23.

² Dalbavie M.-A. Pour sortir de l'avant-garde // Le timbre, metaphore pour la composition. Paris : I.R.C.A.M., 1991. P. 304.

³ Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Типография «Клякса», 2012. С. 72.

⁴ Самойленко А. И. Понятийные инновации отечественного музыковедения: обобщение дискурсивного опыта // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська держ. акад. музики ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 214–215.

Якщо взяти дані цієї таблиці за основу диференціації, триада *інтонаційна модель — інтонування — інтонація* органічно вписується в запропоновану схему О. Самойленко.

У цьому контексті поняття «*інтонаційна модель*» кореспондує з *традицією, текстом, змістом, семантичною репрезентацією*; відповідно «*інтонування*» — з *автором, імпліцитною інтерпретацією, значенням*; а «*інтонація*» — з *формою діалогу, експліцитною інтерпретацією, знаком і семантичним кодуванням*. Таким чином, проступають три рівні: традиції, тексту, семіотики (семантики).

Можна також припустити, що в аспекті часу інтонаційна модель являє собою категорію минулого, інтонування — сучасного, а інтонація — майбутнього (як спрямованість, інтенція).

Інтонаційна модель ніколи «не тепер», тому що вона завжди вже осмислена, вже слуховий образ — минуле.

Інтонування — тільки «тепер», цієї хвилини, тут і тепер, ніколи більше не повторюючись.

Інтонація як пошук звучання, як інтенція смислу в музиці — переважно як майбутнє, найважливіший творчий і художній результат процесу.

Усе це також характерно і для тембрової сторони музичного твору.

Якщо цю триланкову структуру застосувати, з одного боку, до творчості в аспекті тембрового втілення, а з іншого, — до проблеми сприйняття тембру, то отримуємо такий варіант триади (схема 2):

Схема 2.

Триланкова структура роботи тембру

темброва модель — темброве інтонування — темброва інтонація

Для композитора ця триада має два рівні прояву: мовний і текстовий (схема 3).

Схема 3.

Композиторський аспект тембрової триади

усі темброві можливості оркестру (спогад, традиція)	Мовний рівень	
	— відбір засобів (привласнення)	— звучання (як майбутня цілісність, впізнавання)
композиторський задум, зокрема й тембровий	Текстовий рівень	
	— оркестровка як процес	— твір, темброво оформлений матеріал

На *мовному* рівні для *композитора* момент *тембрової моделі* стає етапом звернення до традиції оркестровки, розвитку оркестру й інструментів у певний історичний період, а також природного зв'язку тембру з багатьма поняттями: жанру, стилю, прагматикою виконання тощо.

Етап інтонування на цьому рівні — та ситуація, коли композитор створює твір, інтерпретує тембр, вибирає конкретні оркестрові рішення для певного матеріалу. Ця фаза добору тембру дуже важлива для розуміння процесу тембрового оформлення матеріалу¹.

Не менш значущим у цій триаді є момент «інтонації», тобто того звучання, яке чує композитор внутрішнім слухом, те, як буде звучати майбутній матеріал.

¹ В електроакустичній музиці відбувається, природно, дещо по-іншому, що потребує окремих наукових розвідок.

На *текстовому* рівні *композиторський задум* як темброва модель вже є конкретизованим майбутнім текстом, «оркестровка» як *інтонування* — темброве оформлення матеріалу, власне *процес*, а остання ланка «*інтонація*» — вже *реально існуючий матеріал*, з відповідним певним тембровим синтаксисом — найважливіший момент тембрового звучання.

У виконавському аспекті схема набуває такого вигляду (схема 4).

Схема 4.

Виконавський аспект тембрової тріади

нотний текст музичного твору як модель	—	виконавська інтерпретація, вимовлення синтаксису (розуміння, привласнення)	—	звучання (впізнавання)
----------------------------------------	---	----------------------------------------------------------------------------	---	------------------------

У *виконавця* інтерпретується синтаксис, а не тембр. Б. Тарасов зазначає: «...вказівка на застосування того чи іншого тембру має цілком певний характер, виражається однозначно і фіксується з точністю, що не викликає ні найменшого сумніву. Темброва структура твору (на відміну від темпу і динаміки) виконавцем не інтерпретується»¹. Це слушна думка, тому що в будь-якому політембровому складі виконавець не може змінити свій інструмент. Зміни в оркестрових творах у дерев'яної і мідної груп на видові інструменти в цьому аспекті можна не враховувати, бо вони, по-перше, знову ж задані композитором, а по-друге, якщо й відбуваються, то вимушено (наприклад, заміна труби *in C* на трубу *in B* у відомому Марші з «Аїди» Дж. Верді пояснюється прагматикою — відсутністю інструмента). Виконавець у вимовленні кожного мотиву (фрази) в кожній партії інтерпретує динаміку, артикуляцію, але не тембр.

В оркестрі в момент виконання може скластися враження, що диригент інтерпретує тембр у конкретному прояві, хоча досягається цей ефект зміною балансу звучання (інструментів), а не тембром. Така функція диригента показова для оркестрового твору. Природно, що функції і можливості диригента значно більші, ніж в оркестранта. Тобто управління балансом звучання між групами інструментів і окремими інструментами — це потужний засіб диригента як інтерпретатора, який може значно впливати на звучання, зокрема темброве, аж до, з першого погляду, зміни тембрового звучання, що відбувається завдяки саме зміні балансу звучання, а не тембру, бо тембр у вигляді оркестровки стабільно зафіксований у партитурі.

Багато дослідників тембру підкреслюють, що у його сприйнятті (і втіленні) відчуття подвійне, тому що тембр має стабільні й мобільні характеристики. Відштовхуючись від паралелей із живописом, вони акцентують — що дуже часто чуємо в момент звучання твору (бачимо в нотному тексті) — в одному звуці два тембри: тембр власне інструмента і тембр цього інструмента в конкретних умовах.

У цьому аспекті відомі три класифікації розподілу тембрів на:

- реальні — ілюзорні (В. Цитович)²;
- тембр — темброколотит (М. Манафова)³;

¹ Тарасов Б. А. О сущности музыкального тембра // Выразительные средства музыки. Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1988. С. 162.

² Цитович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Музыка, 1972. Вып. 11. С. 147–166.

³ Манафова М. М. Тембр и темброколотит в современной музыкальной системе // Relga : науч.-культурологич. журн. 2010. № 14 (212), 15 сентября. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles>. (дата обращения: 08.09.2015).

— «локальний» тембр — «обумовлений» тембр (Б. Тарасов)¹.

Хронологічно першою, мабуть, була класифікація Бориса Тарасова. У всіх класифікаціях ліва частина становить характеристику тембру інструмента в його акустичній (музично-акустичній) сутності, а права — цей тембр інструмента в певній точці музичного твору, тобто в конкретній фактурі, в конкретному оркестровому звучанні. Ми будемо спиратись на дефініцію Б. Тарасова, бо класифікація В. Цитовича видається некоректною за назвою, а класифікація М. Манафовой — вузькоспеціальна, з одного боку, і дещо «розмита», з іншого.

Б. Тарасов, розвиваючи концепцію О. Веприка і відштовхуючись від теорії кольору в живописі, під «локальним» має на увазі «властивості, які справді притаманні природі інструмента, хоча трактуються вони по-різному в різних стилях»². Під «обумовленим» — тембр, «який ми чуємо в кожен конкретний момент музичного звучання»³, тобто з урахуванням динаміки, артикуляції та регістру і, природно, певного оркестрового викладу (включаючи подвоєння, дублювання тощо). Далі Б. Тарасов виділяє важливе для аналізу оркестровки положення: «локальний тембр, що піддався дії акомодатції, породжує тембр обумовлений»⁴. Під акомодатцією автор розуміє тезу М. Римського-Корсакова: «приспосованість тембру є його універсальною і постійною властивістю в будь-яких умовах»⁵.

Така настанова вкрай важлива для розуміння тембру, вона дає змогу ієрархічно співвіднести тембр кожного інструмента в його «акустичній» («фонетичній») сутності і тембр як конкретне звучання в певному музичному творі в його «фонологічному» значенні⁶. Б. Тарасов наводить яскравий приклад: «Згадаймо звучання флейти в “Післяполудневого відпочинку фавна” К. Дебюссі. Порівнюючи його з будь-якою з флейтових партій у “Польоті валькірій” Р. Вагнера, можна відзначити, що характеристики, завдяки яким виявляється участь одного і того ж інструмента в кожному з цих випадків, утворюють константу флейтового тембру (локальний тембр флейти), тоді як змінами у звучанні обох фрагментів на одному і тому ж інструменті виявлені модуси (обумовлені ознаки) цього тембру»⁷.

Вважаємо за доцільне висловити припущення, що більш коректно цю пару «локальний» тембр — «обумовлений» тембр слід назвати інакше (схема 5).

Схема 5.

Класифікація подвійної природи тембру *обумовлений тембр — акомодатційний тембр*

¹ Тарасов Б. А. О сущности музыкального тембра // Выразительные средства музыки. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. С. 159–174.

² Веприк А. М. Трактовка інструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. С. 43.

³ Тарасов Б. А. О сущности музыкального тембра // Выразительные средства музыки. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. С. 166.

⁴ Там само. С. 170.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 2. С. 120.

⁶ Про фонологічні аспекти розуміння тембру див. статтю автора: Жарков А. Н. Фонологические аспекты теории тембра // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Київ, 2008. С. 56–61.

⁷ Тарасов Б. А. О сущности музыкального тембра // Выразительные средства музыки. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. С. 167.

Назва «локальний», як у Б. Тарасова, не пояснює своєї «локальності», позначення ж «обумовлений» виглядає більш «наочним», оскільки цей тембр композитор обумовлює і фіксує в партитурі. Щодо «акомодаційного» тембру, його назва показує, що він перебуває під впливом фактурного та інших рішень в конкретному моменті оркестрового твору.

Саме в бінарній опозиції «тембр обумовлений» — «тембр акомодаційний» виявляється подвійна природа тембру в оркестровій партитурі як основна суперечність у його використанні й сприйнятті. Тембр є і найважливішим елементом музичної мови, здатним об'єднувати безліч інших елементів в одну музично-звукову цілісність, і, водночас, параметром звучання. Такий подвійний характер тембру посилює подвійність його функціонування в музичному творі: це, з одного боку, іманентна, невід'ємна сутність звучання, а з іншого, багато в чому відокремлена сфера творчого процесу — оркестровка.

У цьому, мабуть, полягає головна особливість тембрового аналізу — розуміння того, що тембр постає водночас і як елемент музичної мови, і як параметр інших елементів музичної мови.

Абсолютизація обумовленого тембру призводить до надмірного прямолінійного розуміння семантики тембру, як наприклад, «ліричні скрипки» або «трагічний тромбон», «пасторальна флейта» і т. д.

Абсолютизація акомодаційного тембру «відриває» конкретне оркестрове рішення від специфіки звучання, прямолінійно виокремлює музично-семантичне (семіотичне) від акустичної природи інструмента, від його музично-акустичної специфіки. Навіть якщо йдеться, скажімо, про різноманітність сучасного рояля, то це досить метафоричне висловлювання, оскільки інтерпретатор (виконавець-піаніст) досягає різноманітного звучання лише фортепіанними засобами¹. Тобто, можна говорити про дзвоність звучання роялю, але при цьому піаніст не грає на дзвонах або вібрафоні, а саме рояльними (фізичними й акустичними) засобами створює відповідне звучання. І так можна навести приклади про всі інструменти симфонічного оркестру.

При всій «наближеності» обумовленого й акомодаційного тембру для аналізу партитур важливішим стає акомодаційний тембр, що втілює всю різноманітність можливостей у певному одиничному унікальному моменті партитури. З такого розуміння специфіки тембру виростають основні положення методики аналізу тембру в політембрових (оркестрових) складах:

— нерозривна єдність «акустичного» й «музичного» підходів, інструмент певною мірою обмежує композитора і виконавця, а завдяки динаміці, артикуляції і балансу дає змогу у процесі інтонування впливати на звучання загалом;

— звук завжди є темброво оформленим, багато в чому звук = тембр, але також можуть спрацювати динаміка, артикуляція і баланс; дуже часто ідентифікація звука відбувається завдяки тембру, природно, при достатній для слуху динаміці;

— на продовження попереднього, єдність технічно-конструктивного (в композиційному і фактурному аспектах) і музично-семантичного (семіотичного) (у драматургічному аспекті) для акомодаційного тембру;

— розуміння того, що назва інструмента стає його ім'ям, і це ім'я нерозривно пов'язане з тембром самого інструмента, що створює певну симультанну інтонаційну модель звучання інструмента у всіх його технічних і музично-виражальних можливостях (особливо це важливо для обумовленого тембру).

¹ Навіть у «Сонатах та інтерлюдіях» Дж. Кейджа при майже повній препаратії рояля, все досягається саме в роялі, на роялі, а не на будь-якому іншому інструменті.

З цих позицій звернемося до аналізованої тріади (схема 6).

«Обумовлений тембр» знаходиться на рівні музичної мови, а його розгалужена система функціонує як мовний механізм, відповідно, його елементи — це елементи музичної мови. Обумовлений тембр не може інтерпретуватись і проявляється як мовна даність.

«Акомодаційний тембр» актуалізує рівень мовлення. Він інтерпретується композитором у момент написання твору. Тембр як явище мовлення є більш рухливим і пластичним порівняно з обумовленим. Акомодаційний тембр проявляє і прояснює кореляцію загального синтаксису з тембровим синтаксисом, «збираючи» в цілісність музичні фонемні і музичні морфемні.

Схема 6.

Функціонування тембрової тріади

інтонаційна модель	—	інтонування	—	інтонація
темброва модель	—	темброве інтонування	—	темброва інтонація
«обумовлений» тембр	—	«акомодаційний» тембр	—	темброва інтонація
рівень мови	—	рівень мовлення	—	рівень висловлювання ¹

Поняття «тембрової інтонації» неможливе ні без обумовленого, ні без акомодаційного тембру. Обумовлений тембр, як засіб мови, надає інтонації широкі можливості для вибору оркестрового рішення, а акомодаційний, як мовленнєвий механізм відібраних мовних засобів, створює унікальність і неповторність художнього рішення.

Темброва інтонація — це і є поєднання обумовленого й акомодаційного тембрів у конкретній музично-смысловій цілісності (в аспекті інтерпретації). Іншими словами, темброва інтонація створюється у процесі тембрового інтонування, обумовлюючи фонологічну і смыслову сутність звучання, злиття якого відбувається на фонемному, морфемному і синтаксичному (точніше, темброво-синтаксичному) рівнях і втілюється в певному оркестровому звучанні.

Темброва інтонація — це фіксоване відображення (і в нотному тексті, і в реальному звучанні) кореляції інструментального (вокального) оформлення музичного матеріалу і самого цього матеріалу. Специфіка тембрової інтонації полягає в тому, що в її інструментальному оформленні (засобами тембру в певних умовах) виявляється ставлення (суб'єктивне — і композитора, і інтерпретатора) до музичного матеріалу (все мінус тембр). Це стає одним із найважливіших моментів в аналізі тембрових знаків, тембрової драматургії, тембрової семіотики загалом.

Висновки. Містифікаційний характер тембру збільшує зусилля для його аналізу. Філіп Манурі (Philippe Manoury) справедливо зауважує: «Один із найбільш вражаючих парадоксів, пов'язаних із тембром, полягає в тому, що, чим менше ми про нього знаємо, тим менше він порушує перед нами проблем. Засоби, що дають змогу його контролювати й аналізувати, стають усе більш точними, вдалі дефініції, здається, лише віддаляють його природу»².

¹ У цьому випадку висловлювання розуміється як частина тексту, створена у процесі мовного акту.

² Manoury Ph. Les limites de la notion de “timbre” // Le timbre, métaphore pour la composition. Paris : I.R.C.A.M., 1991. P. 293.

Розуміння подвійної природи тембру стає показовим і для процесу інтерпретування, і для аналізу оркестрової музики. Усвідомлення того, що в тембрі (у його сприйнятті) є і стабільні характеристики, і мобільні моменти, з нашого погляду, дає змогу по-новому розуміти процес композиторської оркестровки і загалом оркестровку як творчість, а також наблизитись до більш точного розуміння функціонування і сприйняття тембру. Поняття тембрової моделі репрезентує рівень музичної мови, усю різноманітність інструментів і їх можливостей. З цієї системи оркестрових (політембрових) засобів композитор обирає окремі елементи для втілення свого художнього задуму і, таким чином, виконує свій мовленнєвий акт. Уже зафіксоване оркестрове рішення виявляє рівень висловлювання, яке створює темброву інтонацію. Пара «тембр обумовлений» — «тембр акомодацийний» з'ясовує механізм поєднання логіко-конструктивного і виражально-семантичного в певному оркестровому рішенні. Обумовлений тембр «відповідає» за акустичне, фонічне, мовне, за ідентифікацію «звучання-інструмента», акомодацийний тембр — за психоакустичне, фонологічне, мовленнєве, художньо унікальне.

Дослідження сталих і мобільних характеристик тембру в інтерпретаційному аспекті становить ґрунт для аналізу складних процесів функціонування тембру в тексті оркестрового твору, а також з інших позицій наблизитись до розуміння інтегративного характеру тембрового оформлення музичного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баншиков Г. И. Законы функциональной оркестровки : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 240 с.
2. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Сов. композитор, 1978. 428 с.
3. Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 303 с.
4. Жарков А. Н. Фонологические аспекты теории тембра // Научный вестник Национальной музыкальной академии имени П. И. Чайковского. Вып. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Київ, 2008. С. 56–61.
5. Манафова М. М. Тембр и темброкolorит в современной музыкальной системе // Relga : науч.-культурологич. журн. 2010. № 14 (212), 15 сентября. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles>. (дата обращения: 08.09.2015).
6. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
7. Назайкинский Е. В. Чистые тембры // Оркестр. Инструменты. Партитура / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Вып. 2. Москва, 2007. С. 5–17.
8. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыковедении. Москва : Музыка, 1964. С. 79–100.
9. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы // Оркестр. Инструменты. Партитура / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. Вып. 1. С. 86–100.
10. Пономарёв С. В. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы // Музыковедение. 2009. № 6. С. 2–12.
11. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки : в 2 т. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 1. 122 с.; Т. 2. 348 с.

12. Самойленко А. И. Понятийные инновации отечественного музыковедения: обобщение дискурсивного опыта // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 206–215.
13. Тарасов Б. А. О сущности музыкального тембра // *Выразительные средства музыки*. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. С. 159–174.
14. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях // *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград : Музыка, 1972. Вып. 11. С. 147–166.
15. Dalbavie M.-A. Pour sortir de l'avant-garde // *Le timbre, metaphore pour la composition*. Paris : I.R.C.A.M., 1991. P. 303–334.
16. Giovinazzo J. Sets as a Model for Timbral Objects // *MikroPolyphonie*. 2002. № 4. URL: <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html> (accessed: 15.08.2019).
17. Manoury Ph. Les limites de la notion de “timbre” // *Le timbre, metaphore pour la composition*. Paris : I.R.C.A.M., 1991. P. 293–300.
18. Weid J.-N. von der. *La musique du XX siècle*. Paris : Hachette, 1992. 382 p.

REFERENCES

1. Banshnikov, G. (1999). *Functional Orchestration Laws [Zakony funkcional'noj orkestrivki]*. Saint Petersburg: Kompozitor, 240 p. [in Russian].
2. Veprik, A. [1978]. *Essays on Orchestral Styles [Ocherki po voprosam orkestrivnyh stilej]*. Moscow: Sov. kompozitor, 428 p. [in Russian].
3. Veprik, A. (1961). *Interpretation of orchestra instruments [Traktovka instrumentov orkestra]*. Moscow: Muzgiz, 303 p. [in Russian].
4. Zharkov, A. (2008). Phonological aspects of timbre theory [Fonologicheskie aspekty teorii tembra]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*, Iss. 72, Kyiv, pp. 56–61 [in Russian].
5. Manafova, M. (2010). Timbre and timbre color in the modern music system [Tembr i tembrokolorit v sovremennoj muzykal'noj sisteme]. In: *Relga. Scientific and cultural journal [Relga. Nauchno-kul'turologicheskij zhurnal]*, Iss. 14 (212). Available at: <http://www.relga.ru/Enviro/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles> (accessed: 08.09.2015) [in Russian].
6. Moskalenko, V. (2012). *Lectures on musical interpretation [Lektsii po muzykal'noi interpretatsii]*. Kyiv: Kliaksa, 272 p. [in Russian].
7. Nazajkinskij, E. (2007). Pure Timbres [Chistye tembry]. In: *Orchestra. Instruments. Score [Orkestr. Instrumenty. Partitura]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Iss. 2. Moscow, pp. 5–17 [in Russian].
8. Nazajkinskij, E. and Rags, Ju. (1964). Perception of musical timbres and the meaning of individual harmonics of sound [Vosprijatie muzykal'nyh tembrov i znachenie otdel'nyh garmonik zvuka]. In: *Application of acoustic research methods in musicology [Primenenie akusticheskikh metodov issledovanija v muzykoznanii]*. Moscow: Muzyka, pp. 79–100 [in Russian].
9. Ponomarjov, S. (2003). To the problem of the relationship between timbre and form [K probleme vzaimosvjazi tembra i formy]. In: *Orchestra. Instruments. Score [Orkestr. Instrumenty. Partitura]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Iss. 1. Moscow, pp. 86–100 [in Russian].
10. Ponomarjov, S. (2009). On the problem of the formative action of instrumentation. Timbre organized forms [K probleme formoobrazujushhego dejstvija instrumentovki. Tembral'no organizovannye formy]. In: *Musicology [Muzykovedenie]*, 6, pp. 2–12 [in Russian].

11. Rimskij-Korsakov, N. *Orchestration Basics [Osnovy orkestrovki]*, in 2 vols. Moscow; Leningrad: Muzgiz, Vol. 1, 122 p. Vol. 2, 348 p. [in Russian].

12. Samojlenko, A. (2013). Conceptual innovations of fatherland musicology: generalization of discursive experience [Ponjatijnye innovacii otechestvennogo muzykovedenija: obobshhenie diskursivnogo opyta]. In: *Music art and culture. Scientific Odessa Herald A. V. Nezhdanova Academy of Music [Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk, Odeska derzhavnoi muzychnoi akademii imeni A. V. Nezhdanovoi]*. Iss. 17, pp. 206–215 [in Russian].

13. Tarasov, B. (1988). On the essence of musical timbre [O sushhnosti muzykal'nogo tembra]. In: *Expressive means of music [Vyrazitel'nye sredstva muzyki]*. Krasnoyarsk State University. Krasnoyarsk, pp. 159–174 [in Russian].

14. Cytovich, V. (1972). Specificity of Timbre Thinking of B. Bartok in Quartets and Orchestral Works [Specifika tembrogogo myshlenija B. Bartoka v kvartetah i orkestrovyyh sochinenijah]. In: *Questions of theory and aesthetics of music [Voprosy teorii i jestetiki muzyki]*. Leningrad: Muzyka, Iss. 11, pp. 147–166 [in Russian].

15. Dalbavie, M.-A. (1991). To get out of the avant-garde [Pour sortir de l'avant-garde]. In: *The timbre, a metaphor for composition [Le timbre, metaphore pour la composition]*. Paris: I.R.C.A.M., pp. 303–334 [in French].

16. Giovinazzo, J. (2002). Sets as a Model for Timbral Objects. In: *MikroPolyphonie*, No. 4. Available at: <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html> (accessed: 15.08.2019) [in English].

17. Manoury, Ph. (1991). The limits of the concept of “timbre” [Les limites de la notion de “timbre”]. In: *The timbre, a metaphor for composition [Le timbre, metaphore pour la composition]*. Paris: I.R.C.A.M., pp. 293–300 [in French].

18. Weid, J.-N. von der (1992). *The music of the twentieth century [La musique du XX siècle]*. Paris: Hachette, 382 p. [in French].

ЖАРКОВ А. Н.

Жарков Александр Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>
oleksandr0902@vivaldi.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>

ДВОЙНАЯ ПРИРОДА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕМБРА В ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ: ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Актуальность статьи заключается в дальнейшем развитии понимания тембра как элемента музыкального языка и его (тембра) функционирования как сложной функциональной системы. В данной статье избран неизученный аспект — понимание тембра в процессе интерпретации оркестровой композиции. Данный аспект позволяет прояснить природу тембра, которая проявляется через его антиномию и конкретизируется в паре «обусловленный тембр» и «аккомодационный тембр». Данный аспект представляется сегодня актуальным для теории тембра, так как во второй половине XX — начале XXI веков тембр очень часто выходит передний план как элемент музыкального языка и как один из главных композиционных элементов.

Научная новизна. Впервые в отечественном музыковедении двойственная природа тембра рассматривается в интерпретационном аспекте, и вписана в сложные процессы понимания и слышания оркестрового сочинения.

Цель статьи — проанализировать двойственную природу тембра в оркестровых (политембровых) составах и прояснить функционирование тембра на уровне музыкального языка в аспекте интерпретационных процессов как композитора, так и исполнителя.

Методология исследования включает использование системного и функционального методов, а также собственно методике интерпретационного анализа (понимание инвариантно-вариативной природы нотного текста) в понимании процесса создания оркестрового сочинения.

Основные результаты и выводы. Анализ антиномии тембра, которая предстаёт как постоянное взаимодействие обусловленного и аккомодационного тембра в оркестровых композициях, позволяет соотнести тембр каждого инструмента в его многообразии звучания, которое предстает как некое интонационное представление о нем, и тембр в момент конкретного фактурно оформленного звучания. «Обусловленный тембр» представляет уровень музыкального языка, а его разветвленная система функционирует как языковой механизм. «Аккомодационный тембр» актуализирует уровень речи. Он интерпретируется композитором в момент создания произведения. Тембр как явление речи более подвижен и пластичен по сравнению с обусловленным.

Тембровая интонация — зафиксированный момент корреляции инструментального (вокального) оформления музыкального материала и самого этого материала. Специфика тембровой интонации проявляется в том, что в ее инструментальном оформлении (через тембр в данных условиях) проявляется отношение (субъективное — и композитора, и интерпретатора) к музыкальному материалу (все минус тембр). Это становится важнейшим моментом в анализе тембровых знаков, тембровой драматургии, и в целом тембровой семиотики.

Ключевые слова: тембр, интонирование, интонация, обусловленный тембр, аккомодационный тембр.

OLEKSANDR ZHARKOV

Zharkov, Oleksandr — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Theory of Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

oleksandr0902@vivaldi.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>

THE DUAL NATURE OF THE FUNCTIONING OF THE TIMBRE IN ORCHESTRAL WORKS: AN INTERPRETIVE ASPECT

The relevance of the article. It lies in the further development of understanding the timbre as an element of the musical language and its (timbre) functioning as a complex functional system. In this article, an unexplored aspect has been selected — the understanding of timbre in the process of interpreting an orchestral composition. This aspect makes it possible to clarify the nature of the timbre, which manifests itself through its antinomy and is concretized in the pair of “conditioned timbre” and “accommodation timbre”. This aspect seems to be relevant today for the theory of timbre, since in the second half of the 20th — early 21st centuries timbre very often comes to the fore as an element of the musical language and as one of the main compositional elements.

Scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicology, the antinomy of timbre is considered in an interpretational aspect, and the dual nature of timbre is inscribed in the complex processes of understanding an orchestral composition.

The main objective of the study is to analyze the antinomy of timbre in orchestral (polytembral) compositions and to clarify the functioning of the timbre at the level of the musical language in terms of the interpretation processes of both the composer and the performer.

The methodology includes the use of systemic and functional methods, as well as the actual method of interpretation analysis (understanding the invariant-variable nature of the musical text) in understanding the process of creating an orchestral piece.

Main results and conclusions. Main results and conclusions. An analysis of the antinomy of timbre, which appears as a constant interaction of conditioned and accommodative timbre in orchestral compositions, allows one to correlate the timbre of each instrument in its variety of sound, which appears as an intonation idea about it, and timbre at the moment of a specific textured sound. The “conditioned timbre” represents the level of the musical language, and its ramified system functions as a linguistic mechanism. “Accommodation timbre” actualizes the speech level. It is interpreted by the composer at the time of the creation of the piece. Timbre as a speech phenomenon is more mobile and plastic in comparison with the conditioned one.

Timbre intonation is a fixed moment of correlation between the instrumental (vocal) design of a musical material and this material itself. The specificity of timbre intonation is manifested in the fact that in its instrumental design (through timbre under these conditions) an attitude (subjective — of both the composer and the interpreter) to the musical material (everything minus timbre) is manifested. This becomes the most important moment in the analysis of timbre signs, timbre logics and timbre semiotics in general.

Keywords: timbre, intonation process, intonation, conditioned timbre, accommodation timbre.