

УДК 78.091(086.8):78.071.1](477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342792

СТРОНЬКО Б. Ю.

Стронько Борислав Юрійович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

© Стронько Б. Ю., 2025

ТЕМБРОВА АЛЮЗІЯ ЯК УМОВНА СТИЛІЗАЦІЯ ЗВУЧНОСТІ

Розглянуто особливості тембрової алюзії як наслідку взаємодії реального звучання зі спеціально викликаними композитором тембровими асоціаціями виконавця та слухача. Висвітлено відмінності зазначеного явища від споріднених йому феноменів темброкolorиту та ілюзорного тембру. Відповідно удосконалено музикознавчу термінологію. Проаналізовано низку показових прикладів з фортепіанної та симфонічної літератури.

Відзначено наявність тембрових алюзій починаючи з музики XVIII століття, їх спрямованість не на буквально відтворення інших тембрів, а на символічне посилення на них. Розкрито такі засоби актуалізації тембрових алюзій як використання типової для інших тембрів артикуляції, ритміки, регістру, інтерваліки, манери інтонування; у цілому йдеться про стиль музикування, відтворений тембровими засобами вихідного інструменту як основу для асоціацій з реально відсутнім тембром. Відповідно, стиль у подібних випадках визначено як спільний для композитора, виконавця та слухача темброінтонаційний тезаурус, що постає інтегруючим чинником повноцінного сприйняття художнього цілого. Зазначено, що досліджений засіб залучає не тільки реальні звучання у сферу художнього впливу, але й досвід індивідуального та колективного сприйняття музичних творів у їх стилевій, жанровій та технічній багатоманітності. Наголошено на важливості фактору часу у тембровій алюзії — як апеляції до спільного минулого для автора, виконавця та слухача твору; а також для ізоморфності різночасових подій. У перспективах подальшого вивчення проблеми визначено два основних напрями: зовнішній та внутрішній. Перший пов'язаний з реально-акустичним розширенням звучання музичного інструмента під впливом тембрів інших інструментів. Другий спрямований на двоплановість сприйняття темброінтонаційної сфери музики, на інтерактивність музичного твору стосовно слухача.

Ключові слова: темброва алюзія, реальний тембр, уявний тембр, двоплановість сприйняття звучності.

Вступ. Композиторське оперування тембрами є однією з важливих складових музичного мислення. При цьому меншою мірою, як ми побачимо, досліджені прояви інтерактивного сприйняття тембрів слухачем – ситуації, в яких окрім реального тембру наявне й художньо вагоме асоціативне посилення на інший, акустично відсутній (проте психологічно присутній) тембр. Відповідно, стає *актуальним* розгляд цього додаткового, але плідного на нюанси, виміру музичних творів.

Аналіз публікацій із зазначеного питання виявляє, насамперед, величезну увагу саме до конструктивних, семантичних, загальнохудожніх можливостей тембрів музичних інструментів. Наприклад, у статті Олександра Жаркова [Жарков, 2002] є

послідовний хід думки від акустичних підвалин звуку до осмислення тембру у контексті музичного мовлення. У іншій статті дослідника тембр розглянуто у аспекті інтерпретації музичного твору [Жарков, 2008]. У дисертації Романа Каширцева «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури» наявне розгорнуте дослідження «проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття», взаємодії тембру з фактурою. [Каширцев, 2021] Показово, що у джерелі тембр розглядається не тільки з фізико-акустичного боку, але й у аспекті його суб'єктивного сприйняття, причому «поєднуючим фактором стає усвідомлення тембру як інтонаційного феномену» [Каширцев, 2021]. Емоційний вплив тембру розглянуто дослідником Нікола ді Стефано (Nicola di Stefano) [Stefano, 2023]. Експериментальне дослідження суб'єктивних оцінок тембру, на прикладі розпізнавання традиційних західноєвропейських інструментів, стало емпіричним підґрунтям статті американських дослідників Елліотта, Гамільтона, Теуніссена [Elliott, T., Hamilton, L., Theunissen, F., 2012]. Системне усвідомлення того, що тембр розкривається не лише сам по собі, але й у контексті фонізму гармонії, фактури притаманне багатьом сучасним дослідникам [Афанасенко, 2015], [Омельченко, 2005], [Решетник, 2020], [Самохвалов, 2001]. За переліченими джерелами відчувається поступове розширення музикознавчого розуміння тембру – від спектральної характеристики звуку через його мікродинаміку до цілісного сприйняття у контексті фактури, гармонії, динаміки, особливостей інтонування та драматургічного розгортання. При цьому поки не знайшло достатнього розгляду явище **тембрової алюзії** – не ілюзорного, уявного тембру [Афанасенко, 2015], а цілком усвідомленого посилення на інший, відсутній наразі тембр.

Мета статті – розкрити темброву алюзію як особливе, недостатньо вивчене явище, яке має потенціал витонченого естетичного впливу на основі спільної пам'яті композитора, виконавця та слухача. *Наукова новизна* дослідження полягає у виділенні зазначеного феномена як особливого предмету вивчення; в урахуванні можливої гіпертекстовості на рівні інтерпретації слухових та інтерсуб'єктивних вражень від звучання темброносія.

Методологія дослідження заснована, насамперед, на аналізі музичних текстів у поєднанні з методом порівняння. При цьому останній використано стосовно: вихідного (реального) та цільового (символічно позначеного) тембрів; особливостей стилістики викладу, типової артикуляції, перенесених з одного тембру на інший. Важливою складовою осмислення явища тембрової алюзії стала теорія музичної інтерпретації В.Г. Москаленка, особливо поняття інтонаційного тезауруса [Москаленко, 2013, с. 37], з додаванням нами тембрової складової. Залучення такого способу бачення проблеми є логічним, оскільки значною мірою йдеться про інтерпретацію як музичного тексту, так й слухових вражень.

Результати дослідження. Питання тембру та його сприйняття розглядалися багаторазово та різноманітно. Переважно досліджувалися реальні компоненти тембру – спектр звуку, його мікродинаміка, залежність від властивостей музичних інструментів та середовища, роль у структурі та образній системі художнього твору. Більш своєрідним є напрям, який розрізняє реальні та уявні складові звучання. Зокрема, це поняття *ілюзорний тембр*, який дослідники визначають як «сукупність використання гармонічного, регістрового та фактурного тембрів» [Афанасенко, 2015, с. 14]. Існує й поняття «темброколотит», яке позначає «певне сукупне звучання фрагмента музичної тканини, що синтетично об'єднує в собі різноманітні чинники, які тією чи іншою мірою впливають на звуковий “образ” твору, такі як інструменталь-

ний склад, особливості артикуляції та звуковидобування, регістрове розташування співзвуч і тембрових комплексів, фактурні рішення (інтервальність вертикального комплексу, характер розташування тонів), які визначають конкретний колорит звучання» [Афанасенко, 2015, с. 25].

Поняття *тембрової алюзії*, покладене в основу цієї статті, має істотні відмінності від зазначених підходів. Поняття «ілюзорний тембр» фактично окреслює додаткові *звуквисотні* фактори сприйняття тембру, які істотно впливають на створення певного звукового колориту. Наш вираз «темброва алюзія» відзначає характерний *стиль викладу*: артикуляцію, ритміку, мелодичні звороти, хоча й не виключає звуквисотних складових. Стил викладу є більш широким явищем, бо містить також й спосіб розгортання звукових явищ у часі. У наведеному вище визначенні темброкологориту охоплено й часові феномени, зокрема, артикуляцію. Проте її поняття темброкологорит не має під собою посилання на інший тембр як естетичної мети. Отже, темброкологорит — це термін, який відображає багатство можливостей, яке виникає на базі вихідного тембру та сприяє багатоманітності звучань на його основі.

Натомість у цій статті *темброва алюзія* розуміється як *посилання на стиль гри іншого музичного інструмента засобами вихідного тембру*. Це мобілізація уяви слухача, яка виводить його пам'ять у світ інших носіїв тембру. Одразу ж зазначимо, що тут принципово не йдеться про *імітацію тембру* з низки важливих чинників:

- переважна більшість музичних інструментів має малу керованість спектру: той розподіл відносної сили обертонів, який спричиняє відпочаткову своєрідність кожного тембру, залишається поза впливом виконавця на більшості інструментів — за виключенням деяких синтезаторів та, деякою мірою, органу¹; використання особливих засобів гри на кшталт *sul ponticello*, флажолетів, стуків по корпусу й т. п., як правило, має на меті розширення тембрового ресурсу самого інструменту, а не імітації інших;
- натомість *темброва алюзія* спирається на можливість відтворювати манеру, стиль гри — достатньою мірою, щоб викликати у слухача відповідні асоціації; інакше кажучи, замість буквально-акустичного наслідування іншого тембру наявне посилання на нього за посередництва слухачької пам'яті;
- свідома *умовність* тембрової алюзії, як побачимо по наступних прикладах, свідчить про роботу користувачів зазначеного засобу саме на рівні психології слухача, взаємодії з ним, а не тільки (й не стільки) на рівні акустики та звукових структур самих по собі.

Розглянемо декілька прикладів, які належать різним епохам, стилям, виконавським складам. Перший з них — широко відома п'єса Жана Філіпа Рамо «Тамбу-рин», призначена для клавесину. Назва вказує на інструмент, вкрай відмінний від клавесину за конструкцією, тембром, звуквисотними та фактурними можливостями (див. приклад 1).

Тим не менш, нотний текст п'єси містить достатні приводи для асоціацій з грою на тамбурині: підкреслено проста метрична пульсація в лівій руці, навмисно ударна звучність на перших долях тактів, яка утворюється насиченою, як для низького регістру, інтервалікою. Окрім мембрани, європейський тамбу-рин містить дрібні металеві деталі (брязкальця), про передзвін яких нагадує обізнаному слухачеві звучання середнього та високого регістру клавесину з його металевими та дзвінкими

¹ Йдеться про аліквоти.

струнами. Більш жвава ритміка та морденти тим більше нагадують про брязкальця. Можна також припустити, що й мелодія нагадує про тип танцювальних наспівів, які часто супроводжувалися й тамбурином. Ж. Ф. Рамо не ставить тут перед собою завдання *імітувати* тамбурин — у п'єсі відтворюється жанрова та життєва атмосфера, у якій тодішній тамбурин був часто задіяний.

Приклад 1.

Ж. Ф. Рамо. Тамбурин.



Наступний приклад належить Нікколо Паганіні — відомий Каприс № 9. Авторські ремарки *imitando il Flauto* та *imitando il Corno* апелюють, відповідно, до тембрів флейти та валторни. Тобто, за першим враженням, ми маємо справу саме з імітацією тембру (приклад 2):

Приклад 2.

Н. Паганіні. Каприс № 9 для скрипки.



Враження саме імітації тембру мали б підкреслити ті ремарки Н. Паганіні, що вказують конкретний спосіб виконання, а саме:

- *Sulla tastiera* — біля грифу. Цей спосіб гри послаблює низькі обертони, тому звучання стає більш світлим та ніжним;
- *Sulla 3ª e 4ª corda* — на третій та четвертій струнах. Більш насичений звук цих струн відповідає сильному та об'ємному звуку валторни на форте.

Проте прослуховування численних виконань Капрису № 9 на скрипці переконує, що про імітацію інших тембрів тут йдеться не буквально. Свідома умовність наведених тембрових алюзій відчувається не тільки на слух: самі ремарки Паганіні далекі від буквальності: слова **Flauto** та **Corno** — це, відповідно, флейта та валторна у *однині*. Проте ми чуємо та бачимо *двоголосний* виклад, на який нездатні ані флейта, ані валторна соло. Лише споріднений з флейтою подвійний флажолет (як саме інструмент, а не засіб гри), що має дві трубки, здатен на одночасне звучання двох нот¹. Проте вказано просто флейту.

¹ Вигляд та звучання флажолета:

https://www.youtube.com/watch?v=l69TSiMcx9g&list=RDL69TSiMcx9g&start_radio=1

Набагато важливішими тут є особливості викладу. Побудова, позначена як *imitando il Flauto* відбувається у типово флейтовому регістрі; *imitando il Corno* — у типово валторновому. Переважання золотого ходу валторн також є апеляцією до типово валторнового викладу у жанрі мисливської музики (що й спричинило паралельну назву Капрису № 9 “La caccia” — «Полювання»). Рух паралельними терціями притаманний грі на подвійному флажолеті. Штрих *detaché*, з чіткою роздільністю звуків, хоча й без уривчастості, також є типовим для енергійно-моторної гри на духових. Зазначених чинників, за задумом Паганіні, досить, щоб викликати у пам’яті слухача відповідні тембри за асоціацією, попри відсутність їх буквального наслідування.

Примітно, що в Етюді Ф. Ліста за розгляданим Каприсом Н. Паганіні збережено ремарки з посиланнями на флейту та валторну як прообрази; розподіл інтервалів по восьмих між правою та лівою руками піаніста також відтворює *detaché* та вагомість духового звуку (приклад 3).

Приклад 3.

Ф. Ліст. Етюд за Каприсом № 9 Н. Паганіні.

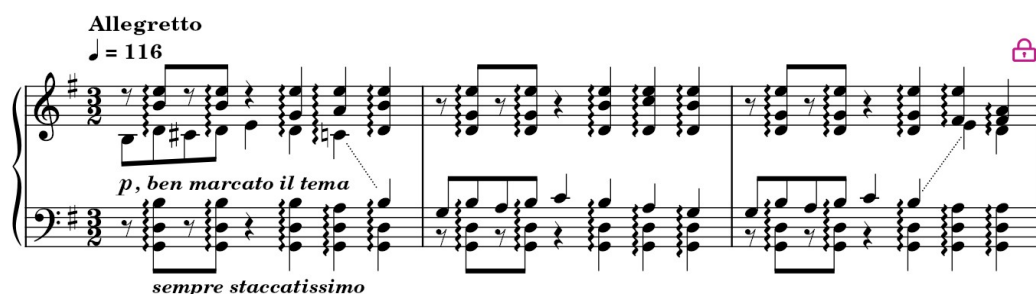


Темброву алюзію містить й епізод з поміткою *Quasi pizzicato* з фортепіанної сонати *fis-moll* Роберта Шумана, кода фіналу. Ремарка буквально перекладається «немовби щипком»; на відміну від спорідненої попередньої фактури, композитор прибирає праву педаль та регулярно виставляє стакато при нотах, як й тиху динаміку — все це нагадує про короткозвучне та полегшене звучання справжнього *pizzicato* струнних.

Ще більш послідовну темброву алюзію на зазначений спосіб гри створює Бела Барток у п’єсі «*Quasi pizzicato*» з «Маленької сюїти» ор. 105, 1936 р., для фортепіано (приклад 4).

Приклад 4.

Б. Барток. *Quasi pizzicato* з «Маленької сюїти» для фортепіано.



Окрім доречної ремарки *sempre staccatissimo*, бачимо у нотному тексті часте використання нот, що відповідають відкритим струнам віолончелі ([C] — G — d — a)

та скрипки ($[g] - d^1 - a^1 - e^2$)¹. Як відомо, звучання відкритих (не затиснених пальцями) струн струнних інструментів є більш яскравим, резонуючим. Отже, Б. Барток обрав тональність *G-dur* та в ній — ті співзвуки, які викликають у пам'яті відповідний фонізм. Постійне використання *arpeggio* в акордах також нагадує характерну несинхронність звучання акордів *pizzicato*. Небуквальність, умовність звертання до тембрів струнних полягає й в тому, що в основу фортепіанного циклу «Маленька сюїта» покладено 44 п'єси для дуету двох скрипок, ор. 98, 1931 р. Зберегти нижню квінту відкритих струн скрипки — *g* та *d*¹ — було б недоцільно з огляду на недостатній (у такому разі) обсяг фортепіанної фактури, тому цю квінту перенесено на октаву вниз, у «віолончельну» теситуру.

У фортепіанному творі К. Дебюссі «Героїчна колискова» предметом тембрової алюзії стала труба (приклад 5).

Приклад 5.

К. Дебюссі. «Героїчна колискова» для фортепіано.



У верхньому голосі наведеного фрагмента присутні типові інтонації сигналів труби — ноти вкладаються у обертони 2–4 натурального звукоряду, на який спираються подібні військові сигнали на духових; особливості ритму та артикуляції (*staccato* на тріольних нотах) також мають викликати слухацькі асоціації з надзвичайно чіткою атакою труби, яка уможливорює ясну вимову дрібної ритміки. Задум К. Дебюссі не потребує імітації звукового спектру труби: достатньо позначити відповідний військовий сигнал як семантично вагомому складову образу, адже твір відображає атмосферу Першої світової війни.

Це не єдиний приклад тембрової алюзії у фортепіанній творчості К. Дебюссі. Прелюдія «Менестрелі» з Першого зошиту його прелюдій містить у тт. 58-62 посилення на тембр малого барабану, про що свідчить не тільки авторська ремарка *Quasi tamburo*, але й характерний ритмічний малюнок, звуження звуковисотного малюнку до однієї ноти; на акцентованих тривалостях цю ноту *d* подвоєно у малу секунду, що має нагадувати про специфічний тріск малого барабану на підвищеній динаміці за рахунок струн, дотичних до нижньої мембрани (приклад 6).

Приклад 6.

К. Дебюссі. Прелюдія «Менестрелі» для фортепіано.



¹ У квадратних дужках наведено назви нот, які присутні у налаштування струн віолончелі та скрипки, однак не використані у фрагменті.

Знов йдеться не про наслідування іншого тембру, а про символічне посилення на нього, звертання до досвіду слухача — зауважимо повтор того ж матеріалу на останній сторінці, але октавою нижче. Якщо у першому випадку регістр приблизно такий, як у малого барабану, то потім К. Дебюссі ніби «транспонує» спогад про відомий тембр у більш притьмарений регістр (сучасний композитор це зробив би з реальним тембром засобами електронної обробки звуку).

Численні приклади тембрових алюзій містить й фортепіанна творчість Олів'є Мессіана. Зокрема, у «Видіннях слова "Аміль"» для двох фортепіано наявні ремарки, які відсилають до тембрів:

- гонгу — п'єса 2, «Аміль зірок»;
- мідних духових (*cuivré*) — п'єса 3, «Аміль агонії Ісуса»;
- дзвінниці (*carillonnant*) та мідних разом — п'єса 7, «Аміль поєднання».

У зазначених прикладах примітним є відповідний характер співзвуків та артикуляції. За дослідницею Т. Афанасенко, «композитор ставить перед виконавцем надзвичайно складні в звуковому сенсі завдання: імітацію оркестрових тембрів (мідних, ударних, дерев'яних духових), імітацію пташиного співу (понад 70 пташиних голосів із різною тембровою характеристикою), імітацію звуків природи. І все це необхідно реалізувати засобами традиційного "клавійного" тембру. Таким чином, темброво-кolorистичне вирішення здійснюється в двох аспектах — композиторському й виконавському. Композитор так організовує фактуру, щоб регістрово-фактурні, гармонічні, ритмічні, артикуляційно-динамічні параметри сприяли створенню співуючого тембру» [Афанасенко, 2015, с. 8].

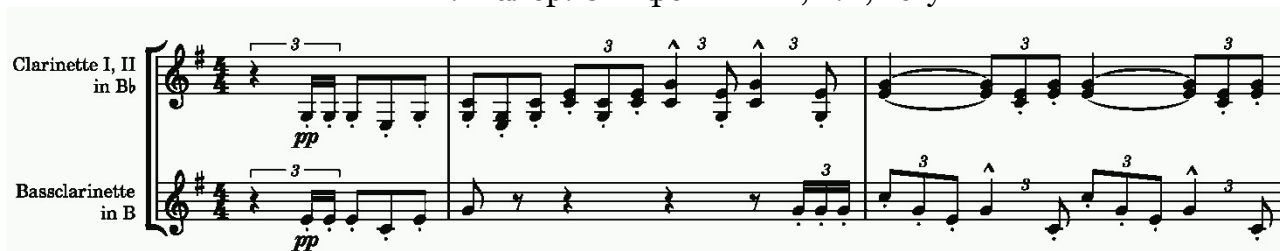
На нашу думку, все ж про імітацію тембрів може йтися лише умовно, хоча О. Мессіан, який мав істотний стаж органіста у церкві Saint Trinite у Парижі, з великою ймовірністю міг керуватися аналогією з органними аліквотами. Останні фактично є добудовами інтервалів до основного звуку, а це є кроком до створення штучного спектру звуків. За подібним принципом утворюється й одна зі складових **темброкolorиту** фортепіано (виділене слово є ключовим для цитованої дисертації Т. Афанасенко). Зазначимо також, що у цитаті вказано два аспекти засобу — композиторський та виконавський. Проте є й натяк на істотну роль слухача, слуховий досвід котрого композитор мобілізує переліченими складовими.

Аналізовані вище приклади створюють враження, що темброві алюзії зустрічаються лише у музиці для *клавійних*, оскільки ці багатоголосні інструменти немовби заміщують оркестр. Однак принцип посилення на інший, уявний тембр, наявний й у деяких *оркестрових* творах. Зокрема, напочатку «Прелюдії до післяполудневого відпочинку Фавна» звучить соло флейти. Фавн, він же — Пан як персонаж міфології, грав не на теперішній оркестровій флейті — металевій та поздовжній, а на інструменті з багатьох дерев'яних трубок, який так й зветься флейтою Пана. Відповідно, початкове соло зазначеного симфонічного твору засноване на звуках середнього та низького регістрів, які звучать ближче до тембру дерев'яної флейти. Своєрідний звукоряд початкової фрази є поступеним, тобто, притаманним стилю гри на флейті Пана, оскільки легато на ній можливо тільки під час переходу губ виконавця саме по найближчим трубкам, отже — по сусіднім ступеням. Настільки тонка алюзія може спрацювати лише у свідомості слухача з належним слуховим досвідом та ерудицією.

Напочатку Першої симфонії Густава Малера, такти 9–12, у партіях першого, другого та басового кларнетів наявна алюзія на труби (приклад 7).

Приклад 7.

Г. Малер. Симфонія № 1, ч. 1, вступ



Типові фанфарні звороти з рухом по тризвучках, загострена артикуляція, регістр є ідеальними для виконання саме на трубах. Більш того, у тактах 22-25 Г. Малер доручає споріднений матеріал саме трубам, також трьом. Отже, австрійський композитор свідомо уникає появи тембру труб *одразу*. Ситуацію пояснює ремарка «In Sehr weiter Entfernung aufgestellt» — «розміщені на дуже великій відстані» — вжита автором щодо першої та другої труб. До партії третьої труби додано напис «In der Ferne» — «вдалечині». Вочевидь йдеться про звучання просторово віддалених труб й навіть градації відстані. У цьому контексті надання кларнетам типового для труб музичного викладу гарно вписується у принцип поступового наближення звучання, притаманний вступу початкової частини Симфонії. Адже кларнети на *pp* звучать ще більш пом'якшено й віддалено, ніж самі труби здалеку; величезна відстань ніби поглинає більшу частину звукової матерії труб, й цей акустичний залишок символізують звуки кларнетів.

У «Баладі», другій п'єсі з сюїти «Карелія» Яна Сібеліуса, такти 128–154 містять акомпановане соло англійського ріжка. Примітним є арфоподібний виклад супроводу у віолончелей та контрабасів *pizzicato*, з арпеджованими тризвучками. Епічний за природою жанр балади, як й авторська ремарка *Tempo di menuetto*, відсилають до старовини. Створення атмосфери давніх часів потребує особливого звучання. Тому дещо сухе й глухувате *pizzicato* віолончелей та контрабасів є символічним замінником арфи або лютні, які часто супроводжували спів у старовинних замках. Тембр англійського ріжка, який виконує мелодію, може сприйматися як темброва алюзія на спів (згідно до авторського напису *cantabile*) або на старовинний духовий з подвійною тростиною, наприклад, поммер чи старовинний ріжок. Отже, у наведеному прикладі композитор не ставить за мету створити ілюзію звучання інших, ніж вказано, інструментів: достатньо налаштувати слухача на відповідні асоціації.

Узагальнимо попереднє. Підвалинами тембрової алюзії як засобу є:

- 1) звернення композитора до темброінтонаційного тезаурусу слухача та виконавця. Поняття музичного тезаурусу взято з концепції музичної інтерпретації В. Москаленка [Москаленко, 2013]. Йдеться про скарбницю досвіду слухових вражень, осмислених та впорядкованих. Окрім реальних звучань задіяні ресурси пам'яті тих, хто сприймає твір у виконанні;
- 2) типовий стиль викладу як сполучна ланка тембрової алюзії. Стиль тут постає інтерсуб'єктивним чинником, оскільки він відомий й композитору, й виконавцеві, й слухачеві. Спільність їхнього досвіду робить засіб працюючим;
- 3) принцип «частина властивостей звучання замінює повний комплекс звучання» створює своєрідність засобу, на відміну від імітації тембру, яка тяжіє до повноти наслідування. Натяк є більш витонченим підходом, ніж буквальне втілення;
- 4) зазначена неможливість або небажання буквально відтворити спектр іншого інструмента частково компенсується наслідуванням характерної артикуляції

(перкусивність роялю, а не тільки ударних; уривчастість фортепіанного *staccato* як аналогія до *pizzicato*), наявністю парціальних тонів (що наближує звучання фортепіано до дзвонів), а також використанням аналогічних динамічних особливостей та регістру;

5) часова основа тембрової алюзії — співприсутність інтонаційної моделі «у такій манері грають ударні / мідні / струнні» та сигналу від реального інструмента, який викликає цю модель із запасників пам'яті. Те, що буквально-акустично звучить саме зараз, провокує уявну домішку звучань з минулого. Теперішнє, скороминуще звучання є також й провідником у світ довготривалих моделей-зразків звучання. Отже, засіб містить не тільки контакт часів (наявного та минулого), але й перетин різних обсягів часу — локального (час безпосереднього сприйняття), та широкого (час накопичення музичного досвіду, не тільки особистий, але й історичний).

Висновки та перспективи дослідження. Основним результатом дослідження є визначення рецептивної та часової багатоплановості естетичного сприйняття у феномені тембрової алюзії. Сенс та художні можливості тембрової алюзії полягають у співіснуванні ситуацій «звук як акустична реальність» та «звук як знак» (у тому числі як позначення звучання іншого інструмента). Наявність слухацького співінтонування на рівні тембрової фантазії потребує налаштування композитором таких показників як: мобілізація виконавця на певну манеру виконання; настройка слухача на певний тип сприйняття. Однією з основ тембрової алюзії постає подібність між розподілом у часі м'язових зусиль під час виконання на інструменті-прототипі (на який робиться алюзія) та інструменті-«відтворювачі» темпорального сліду: як просторові відбитки на ґрунті або на снігу дозволяють реконструювати форму предметів, що залишили відбиток, так й стиль музикування, зокрема, на трубі, барабані, струнних *pizzicato* розпізнається через аналогічний розподіл зусиль у часі.

Отже, в основі тембрової алюзії міститься фактор часу — по-перше, як чинник апеляції до минулого досвіду сприйняття. Тим самим відбувається актуалізація минулого. По-друге, фактор часу стає й чинником ізоморфності різночасових подій. Таким чином відбувається розширення теперішнього моменту до контакту з «позачасовим», а точніше — довготривалим у історичному обсязі, темброінтонаційним тезаурусом. Можливим є визначення останнього як стабільного темпорального поля, яке просвічує за перебігом локальних музичних подій. Тим самим стиль, а саме стиль музикування, є фактором подолання як екзистенційної дистанції між композитором, виконавцями та слухачами, так й часової відстані між звучанням-прототипом та звучанням-алюзією.

Перспективи подальшого вивчення засобу тембрової алюзії мають два основних напрями. *Напрямок зовнішнього ресурсу* пов'язує темброву алюзію як перший крок до розширення можливостей вихідного інструмента. Наприклад, від *quasi pizzicato* у розгляданих фортепіанних творах Р. Шумана або Б. Бартока творчий пошук деяких композиторів спрямовано до буквального зачіпування струн у таких інноваційних творах для фортепіано, як «The Banshee» (1925) Генрі Кауелла або «Aeolian Harp» (1923) Джона Кейджа. Від тембрових алюзій на ударні (як у Rondo Alla Turca з сонати № 11 для фортепіано В. А. Моцарта, у «Тамбурині» Ж. Ф. Рамо) музичне мислення прийшло до суто ударної гри на роялі («Guero» Г. Лахенманна, «Герстукер» С. Зажитька). У творі «Guero» нігті виконавця шкрябають по клавішах роялю, як паличка по ребристій поверхні гуїро. У п'єсі «Герстукер» піаніст має стукасти по різних частинах інструмента, фактично використовуючи рояль як набір суто перкусивних звучань.

Напряг внутрішнього ресурсу потребує більш глибокого розуміння проблематики. Він занурюється у двоплановість сприйняття звучності вихідного інструменту. На першому, передньому плані сприйняття наявна вихідна звучність з її реальним тембром. Добудована уявою звучність, яку викликає у пам'яті та фантазії слухача стилістика викладу, притаманна іншому тембру.

Таким чином, темброва алюзія — це складова інтерактивності у музичному творі та апеляція до спільного минулого у сприйнятті. Алюзії як такі можуть бути посиленням не тільки на індивідуальний, національний стиль, творчій напрямком, але й на стиль музикування, притаманний певним інструментам. Темброва алюзія також (як й інші типи алюзій) виконує роль свого роду гіперпосилання, яке розмикає текст у гіпертекстовий простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Афанасенко Т. Темброкolorистическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиана : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2015. 184 с..
2. Жарков О. Фонологические аспекты теории тембра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 72. С. 56–61.
3. Жарков О. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. С. 270–277.
4. Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.02 — Музичне мистецтво. Харків, 2021. 298 с.
5. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 131 с.
6. Омельченко Т. Роль фактури ансамблевого твору у формуванні темброобразів (на матеріалі сонат для скрипки та фортепіано Ю. Я. Іщенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47. № 11 : Виконавське музикознавство. С. 182–194.
7. Решетник Д. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. *Молодий вчений*. 2020. № 11 (87). С. 76–78. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-17> [in Ukrainian] (дата звернення: 24.07.2025).
8. Самохвалов В. Я. Колорит в структуре музыкального текста. *Київське музикознавство*: зб. статей. Вип. 7 : *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. С. 65–72.
9. Stefano di Nicola (2023). Musical Emotions and Timbre: from Expressiveness to Atmospheres DOI: <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6> [in English] (дата звернення: 24.07.2025).
10. Elliott T., Hamilton L., Theunissen F. Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre in orchestral instrument tones. *The journal of the Acoustical. Society. Of America*. 2012. Vol. 133. No. 1. P. 389–404. URL: <https://europemc.org/backend/ptpmcrender.Fcgi ?accid=PMC3548835&blobtype=pdf> (дата звернення: 24.07.2025).

REFERENCES

1. Afanasenko, T. (2015). *Tembrokolorystycheskaia palitra v fortepyannykh proizvedenyakh Olyv'e Messiana* [Timbre and color palette in the piano works of Olivier Messiaen] : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 184 p. [in Russian].
2. Zharkov, O. (2008). *Fonologicheskiye aspekty teorii tembra* [Phonological aspects of timbre theory]. In: *Naukovyi visnyk Natsional'noi Muzuchnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 72. Kyiv, pp. 56–61. [in Russian].
3. Zharkov, O. (2002). *Tembr kak faktor intonirovaniia muzykalnogo proizvedeniia*. [Timbre as a factor in the intonation of a musical piece]. In: *Naukovyi visnyk Natsional'noi Muzuchnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 21. Kyiv, pp. 270–277 [in Russian].
4. Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretatsiinyi potentsial tembru ta faktury v orkestrovykh tvorakh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia* [The interpretative potential of timbre and texture in orchestral works by composers of the first half of the 20th century]: Manuscript of dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Kharkiv, 298 p. [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. H. (2013). *Leksii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv, 131 p. [in Ukrainian].
6. Omelchenko, T. (2025). *Rol faktury ansamblevoho tvoriv u formuvanni tembroobraziv (na materialy sonat dlia skrypky ta fortepiano Yu. Ia. Ishchenka)* [The role of the texture of an ensemble piece in the formation of timbre images (based on the material of the sonatas for violin and piano by Yu. Ya. Ishchenko)]. In: *Naukovyi visnyk Natsional'noi Muzuchnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 47, № 11: *Vykonavske muzykoznavstvo*. Kyiv, pp. 182–194 [in Ukrainian].
7. Reshetnyk, D. (2020). *Tembr v muzytsi: problemy vyznachennia poniattia* [Timbre in music: problems of defining the concept]. In: *Molodyi vchenyi*. № 11 (87) . Odesa, pp. 76–78. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-17> [in Ukrainian] (accessed: 24.07.2025)
8. Samokhvalov, V. (2001). *Kolorit v strukture muzykalnogo teksta* [Colour in the structure of musical text]. In: *Kyivske muzykoznavstvo*, Issue 7 : *Text of a musical work: practice and theory*. Kyiv, pp. 65–72 [in Russian].
9. Stefano di, Nicola (2023). *Musical Emotions and Timbre: from Expressiveness to Atmospheres*. (Institute of Cognitive Sciences and Technologies). In: *Philosophia* 51:2625–2637 Available at: <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6> [in English] (accessed: 24.07.2025).
10. Elliott, T., Hamilton, L., Theunissen, F. (2012). *Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre in orchestral instrument tones*. *The journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 133, No. 1, pp. 389–404. Available at: <https://europepmc.org/backend/ptpmrender.fcgi?accid=PMC3548835&blobtype=pdf> [in English] (accessed: 24.07.2025)..

BORYSLAV STRONKO

Stronko, Boryslav — candidate of art studies, associate professor of the of Theory and History of Music Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342792

TIMBRE ALLUSION AS A CONDITIONAL STYLIZATION OF SONORITY

The Relevance of the study is conditioned by the specific problem of *timbre allusion* as a result of the interaction between actual sound and the sound associations of performer and the listener, intentionally evoked by the composer.

The main objective of the study is to highlight the distinctions between this phenomenon and related concepts such as *timbre coloring* and *illusory timbre*, thereby refining the relevant musicological terminology.

The methodology is based on methods of textual analysis in music and, especially, comparison. How the study was done: was analyzed a series of illustrative examples from piano and symphonic literature, with engaging of significant analogies between playing styles of different types.

The main results and conclusions. The use of timbre allusions is noted starting from 18th-century music, with their purpose not being the literal reproduction of other timbres, but rather a symbolic reference to them. The study reveals such means of actualizing timbre allusions as articulation, rhythm, register, intervallic structure and playing manner typical to other instruments. In general, it refers to a style of music-making reconstituted by sound means of the original instrument as a basis for association with an absent timbre. Consequently, this style is defined as a timbre-intonational thesaurus shared among the composer, performer and listener — an intersubjective factor essential for a holistic perception of a music composition. Special attention is paid to the role of time in timbre allusion — as an appeal to a common past of composer, performer and audience, as well as to the isomorphism of temporally distinct events.

The timbre allusion engages not only actual sound in the realm of artistic influence but also the individual and collective experience of perceiving musical works across stylistic, genre, and technical diversity —i.e. memory space. The significance of the study consists of further and deeper conveying of interactive side of musical timbre perception.

As a **perspective**, two main directions are outlined for further research on the topic: external and internal. The first of them relates to the real-acoustic enriching of a musical instrument's sound influenced by the timbres of other instruments. The second of them focuses on the dual-level perception of the timbre-intonational domain of music and the interactive relationship between the musical work and the listener.

Keywords: timbre allusion, actual timbre, imagined timbre, dual-level perception of sonority.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025
Отримано після доопрацювання 22.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025