

ТЕМБР І ДИНАМІКА У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСЛЕННІ ТА ВИКОНАВСТВІ: ВІД АКУСТИЧНОГО ПАРАМЕТРА ДО ХУДОЖНЬОГО СМISЛУ

Заєць В. М., Бензюк О. О., Подольчук В. В.

ВСТУП

Динаміка та тембр традиційно належать до фундаментальних параметрів музичного звуку поряд із висотою та тривалістю. Проте впродовж тривалого часу в академічному музикознавстві вони розглядалися переважно як допоміжні засоби виразності, підпорядковані мелодико-гармонічній і ритмічній організації музичного твору. Подібна тенденція значною мірою зумовлена специфікою європейської нотописної традиції: якщо висота звуку фіксується у нотному тексті з максимальною точністю, а тривалість – через систему ритмічних співвідношень, то динамічні відтінки (*piano*, *forte*, *crescendo* тощо) та темброві характеристики (інструментування, регістровість, артикуляція, штрихова специфіка) піддаються лише умовній і відносній нотації. Унаслідок цього в теоретичному дискурсі сформувалося уявлення про їхню вторинність щодо висотно-ритмічних структур. Водночас саме динаміка й тембр забезпечують матеріально-акустичну, енергетичну та перцептивну визначеність музичного звучання, формуючи його чуттєву й семантичну якість.

Останні десятиліття ХХ – початку ХХІ століття позначені суттєвим переосмисленням статусу динаміки та тембру у композиторській творчості й музикознавчій теорії. Криза тонально-гармонічної системи, розвиток сонористики та спектральної музики, поява електронних і комп'ютерних технологій, а також досягнення у сфері психоакустики й феноменології звуку сприяли утвердженню тембру та динаміки як самостійних носіїв музичного смислу. У сучасному музичному мисленні звук дедалі частіше сприймається не як похідний від нотного знака, а як самодостатня акустична подія. Виконавські практики активно інтегрують шумові, мікроінтервальні та електронно-акустичні засоби виразності. Відповідно до цих процесів і слухачьке сприйняття зміщується від лінійного наративу до занурення у темброво-динамічне звукове середовище.

Проблематика взаємодії динаміки й тембру тривалий час залишалася дещо периферійною у музикознавчому дискурсі. Однак друга половина ХХ століття позначилася появою фундаментальних

наукових розвідок, які дозволили вийти за межі суто акустичного сприйняття та глибоко осмислити семантичну природу звукового середовища.

Зокрема, П. Шеффер розробив концепцію «звукового об'єкта» як автономної перцептивної одиниці¹; Ж. Грізе обґрунтував тембр як формотворчий принцип спектральної музики²; Г. Лахенман розширив межі виконавської техніки через концепцію сонористичного жесту³; Б. Іно сформулював засади емпієнт-естетики, у межах якої тембр стає головним носієм звукової інформації⁴.

У вітчизняному музикознавстві темброво-динамічна організація музичного матеріалу досліджувалася переважно у контексті виконавської майстерності та інструментальної специфіки. Особливе значення має праця М. Давидова, присвячена взаємозв'язку динаміки, артикуляції та тембру в межах штрихової системи⁵. Його концепція мікроструктурного інтонування стала підґрунтям для подальших досліджень виконавського мислення у працях В. Самітова⁶, В. Зайця⁷ та О. Заєць⁸. Важливими орієнтирами слугують праці В. Апатського⁹, Б. Сюті¹⁰ та С. Шипа¹¹, що охоплюють проблеми виконавської майстерності, парамузикознавства, музичної форми та теоретичних основ музикознавчого аналізу.

Сучасні дослідження медіатизації звуку, представлені у працях С. Еммерсона¹², Д. Тупа¹³, Дж. Стерна¹⁴, а також концепція

¹ Schaeffer P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil, 1966. 711 p.

² Grisey G. *La musique: le devenir des sons*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1982. Vol. 19. P. 16–23.

³ Lachenmann H. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 448 p.

⁴ Eno B. *Ambient 1: Music for Airports* [Liner notes]. London: EG Records, 1978.

⁵ Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.

⁶ Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності. Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

⁷ Zaiets V. *Performance Style as Comprehensive Artistic Method in the Field of Music*. *Studia UBB Musica*, LXVIII, 2, 2023. P. 287–295. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.21

⁸ Zaiets V., Zaiets, O. *Aesthetics and Philosophy of the Performance Interpretation of the Author's Concept of a Musical Work*. *Studia UBB Musica*, LXIX, 2, 2024. P. 79–88. DOI: 10.24193/subbmusica.2024.2.06

⁹ Апатський В. *Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва*. Київ: НМАУ, 2006. 432 с.

¹⁰ Сютя Б. *Основи парамузикознавства*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

¹¹ Шип С. *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

¹² Emmerson S. *Living Electronic Music*. Aldershot: Ashgate, 2007. 216 p.

мікротембру та політемпоральності К. Роудза¹⁵, окреслюють нові підходи до осмислення тембру й динаміки як програмованих параметрів звукового середовища.

Попри значну кількість досліджень, комплексне осмислення динаміки й тембру у їхньому взаємозв'язку залишається актуальним завданням сучасного музикознавства. У пропонованому матеріалі здійснюється спроба такого аналізу: розглядається еволюція наукових уявлень про тембр і динаміку, аналізуються ключові концепції сучасного музичного дискурсу та окреслюються трансформації виконавських стратегій, пов'язані з новими моделями звукового мислення. Особливу увагу приділено поняттю темброво-динамічної драматургії та впливу цифрових технологій на сучасне музичне виконавство.

1. Тембр і динаміка у музичній теорії XX–XXI століть: від допоміжних параметрів до смислотворчих категорій

У сучасному музикознавстві відбувається суттєве переосмислення базових параметрів музичного звуку – висоти, тривалості, динаміки та тембру – не лише як структурних, але й як семантичних категорій. Це зумовлено низкою взаємопов'язаних чинників: кризою (перебудовою) тонально-гармонічного мислення на межі XIX–XX століть, становленням електронної та конкретної музики, а також розвитком акустики, психоакустики й феноменології звуку. Динаміка й тембр визначають його енергетичну, матеріально-акустичну та перцептивну природу, виступаючи носіями безпосереднього чуттєвого досвіду. Зазначені параметри безпосередньо експлікують взаємозв'язок між тілесною природою виконавського жесту, акустичним резонансом інструмента та психофізіологічними закономірностями слухового сприйняття.

У цьому контексті доцільним є введення поняття *темброво-динамічного комплексу* як інтегративної системи взаємодії інтенсивності та спектральної організації звуку. На відміну від традиційного підходу, де динаміка і тембр розглядалися як відносно автономні характеристики, сучасні психоакустичні дослідження, зокрема праці Е. Цвікера та Г. Фастля¹⁶, Б. Мура¹⁷, демонструють їхній тісний взаємозв'язок. Ефект Флетчера–Мансона засвідчив, що суб'єктивне сприйняття гучності залежить не лише від фізичної інтенсивності звуку,

¹³ Toop D. *Ocean of Sound*. London: Serpent's Tail, 2018. 336 p.

¹⁴ Sterne J. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. 566 p.

¹⁵ Roads C. *Microsound*. Cambridge: MIT Press, 2001. 423 p.

¹⁶ Zwicker E., Fastl H. *Psychoacoustics: Facts and Models*. Berlin: Springer-Verlag, 1990. 462 p.

¹⁷ Moore B. C. J. *An Introduction to the Psychology of Hearing*. 6th ed. San Diego: Academic Press, 2012. 456 p.

але й від його спектрального складу: людський слух має неоднакову чутливість до різних частотних діапазонів, унаслідок чого зміна динамічного рівня супроводжується зміною тембрового сприйняття. Тихі звуки сприймаються як спектрально «збіднені», тоді як гучні – як більш насичені високими обертонами¹⁸. Це безпосередньо впливає на композиторські та оркестрові стратегії, оскільки різні динамічні рівні потребують специфічних тембрових та інструментувальних рішень

Подібний підхід дозволяє подолати редукціоністське трактування музичних параметрів і розглядати звучання як процес розгортання звукової енергії, у якому динаміка визначає її часову траєкторію, а тембр – якісну та матеріально-акустичну структуру. Тембр, на відміну від висоти, не піддається одновимірному вимірюванню й залишається однією з найбільш складних категорій сучасного музикознавства. Як зазначає С. МакАдамс, тембр є багатовимірною перцептивною характеристикою, що включає спектральний центр, атаку, затухання, шумові компоненти та їхню еволюцію у часі¹⁹.

Перехід від нотоцентричного мислення до феноменології звуку як події тісно пов'язаний із концепцією «звукового об'єкта», розробленою П. Шеффером у межах теорії конкретної музики²⁰. У його трактуванні звук постає як автономна перцептивна одиниця, відокремлена від джерела свого походження та традиційних музичних параметрів, зокрема висоти у тональному розумінні. Концепція «редукованого слухання», запропонована П. Шеффером, передбачає зосередження не на причині виникнення звуку, а на самій звуковій матерії та її внутрішніх характеристиках. Це відкриває можливість осмислення тембру й динаміки як самодостатніх елементів музичної мови, здатних виконувати формотворчу та смислотворчу функції.

Попри критичні зауваження з боку окремих дослідників, зокрема Н. Кука²¹ та М. Шіона²², які вказували на неможливість повного відокремлення звуку від його джерела у реальному слуховому досвіді, концепція «звукового об'єкта» стала фундаментальною для подальшого розвитку акустичної музики, сонористики та спектрального мислення. Саме в цих художньо-естетичних практиках тембр і динаміка остаточно переходять із площини допоміжних виражальних

¹⁸ Zwicker E., Fastl H. *Psychoacoustics: Facts and Models*. Berlin: Springer-Verlag, 1990. P. 154.

¹⁹ McAdams S., Bigand E. *Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 368 p.

²⁰ Schaeffer P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil, 1966. 711 p.

²¹ Cook N. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 144 p.

²² Chion M. *Guide des objets sonores*. Paris: INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983. 187 p.

засобів у сферу провідних формотворчих і семантичних категорій сучасної музичної мови.

Подальший розвиток ідей темброво-динамічного мислення простежується у спектральній музиці, представленій творчістю Ж. Грізе, Т. Мюрая та Г. Дюфура, де тембр перестає бути локальною характеристикою окремого звуку і набуває статусу провідного формотворчого принципу. За визначенням Ж. Грізе, композитор спектрального напрямку працює не з абстрактною висотою, а з конкретним акустичним спектром, дослідженим за допомогою комп'ютерного аналізу²³. У цьому контексті динаміка та інструментування використовуються для моделювання природних акустичних процесів – резонансу, затухання, спектральної трансформації звуку. Тембр стає основним композиційним матеріалом, а динаміка – процесуальною категорією, що визначає енергетичну драматургію твору: від мікродинамічних змін окремих обертонів до масштабних динамічних арок.

Паралельно зі спектралізмом розвиваються сонористичні практики, насамперед у творчості представників польської композиторської школи – Кш. Пендерецького, В. Лютославського – та німецького авангарду, зокрема Г. Лахенмана. У сонористиці базовою композиційною одиницею стає звукова маса (кластери, шумові структури, глісандо), а її динамічна амплітуда та внутрішня еволюція визначають логіку музичного розгортання. Г. Лахенман трактує звук як результат фізичного жесту, акцентуючи увагу на матеріальності виконавського процесу: терті смичка, шумі повітря, ударі або резонансі. Унаслідок цього тембр наближається до шуму, а динаміка набуває функції дестабілізації через різкі контрасти, мікродинаміку та ефекти межової чутності²⁴.

Особливе значення для переосмислення тембру й динаміки має концепція «меблевої музики», запропонована Е. Саті у 1910–1920-х роках. У межах цієї естетики музика вперше осмислюється не як драматична подія, а як звукове середовище. Динаміка тут втрачає кульмінаційну функцію та стабілізується, тоді як тембр формує акустичну атмосферу через повторювані та циклічні зміни звукових барв. Як зазначає Р. Орледж, така модель принципово змінює характер слухачького сприйняття: музика перестає вимагати зосередженого слухання й інтегрується у простір повсякденного існування²⁵.

²³ Grisey G. La musique: le devenir des sons. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. 1982. Vol. 19. P. 17.

²⁴ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. P. 24.

²⁵ Orledge R. Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 48.

Подальший розвиток ці ідеї отримали у сучасній ембієнт-естетиці, насамперед у творчості Б. Іно та концепціях Д. Туа. У межах ембієнту тембр стає головним носієм музичної інформації, тоді як мелодичний і гармонічний розвиток відходять на другий план. Повільні темброві трансформації, резонансні ефекти та мінімальні динамічні зміни створюють ефект занурення у звукове середовище. Динаміка виконує тут переважно просторову функцію, моделюючи глибину та перспективу звукового поля²⁶. Унаслідок цього музика постає не як завершена драматургічна форма, а як акустичне середовище, співзвучне сучасній медіакulturі та постійній присутності фонових звукових потоків.

Розвиток цифрових технологій і медіасередовища радикально трансформували сам статус звуку. Якщо в аналогову епоху тембр був безпосередньо пов'язаний із конкретним інструментом або виконавцем, то в цифровому контексті звук перетворюється на «об'єкт програмування, редагування та просторового моделювання»²⁷. С. Еммерсон у зв'язку з цим розмежовує акустичне та перспективне мислення в електронній музиці: перше приховує джерело звуку, роблячи тембр самодостатнім явищем, друге – імітує реальний акустичний простір та локалізацію звукових джерел. У цифровій культурі тембр і динаміка остаточно виходять за межі традиційної інструментальної природи, перетворюючись на гнучкі параметри конструювання звукового середовища.

У цифровому середовищі тембр перетворюється на програмований параметр, який може генеруватися, модулюватися та трансформуватися незалежно від конкретного фізичного джерела звуку. Технології гранулярного, FM-синтезу, вокодерної та спектральної обробки дозволяють створювати нові акустичні структури, що не мають прямого аналогового відповідника. Водночас динаміка, звільнившись від природних обмежень акустичних інструментів, набуває статусу елемента звукового дизайну. Цифровий простір дозволяє моделювати віртуальні акустичні середовища, де співвідношення гучності та резонансу кожного звукового об'єкта визначаються незалежно від фізичних законів.

У цьому контексті музика інтегрується у ширшу міждисциплінарну парадигму *sound studies*, активно розвинену у працях Дж. Стерна²⁸, Т. Пінча, К. Біджстервельд²⁹ та інших дослідників. У межах цього напрямку звук розглядається не лише як естетичний феномен, а як культурна, соціальна та технологічна практика, пов'язана зі способами

²⁶ Toop D. *Ocean of Sound*. London: Serpent's Tail, 2018. P. 43.

²⁷ Emmerson S. *Living Electronic Music*. Aldershot: Ashgate, 2007. P. 88.

²⁸ Sterne J. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. 566 p.

²⁹ Pinch T., Bijsterveld K. (ed.). *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 554 p.

його виробництва, поширення, контролю та сприйняття³⁰. Відповідно, тембр і динаміка постають не лише музичними параметрами, а й маркерами соціокультурних відносин: вони детерміновані акустикою простору, нормами слухового сприйняття, технологічними медіамоделями та механізмами владної організації публічного звукового простору.

Особливе місце у переосмисленні тембру й динаміки посідає концепція мікрозвуку, розроблена американським композитором і теоретиком К. Роудзом у праці «*Microsound*»³¹. К. Роудз переносить композиторське мислення на рівень «нижче ноти», розглядаючи базовою одиницею музичної організації так звану «звукову частку» – мікроскопічну акустичну подію тривалістю менше однієї десятої секунди. У межах цієї концепції музика вибудовується як багаторівнева система часових масштабів – від мікроструктурних звукових часток до макроформи твору.

Практичним втіленням такого підходу стає гранулярний синтез, заснований на формуванні звукових «хмар» із тисяч мікроскопічних грейнів, кожен із яких має власні параметри висоти, динаміки, тривалості та просторового розташування. За таких умов динаміка перестає бути лише градацією гучності та перетворюється на характеристику щільності й енергетики звукового потоку. Тембр, своєю чергою, осмислюється як нестабільна процесуальна структура, що формується через постійну взаємодію та трансформацію мікрочасток звуку.

Важливим аспектом концепції К. Роудза є також поняття полі-темпоральності – одночасного існування кількох часових режимів у межах одного твору. Йдеться не лише про контраст тривалостей у традиційному ритмічному розумінні, а про співіснування різних швидкостей темпорального розгортання: від надшвидких мікропульсацій до надповільних спектральних трансформацій³². Унаслідок цього музичний час набуває багатовимірного характеру, а темброво-динамічна організація постає як безперервний процес становлення та зміни.

Концепції К. Роудза мають принципове значення для сучасної теорії звуку, оскільки остаточно руйнують уявлення про тембр як стабільну властивість інструмента, а про динаміку – як лінійну шкалу гучності. Тембр у мікрозвуковій композиції постає як рухома система звукових часток, тоді як динаміка визначається інтенсивністю, щільністю та енергією їхньої взаємодії. У зв'язку з цим традиційна нота втрачає статус основної одиниці музичного мислення, поступаючись місцем звуковій події як процесуальному феномену.

³⁰ Sterne J. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. P. 45.

³¹ Roads C. *Microsound*. Cambridge: MIT Press, 2001. 423 p.

³² Roads C. *Microsound*. P. 47–51.

Таким чином, у сучасному музичному мисленні динаміка й тембр остаточно виходять за межі допоміжних виражальних засобів і набувають статусу фундаментальних носіїв художнього смислу. Вони формують нову модель музичної мови, у якій звук осмислюється як енергетичний, матеріальний і медіально опосередкований феномен, а художній зміст виникає безпосередньо з темброво-динамічної організації звучання. Це зумовлює не лише перегляд теоретичних моделей аналізу музики, але й суттєву трансформацію виконавських стратегій, що стане предметом подальшого розгляду.

2. Виконавська артикуляція темброво-динамічного простору: між текстом і звучанням

Трансформація статусу тембру й динаміки у сучасному музичному мисленні зумовлює суттєве переосмислення ролі виконавця у музичному процесі. У межах класичної виконавської парадигми XIX – першої половини XX століття виконавець розглядався передусім як інтерпретатор, покликаний максимально точно відтворити смисли, закладені у нотному тексті. Проте музична практика другої половини XX – початку XXI століття демонструє поступовий відхід від цієї моделі. У сучасному виконавстві музикант постає не лише посередником між композитором і слухачем, але й активним модератором звукової матерії – своєрідним «режисером звуку», який організовує темброво-динамічний простір твору.

У цьому контексті особливого значення набуває семіологічна концепція Ж.-Ж. Натт'є, який розмежовує поетичний, нейтральний та естетичний рівні існування музичного твору³³. Якщо нотний текст функціонує як матеріальний слід композиторського задуму, то саме виконавець перетворює його на реальний акустичний досвід слухача. Найбільш виразно цей процес реалізується у сфері темброво-динамічної організації, оскільки саме вона визначає чуттєву, енергетичну та просторову природу музичного звучання.

Важливою у цьому аспекті є також позиція Н. Гарнонкурта, який наголошував, що динамічні позначення у нотному тексті не мають абсолютного характеру, а щоразу переосмислюються залежно від акустики залу, особливостей інструмента та конкретної виконавської ситуації³⁴. Подібний підхід фактично легітимізує значний ступінь

³³ Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / transl. by C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 288 p.

³⁴ Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg: Residenz, 1982. 272 p.

виконавської свободи у сфері тембру й динаміки, параметрів, які не можуть бути повністю зафіксовані засобами традиційної нотації.

У зв'язку з цим доцільним є введення поняття *темброво-динамічної драматургії*, під яким розуміється процес цілеспрямованого моделювання звукової енергії у виконавському акті. На відміну від традиційного розуміння музичної драматургії як розвитку тематичного матеріалу, *темброво-динамічна драматургія* стосується передусім організації енергетичного та акустичного простору твору – алгоритмів акумуляції, диференціації, стабілізації чи релаксації звукової напруги.

У цьому процесі динаміка виступає стратегічним чинником формування руху, напруги та просторової перспективи. Відповідно до концепції М. Давидова, такий розвиток базується на взаємодії двох рівнів: «мікродинаміки», що відповідає за виразність окремого звуку чи мотиву, та «макродинаміки», яка формує масштабні архітектонічні структури й загальний енергетичний профіль твору³⁵. Динаміка здатна створювати ефект наближення чи віддалення звуку, його внутрішнього зростання або згасання, раптової експресивної концентрації чи тривалого енергетичного утримання.

Макродинамічне планування нерідко вибудовується виконавцем як автономний рівень драматургії, що може діяти паралельно до висотно-ритмічної структури або навіть всупереч їй, визначаючи вектор слухацького сприйняття. Наприклад, одна й та сама музична фраза може набувати медитативного або драматично напруженого характеру залежно від обраної динамічної стратегії.

Тембр, своєю чергою, реалізується через систему артикуляційних практик, які визначають матеріальну якість звучання. Якщо динаміка характеризує інтенсивність звукової енергії, то тембр визначає її акустичну специфіку та характер. Формування тембру залежить від способу атаки звуку, характеру вібрації, артикуляції, регістрових співвідношень, використання резонансних властивостей інструмента, а також від тонких нюансувальних процесів, які часто неможливо повністю зафіксувати у нотному тексті. Саме в цій сфері найповніше виявляється індивідуальність виконавського мислення, оскільки темброво-динамічна організація звучання постає результатом не лише технічної реалізації, але й художньої інтерпретації.

Виконавська інтерпретація у сучасному мистецькому контексті дедалі більше набуває рис відкритої системи, що корелює з концепцією

³⁵ Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. С. 35.

«відкритого твору» У. Еко. У своїй праці «*Opera aperta*»³⁶ він обґрунтовує ідею художнього твору як структури, що передбачає активну співучасть реципієнта у процесі смислотворення. У музиці ХХ–ХХІ століть ця відкритість перетворюється не лише на естетичну властивість, але й на свідому композиторську стратегію. Алеаторичні техніки, графічна нотація, мобільні та відкриті форми безпосередньо передбачають виконавське втручання у процес організації музичного матеріалу. Унаслідок цього виконавець отримує право приймати рішення, які у межах класичної традиції належали винятково композитору.

За таких умов нотний текст дедалі частіше функціонує не як завершена модель звучання, а як система потенційних можливостей, конкретизація яких здійснюється безпосередньо у виконавському процесі. Особливо це стосується темброво-динамічних параметрів, що не піддаються повній та однозначній фіксації у традиційній нотації. У сонористичних композиціях другої половини ХХ століття композитор нерідко окреслює лише загальний тип звукової дії, діапазон динаміки або характер артикуляції, залишаючи виконавцю значний простір для тембрової реалізації. Таким чином формується новий тип художньої комунікації, заснований на співтворчості композитора і виконавця.

У цьому контексті особливої ваги набуває концепт «виконавського виміру твору» (*performative dimension*). Спираючись на теоретичні положення Е. Фішер-Ліхте³⁷ щодо перформативності та Г.-У. Гумбрехта стосовно «культури присутності»³⁸, ми розглядаємо музичний твір не як статичний об'єкт, а як унікальну звукову подію. Тембр і динаміка у такому ракурсі виявляються найбільш чутливими до ситуативних чинників – акустики простору, особливостей інструмента та психофізичного стану виконавця. Саме тому вони постають найбільш «подієвими» параметрами, що визначають життєвість музичного мистецтва в момент його реалізації

Попри універсальність цих процесів, кожен інструмент і кожна виконавська традиція формують власні моделі темброво-динамічної організації. Особливу роль у цьому відіграє безпосередній зв'язок між фізичним жестом і звуковим результатом. У багатьох інструментальних практиках саме характер руху, спосіб звуковидобування, контроль дихання, тиску, резонансу чи артикуляційної атаки визначають не лише рівень гучності, але й спектральну якість звуку. Унаслідок цього

³⁶ Eco U. *The Open Work* / transl. by A. Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 284 p.

³⁷ Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 378 p.

³⁸ Gumbrecht H. U. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. 192 p.

динаміка та тембр постають взаємопов'язаними параметрами, що формуються через єдиний енергетичний процес.

Подібний підхід підкреслює тілесно-енергетичну природу виконавства, у якій звук функціонує як продовження руху та фізичної присутності виконавця. Темброво-динамічний простір твору формується не лише через реалізацію нотного тексту, але й через мікрожести, дихальні імпульси, характер артикуляції, внутрішню пластику руху. Саме тому сучасне виконавство дедалі більше тяжіє до розуміння звуку як процесу, а не статичного результату.

Традиційні академічні виконавські школи XIX століття орієнтувалися передусім на досягнення «якісного», збалансованого й контрольованого звучання. Натомість музична практика другої половини XX – початку XXI століття свідомо руйнує ці нормативні уявлення. У сучасному виконавстві шумові компоненти, нестабільність атаки, мікродинамічні коливання, граничні регістри та нетрадиційні способи звуковидобування перестають сприйматися як дефект і набувають статусу повноцінних виражальних засобів. Унаслідок цього темброво-динамічна організація стає не лише сферою інтерпретації, але й самостійним художнім матеріалом, через який реалізується естетика сучасного музичного мислення.

Суттєвий вплив на сучасне виконавство справили розширені інструментальні техніки, що значно розширили темброво-динамічний спектр музичного звучання. У концепції «*musique concrète instrumentale*» (інструментальна конкретна музика) Г. Лахенмана інструментальний звук розглядається не як абстрактний акустичний результат, а як слід фізичної дії, що його породжує³⁹. Унаслідок цього увага зміщується з «чистого» тону на сам процес звуковидобування – тертя, удар, шум повітря, резонанс, опір матеріалу. Розширені техніки фактично оголюють тілесну й енергетичну природу виконавського жесту, роблячи її повноцінним компонентом художнього змісту.

У різних інструментальних практиках це реалізується через широкий спектр нетрадиційних способів звуковидобування: гру «*sul ponticello*», «*col legno*», шумові та перкусивні ефекти у струнних; мультифоніки, фрулато, шум дихання та передмухування у духових; безпосередню взаємодію зі струнами, корпусом або резонатором у фортепіанному виконавстві; використання шумових, повітряних і резонансних ефектів в інших інструментальних системах. Унаслідок цього межа між тональним і шумовим звучанням стає дедалі більше умовною, а саме поняття «музичного звуку» істотно розширюється.

³⁹ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. P. 354.

Те, що в академічній традиції тривалий час трактувалося як побічний або небажаний акустичний ефект – шум смичка, скрип механіки, придих, резонансні призвуки, – у сучасному мистецтві набуває статусу самостійного виражального засобу. Відповідно, виконавець має володіти не лише технікою формування «якісного» академічного тембру, але й здатністю свідомо працювати з шумовими та шумово-тональними компонентами звучання, контролюючи ступінь їхньої інтенсивності, щільності та енергетичної напруги.

Якщо авангардні та сонористичні практики розширюють темброво-динамічний спектр у напрямі шумовості, перкусивності та дестабілізації звуку, то ембїєнт-естетика демонструє протилежну тенденцію – до стабілізації, згладженості та просторової безперервності звучання. Особливого значення у цьому контексті набуває творчість Б. Іно, який у 1970-х роках сформулював концепцію ембїєнт-музики як форми акустичного середовища, що «не потребує постійної концентрації уваги, але формує атмосферу простору»⁴⁰.

У межах ембїєнт-виконавства динаміка втрачає традиційну драматургічну функцію кульмінаційного розвитку і тяжіє до стабільності. Звуковий потік розгортається переважно у вузькому динамічному діапазоні, без різких контрастів чи енергетичних сплесків. Тембр натомість набуває провідної ролі: саме його повільні трансформації, фільтраційні зміни, ревербераційні та резонансні ефекти створюють відчуття занурення у звукове середовище. Виконавець у такій системі працює не стільки з розвитком музичного матеріалу, скільки з підтриманням і модулюванням акустичного стану.

Подібний підхід суттєво наближає музичне виконавство до практик звукового дизайну та інсталяційного мистецтва. Особливо показовими у цьому сенсі є концепції генеративної музики, розроблені Браяном Іно, де звуковий процес формується за допомогою алгоритмічних систем і потенційно може існувати як безперервний потік. У таких умовах функція виконавця зазнає принципової трансформації: він постає не лише виконавцем окремих звукоподій, але й організатором звукового середовища, відповідальним за налаштування, регуляцію та модифікацію акустичного простору.

У межах запропонованого підходу музичний твір постає як континуум звукоподій, де кожна окрема одиниця тексту розглядається крізь призму її фізичного втілення та енергетичного потенціалу. Звукоподія у виконавському акті музиканта-виконавця стає результатом складної взаємодії мікродинамічних нюансів та тембрових трансформацій, перетворюючи акустичний сигнал на перформативний жест. Таким

⁴⁰ Eno B. Ambient 1: Music for Airports [Liner notes]. London: EG Records, 1978.

чином, логіка твору вибудовується не лише через розвиток тематизму, а через послідовність ієрархічно організованих звукоподій, що формують цілісний архітектонічний простір.

Таким чином, сучасні виконавські практики демонструють кардинальне розширення традиційного розуміння музичного виконання. Тембр і динаміка перестають бути допоміжними характеристиками інтерпретації та перетворюються на центральні елементи формування художнього змісту. Виконавець у цьому процесі виступає не лише інтерпретатором нотного тексту, але й активним конструктором темброво-динамічного простору, у якому звук осмислюється як рухома, енергетична та матеріально відчутна подія.

Цифровізація музичної культури суттєво трансформує сучасні виконавські практики, розширюючи можливості темброво-динамічного моделювання завдяки використанню електроніки, live processing та просторових аудіотехнологій (Emmerson, 2007). У цьому контексті Саймон Еммерсон виокремлює два основні способи функціонування електроніки у виконавському процесі. Перший пов'язаний із концепцією «розширеного інструмента» (extended instrument), коли електронні засоби – мікрофони, сенсори, педалі ефектів, системи обробки сигналу – інтегруються в акустичне виконавство та залишаються безпосередньо пов'язаними з інструментальною технікою. Другий тип передбачає існування самостійної електронної партії, що функціонує автономно або у взаємодії з живим виконавцем, нерідко з елементами алгоритмічної випадковості та процесуальної змінності.

Унаслідок цього формується постать гібридного виконавця, який поєднує функції музиканта, звукорежисера, медіаоператора та координатора цифрового середовища. Показовим у цьому аспекті є твір К. Штокгаузена «*Kontakte*» (1958–1960), у якому живе інструментальне виконання взаємодіє з попередньо створеними електронними звуками, розгорнутими у багатоканальному акустичному просторі. У такій системі тембро-динамічна драматургія визначається не лише артикуляцією та фізичним жестом виконавця, але й параметрами просторового панорамування, реверберації, фільтрації та електронної трансформації звуку у реальному часі.

За цих умов виконавець взаємодіє не тільки з інструментом, але й із медіасередовищем загалом, що перетворює музичне виконання на гібридний процес між акустикою, технологією та перцепцією. У сучасних аудіовізуальних практиках традиційний інструмент нерідко поступається місцем MIDI-контролерам, сенсорним системам, графічним інтерфейсам та алгоритмічним платформам. Відповідно, виконавець дедалі більше функціонує як оператор звукових процесів та інтерпретатор цифрових даних, здійснюючи керування не окремими

нотами, а потоками, щільністю, просторовою організацією та тембровими характеристиками звукової матерії.

Особливо показовими у цьому сенсі є практики, пов'язані з мікро-звуковими технологіями та гранулярним синтезом, розробленими К. Роудзом⁴¹. У live-виконавстві такі техніки передбачають принципово новий тип виконавського мислення: замість контролю окремих висотних одиниць музикант керує розподілом, інтенсивністю та траєкторією звукових часток у просторі й часі. У результаті музичне виконання дедалі більше наближається до процесу моделювання акустичного середовища, де звук осмислюється як рухома енергетична матерія.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сучасна виконавська інтерпретація постає як процес організації темброво-динамічного простору, у якому поєднуються кілька взаємопов'язаних вимірів. Насамперед ідеться про взаємодію тексту і звучання: нотний запис втрачає статус абсолютної нормативної моделі та функціонує радше як відкрита система потенційних можливостей. Не менш важливою є взаємодія матеріальності й медіальності, оскільки акустичне звучання дедалі частіше співіснує з електронною обробкою, цифровим простором та медіатехнологіями.

Водночас сучасне виконавство поєднує принципи події та середовища. Музика може розгортатися як драматично організований процес із кульмінаціями й конфліктами, але водночас здатна функціонувати як тривале акустичне середовище, що не вимагає безперервної концентрації уваги. Подібна трансформація безпосередньо впливає і на слухачське сприйняття: реципієнт перестає бути пасивним споживачем завершеної художньої форми та дедалі частіше постає співучасником звукової події або мешканцем звукового середовища, у якому межі між твором, виконанням і сприйняттям стають проникливими.

Нарешті, важливою характеристикою сучасної виконавської практики є поєднання контролю та відкритості. Виконавець одночасно вибудовує темброво-динамічну драматургію твору і змушений реагувати на мінливі умови виконання – акустику простору, поведінку електронних систем, стан інструмента, присутність аудиторії та випадкові чинники реального часу. Саме в цій багатовимірній взаємодії формується нова якість музичного досвіду, у якій звук перестає бути лише засобом репрезентації форми і сам стає формою – процесуальною, енергетичною та перцептивно відкритою.

⁴¹ Roads C. *Microsound*. Cambridge: MIT Press, 2001. 406 p.

ВИСНОВКИ

У сучасному музичному мистецтві тембр і динаміка перестають функціонувати виключно як допоміжні параметри виразності та набувають статусу самостійних формотворчих і смислотворчих категорій. Їхнє переосмислення пов'язане з кризою традиційного нотоцентричного мислення, розвитком сонористики, спектральної музики, електронних технологій, *sound studies* та феноменології звуку.

У ході дослідження встановлено, що сучасне музичне мислення дедалі більше орієнтується не на абстрактну висотно-ритмічну конструкцію, а на звук як матеріально-акустичну та перцептивну подію. У цьому контексті тембр і динаміка формують цілісний темброво-динамічний комплекс, у межах якого енергетичні, спектральні та просторові характеристики звучання взаємодіють як єдина система.

Проаналізовано концепції П. Шеффера, Ж. Грізе, Г. Лахенмана, Б. Іно, К. Роудза, С. Еммерсона та інших дослідників, які засвідчують трансформацію уявлень про звук у культурі ХХ–ХХІ століть. Виявлено, що у спектральній, сонористичній, ембійентній та електронній музиці тембр і динаміка виконують функції основного композиційного матеріалу, визначаючи драматургію, просторовість та перцептивну організацію музичного процесу.

Доведено, що сучасні виконавські практики істотно розширюють традиційне розуміння інтерпретації. Виконавець постає не лише відтворювачем нотного тексту, але й активним модератором темброво-динамічного простору, який організовує звукову енергію твору через артикуляцію, мікродинаміку, спектральні трансформації та роботу з акустичним середовищем.

Особливу роль у сучасному виконавстві відіграють розширені інструментальні техніки, електроніка, *live processing* та цифрові медіа-технології, що сприяють формуванню нових моделей взаємодії між тілесністю виконавського жесту, акустичною матерією та цифровим середовищем. Унаслідок цього музичне виконання дедалі більше набуває рис процесуального та перформативного акту.

Отже, тембр і динаміка у сучасній музичній культурі функціонують як універсальні механізми формування художнього смислу, що визначають не лише акустичну організацію музичного твору, але й характер виконавської комунікації, слухацького сприйняття та взаємодії музики з медіасередовищем.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується проблема переосмислення тембру й динаміки у сучасному музичному мистецтві та виконавстві. Розглянуто еволюцію наукових уявлень про динаміку і тембр – від допоміжних параметрів

музичної виразності до самостійних формотворчих і смислотворчих категорій. Особливу увагу приділено впливу сонористики, спектральної музики, електронних технологій, *sound studies* та феноменології звуку на трансформацію сучасного музичного мислення. Проаналізовано концепції П. Шеффера, Ж. Грізе, Г. Лакенмана, Б. Іно, К. Роудза, та С. Еммерсона у контексті осмислення звуку як матеріально-акустичної та перцептивної події. Визначено, що тембр і динаміка формують цілісний темброво-динамічний комплекс, у межах якого взаємодіють спектральні, енергетичні та просторові характеристики звучання. Встановлено, що сучасні виконавські практики суттєво розширюють традиційне розуміння інтерпретації, перетворюючи виконавця на активного модератора звукового простору. Окреслено роль розширених інструментальних технік, електроніки та цифрових медіатехнологій у формуванні нових моделей темброво-динамічної організації музики. Доведено, що в умовах сучасної медіакультури тембр і динаміка набувають статусу універсальних механізмів формування художнього смислу та перцептивної організації музичного твору.

Література

1. Апатський В. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ, 2006. 432 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.
3. Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності. Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.
4. Сюта Б. Основи парамузикознавства. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
5. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
6. Chion M. Guide des objets sonores. Paris: INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983. 187 p.
7. Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998. 144 p.
8. Emmerson S. Living Electronic Music. Aldershot: Ashgate, 2007. 216 p.
9. Eno B. Ambient 1: Music for Airports [Liner notes]. London : EG Records, 1978.
10. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 378 p.

11. Grisey G. La musique: le devenir des sons. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1982. Vol. 19. P. 16–23.
12. Grisey G. Tempus ex Machina: a discourse on musical time. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2, № 1. P. 239–275.
13. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004. 192 p.
14. Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg: Residenz, 1982. 272 p.
15. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 448 p.
16. McAdams S., Bigand E. Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition. Oxford: Oxford University Press, 1993. 368 p.
17. Moore B. C. J. An Introduction to the Psychology of Hearing. 6th ed. San Diego: Academic Press, 2012. 456 p.
18. Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / transl. by C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 288 p.
19. Orledge R. Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 412 p.
20. Pinch T., Bijsterveld K. (eds.). The Oxford Handbook of Sound Studies. Oxford: Oxford University Press, 2012. 554 p.
21. Roads C. Microsound. Cambridge: MIT Press, 2001. 423 p.
22. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Le Seuil, 1966. 711 p.
23. Sterne J. The Sound Studies Reader. New York: Routledge, 2012. 566 p.
24. Toop D. Ocean of Sound. London: Serpent's Tail, 2018. 336 p.
25. Zaiets V., Zaiets, O. Aesthetics and Philosophy of the Performance Interpretation of the Author's Concept of a Musical Work. *Studia UBB Musica*, LXIX, 2, 2024. P. 79–88. DOI: 10.24193/subbmusica.2024.2.06
26. Zaiets V. Performance Style as Comprehensive Artistic Method in the Field of Music. *Studia UBB Musica*, LXVIII, 2, 2023. P. 287–295. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.21
27. Zwicker E., Fastl H. Psychoacoustics: Facts and Models. Berlin: Springer-Verlag, 1990. 462 p.

Information about the authors:

Zaiets Vitalii Mykolaiovych,

PhD in Arts,

Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion,

Vice-Dean of the Faculty of Folk Instruments

National Music Academy of Ukraine

1-3/11, Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, 01001, Ukraine

Benziuk Oleksandr Oleksiiovych,
Candidate of Culturology,
Associate Professor at the Department of Bayan
and Accordion, Dean of the Faculty of Folk Instruments
National Music Academy of Ukraine
1-3/11, Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, 01001, Ukraine

Podolchuk Volodymyr Vasylovych,
Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Department of Brass and Percussion Instruments
National Music Academy of Ukraine,
1-3/11, Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, 01001, Ukraine
Head of the Department of Musical Arts
Luhansk State Academy of Culture and Arts
21, Ivan Mazepa str., Kyiv, 01010, Ukraine