

гри *tambora*. Твір звучить у орієнтальному стилі, побудований на остинатному акорді Соль та специфічній октавній гамі. Етюд № 8 — це жига в класичному стилі, мелодика якої збагачена форшлагами. Мелодичний матеріал Етюду №9 базується на октавній гамі. Середній розділ характеризується використанням неповного баре та сприяє відпрацюванню цього прийому, а також навичкам позиційного переходу. Етюд № 10 покликаний до розвитку техніки правої руки, характеризується джазовими гармоніями. Етюд № 11 — енергійний за характером, з хроматизованим мелодичним рухом. Етюд № 12 знайомить учня з додекафонією та кластерами. Етюд № 13 побудований на арпеджіо в тріольній пульсації з мелодичною лінією у верхньому голосі. Етюд № 14 — діатонічні варіації на гармонічну послідовність. Етюд № 15 написаний у стилі єврейської музики з характерним *rubato* й танцювальними елементами. Етюд № 16 сприяє розвитку акордової техніки, побудований на синкопованому ритмі з мотивами зменшеного ладу в басу. Етюд № 17 — ліричне *Adagio*, де натуральний звук поєднується зі штучними флажолетами. Авторська ремарка *l. v. sempre* вказує на необхідність нашарування звуку та кантиленне інтонування голосів. Завершує цикл “Simple Studies” Етюд № 18 — жартівливе скерцо з джазово-танцювальним характером, що вимагає від виконавця артикуляційної чіткості.

Отже, цикл “Simple Studies” Костянтина Блюха виконує не лише навчальну, а й художньо-пізнавальну функцію, знайомлячи виконавця з різними прийомами гітарної техніки та широким спектром музичних стилів.

Х. Юрко

## СИСТЕМА ПРИНЦИПІВ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

Kh. Yurko

### THE SYSTEM OF PRINCIPLES OF TIMBRE ORGANIZATION

Запропонована Ю. Іщенкою система тембрових опозицій як інструментарій аналізу тембрової організації є аналітично ємною і продуктивною для аналізу не тільки тональної музики. Не випадково дослідження композитора й дослідника науково відрефлексовані в українському музикознавстві. О. Жарков акцентує декілька важливих моментів, які підважують об’єктивність системи тембрових опозицій Ю. Іщенка та її відповідності структурам людського дискурсивного мислення. По-перше, це опора на універсальні для людської культури бінарні опозиції, які утворюють смислові пари протилежностей у різних культурах. По-друге, О. Жарков демонструє, що запропоновані Ю. Іщенкою п’ять пар утворюють ієрархічну систему. Базовою тут є пара «тембровий контраст — темброва тотожність», у свою чергу, чотири інших постають на її основі як її конкретизації, розгортання в різних площинах.

Цей підхід до аналізу тембрової організації через темброві характеристики не є ізольованим у світовій науковій думці і корелює положенням, сформульованим у наукових працях Р. Boulez (1987) та D. Smalley (1994). Зокрема, для дослідження принципів використання тембрів в інструментальній музиці П. Булез пропонує опозиційну пару «артикуляція / злиття (ф’южн)». Автор зазначає, що світ інструментальної музики фактично розділений на дві частини: світ малих ансамблів, або камерна музика, і світ великих колективів, або оркестрова музика. Малий ансамбль в основному використовує «аналітичний дискурс» за допомогою

тембру, створюючи інтерес шляхом уточнення та поділу, тоді як великий ансамбль здебільшого використовує множення, накладання, накопичення. «Маленький ансамбль — це, переважно, “світ артикуляції”, тоді як великий ансамбль — це, по суті, “світ ф’южн” (злиття)» (Boulez). Композитор робить висновок, що тембр через композицію повинен повністю інтегруватися з музичною мовою; його специфіка є мірилом його важливості (Boulez). У свою чергу, у дослідженні тембрового параметра спектральної музики Д. Смоллі використовує пару понять «інтеграція / дезінтеграція» (Smalley). На нашу думку, ці поняття корелюють парі опозицій «артикуляція / злиття (ф’южн)» у праці П. Булеза, а також принципам «темброве інтегрування і темброве диференціювання», сформульованим Ю. Іщенко. У зв’язку із чим можна висловити припущення щодо універсальності цієї, а також інших опозиційних пар, що може бути підтверджено аналітичним шляхом на різноманітному матеріалі.

Водночас вищевказані пари принципів не утворюють замкненої системи, на нашу думку, вони можуть бути доповнені. Важливою теоретичною основою для цього є праця S. Larson та L. Van Handel (2005), де вводиться поняття «музичної інерції» як однієї з трьох специфічних «музичних сил», що визначають сприйняття слухачем цілеспрямованого руху. Висловлюємо гіпотезу, що ця ідея може бути розвинута й екстрапольована на сферу тембрової організації. Очевидно, що по відношенню до інерції опозиційною парою є активність. Тому пропонується ввести до наукового обігу авторську пару опозиційних принципів тембрової організації «*темброва інерція / темброва активність*».

Під тембровою інерцією розуміється утримання тембру (тембр як константа) завдяки способу звукоутворення у взаємодії з динамічними, штриховими, регістровими, фактурними умовами, що породжує ефект тембрової сталості. Опозиційним поняттям є темброва активність — зміна тембру різними засобами й різною мірою, що ініціює ефект тембрової модифікації, трансформації. Для змін такого типу, які відбуваються з одним тембром (можна сказати, всередині тембру), пропонується застосовувати поняття *внутрішньо-тембрових модифікацій*. Під *внутрішньо-тембровими модифікаціями* будемо розуміти зміни тембру різними засобами (завдяки прийомам звукоутворення, штрихам, динаміці, регістру, фактурі), які можуть відбуватись в широкому діапазоні: від мінімальних до кардинальних.

*О. Василенко*

**КОНЦЕРТ № 2 МІ МІНОР ЕНТОНІ ГАЛЛА-РІНІ  
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ  
В БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ МИСТЕЦТВІ США**

*О. Vasylenko*

**ANTHONY GALLA-RINI'S CONCERTO № 2 IN E MINOR  
IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CONCERTO GENRE  
IN THE ACCORDION ART OF THE USA**

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений у доробку композиторів Сполучених Штатів Америки незначною кількістю творів. Серед достеменно відомих творів у цьому жанрі можна назвати лише: “Bayan & Beyond” (2000) Данієля Ланвіттса (Daniel Lanwitts); “Tamarak” (2000) Александри Гарднер