

Розділ 1.  
**СУЧАСНІ РАКУРСИ  
МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

УДК 781.22:78.072'06  
DOI 10.34064/khnum1-71.01

**Юрко Христина Сергіївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського,  
аспірантка кафедри теорії музики;  
Харківська державна академія культури,  
викладачка кафедри теорії та історії музики  
e-mail: khrystynayurko145@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

**Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі**

*Актуальність обраної теми дослідження зумовлена тривалим інтересом науковців до вивчення тембру як складного явища та необхідністю узагальнення існуючих поглядів на нього. Метою статті є систематизація дослідницьких векторів у вивченні тембру, які склалися на сьогодні в українському та зарубіжному музикознавстві; виокремлення принципів тембрової організації інструментальних творів. Наукова новизна дослідження полягає 1) в обґрунтуванні універсальності смислової пари принципів тембрової організації «темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція)»; 2) в уведенні до наукового обігу смислової пари принципів тембрової організації «темброва інерція / темброва активність». У статті застосовано такі методи дослідження: системно-аналітичний, функціональний, компаративний, типологічний. У результаті дослідження систематизовано наявні в науковій літературі підходи до вивчення тембру (тембр як складне явище, функції тембру, тембр і фактура, семантика тембру); виявлено напрацьовані механізми аналізу тембрової організації, запропоновано смислову пару принципів «темброва інерція / темброва активність», обґрунтовано важливість дослідження принципів тембрової організації при вивченні тембрової семантики.*

**Ключові слова:** тембр; темброва організація; темброва семантика; інструментальна музика; принципи тембрової організації; темброве

*інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція); темброва інерція / темброва активність; фактура.*

### **Постановка проблеми.**

Тембр є однією із центральних категорій сучасної музикології. Дослідження тембру різновекторні та різноаспектні, що зумовлено композиторською практикою ХХ–ХХІ століття. Йдеться про звукопошукові і тембропошукові тенденції, появу електроакустичної музики тощо. Темб्रोзнавство на сьогодні – це розгалужена система знань, представити яку у межах однієї статті неможливо. Тому поза зоною нашої уваги залишаються наукові праці, присвячені тембру в електроакустичній музиці. Вони складають потужний напрям у зарубіжному музикознавстві і потребують окремого вивчення.

У працях українських науковців накопичений багатий досвід дослідження тембру як складного явища сучасної музики. З огляду на контекст багатьох розвідок постають питання характеристики та визначення тембру, його ролі в сучасній композиції, механізмів аналізу тембрової організації. Останнє положення має особливе значення для дослідження тембрової семантики, адже емоційна описовість і загальні враження реципієнта від звучання не можуть слугувати надійним критерієм. Невипадково для аналізу електроакустичної музики створені спеціальні програми, за допомогою яких розраховують спектри звуків, що дає змогу проникнути в морфологію тембру, у його структуру. Це об'єктивний метод аналізу, завдяки якому можна уникнути дослідницького свавілля. Стосовно акустичної музики інструментарій аналізу також напрацьований, проте він не є остаточно сформованою замкненою системою, а потребує подальшого уточнення і доповнення. Розгляду різних аспектів дослідження тембру і систематизації інструментарію аналізу тембрової організації й присвячено нашу статтю.

***Останні дослідження і публікації за обраною темою.*** Теоретичну базу статті складають праці українських та зарубіжних дослідників, музикознавців та композиторів. Вагомим внеском в українське темб्रोзнавство є статті О. Жаркова (2002; 2017; 2020), у яких науковець пропонує визначення тембру, розглядає його

різнобічно як складне явище, виокремлює його функції, досліджує з погляду семантики і композиційного синтаксису. У положеннях щодо тембрової організації О. Жарков спирається на ідеї композитора і музикознавця Ю. Іщенка (2012а; 2012b), які є перспективними у вивченні явища тембру в сучасній музиці і корелюють з ідеями П. Булеза (Boulez, 1987). Оминати статтю останнього неможливо, враховуючи композиторський і науковий інтерес П. Булеза до тембру. Стаття дослідника і композитора у сфері електроакустичної музики Д. Смоллі (Smalley, 1994) залучена з метою пошуку кореляції між принципами тембрової організації в акустичній та електроакустичній музиці та обґрунтування універсальності принципу «темброве інтегрування / темброве диференціювання (деінтеграція)». Звернення до праць харківських композиторів і музикознавців Д. Клебанова (2019), Р. Каширцева (2021), Г. Савченко (2023) зумовлене проблематизацією окремих аспектів вивчення тембру в їхніх роботах, зокрема питань взаємозв'язку тембру і фактури. Стаття С. Коробецької розширює уявлення про тембр як складову інтегративного поняття «оркестровий стиль». Вектор досліджень тембрової семантики презентують Г. Косенко (2018), К. Сайте і С. Вайнцірль (Saitis, & Weinzierl, 2019), М. Пашковська (2023), які представляють наукові положення, що склалися в межах європейського та українського музикознавства. Публікація С. Ларсона та Л. Вангендель (Larson, & VanHandel, 2005) стала теоретичним підґрунтям для формулювання нами опозиційної пари принципів тембрової організації «темброва інерція / темброва активність».

**Мета** статті полягає у: 1) систематизації дослідницьких векторів у вивченні тембру, які склалися на сьогодні в українському та зарубіжному музикознавстві; 2) виокремленні принципів тембрової організації інструментальних творів.

Поставлені такі **завдання**: 1) проаналізувати стан сучасного тембровознавства і визначити основні напрями дослідження тембру; 2) визначити принципи тембрової організації, які можуть виконувати функцію інструментарію аналізу в акустичній музиці; 3) установити смислову кореляцію між тембровою організацією і тембровою семантикою.

**Методологія дослідження.** У статті застосовано системно-аналітичний метод дослідження – для аналізу й узагальнення різноманітних аспектів вивчення тембру в сучасному музикознавстві; функціональний – для обґрунтування значущості виявлення інструментарію аналізу тембрової організації у вивченні тембрової семантики; компаративний – для порівняння різних наукових позицій щодо розуміння тембру як складного явища; типологічний – для виявлення та класифікації інструментарію аналізу тембрової семантики.

**Наукова новизна дослідження** полягає в: 1) обґрунтуванні універсальності смислової пари принципів тембрової організації «темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція)»; 2) уведенні до наукового обігу смислової пари принципів тембрової організації «темброва інерція / темброва активність».

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У сучасній науковій літературі можна виокремити такі взаємопов'язані аспекти вивчення тембру: 1) тембр як складне багаторівневе поняття; 2) функції тембру; 3) тембр і фактура; 4) темброва семантика; 5) інструментарій аналізу принципів тембрової організації; 6) тембр як жанроутворювальна і стилеутворювальна категорія. Розгляд останнього пункту у цій статті не здійснюється.

Розгляньмо кожний з пунктів.

1. Як складне багаторівневе поняття тембр трактують багато дослідників. Зокрема, О. Жарков виокремлює декілька аспектів розуміння тембру: від акустичного до стильового, представляючи тембр в органологічному, семантичному, інтонаційному, драматургічному, формотворчому аспектах (Жарков, 2002: 273).

Багаторівневність і складність поняття «тембр» підкреслює Р. Каширцев, узагальнюючи різні наукові точки зору: від розуміння тембру як акустичного явища до музично-виразових компонентів у художній системі. У такому широкому діапазоні тембр трактований автором як репрезентант певного «культурного простору, до якого належить людина» (Каширцев, 2021: 36); як сума звукоінтонаційних якостей (там само: 36); як носій певної семантики (там само: 42) з можливістю персоналізації тембру (там само: 36). Важливо, що дослідник наголошує на психофізіологічному аспекті досліджуваного

поняття, сприйнятті і трактуванні його людиною. Р. Каширцев акцентує важливість культури як контексту у сприйнятті явища тембру, що суголосно ідеям інших дослідників.

Співвідношення акустичного і музикознавчого розуміння тембру детально вивчається О. Жарковим в контексті міркувань про подвійну природу функціонування тембру. З одного боку, йдеться про акустичний вимір тембру, який виявляється у функціонуванні тембру як повноцінного фонетичного елементу музичної мови, як самостійної лексеми. З другого боку, музикознавчий аспект вивчення тембру постає як фонологічний параметр елементів музичної мови за рахунок нерозривного злиття зі звуковою сутністю, динамікою, артикуляцією (Жарков, 2017: 98). Дослідник робить висновок: «“Акустичне” [визначення – прим. Х.Ю.] завжди буде ширшим, а “музикознавче” – точнішим і “працюючим” у музичній науці» (там само).

Комплексно і різновекторно трактує тембр і М. Пашковська, враховуючи попередні напрацювання науковців та наголошуючи на розумінні тембру як «комунікативної системи, що дає ключ до визначення його естетики та поетики», та як «трикомпонентної слухової сутності» (Пашковська, 2023: 4).

Потужний напрям дослідження тембру склався в європейському та американському музикознавстві. У контексті цієї статті наведемо міркування П. Булеза, який ставить у центр уваги питання зв'язку між тембром і музичною композицією, між тембром і мовою. Композитор виокремлює два підходи до вивчення тембру: один – це об'єктивний, науковий спосіб, що полягає в описі акустичних явищ за допомогою графіків і діаграм. Інший – суб'єктивний, художній спосіб дослідження тембру, який поєднує естетичні та формальні критерії (Boulez, 1987: 161–162).

2. До вивчення тембру дослідники підходять з різних позицій, відповідно, науковцями виокремлюються різні його функції. О. Жарков, виходячи з багаторівневості і складності самого поняття «тембр», називає драматургічну, фактурну (мелодичну, гармонічну, власне фактурну), композиційну (синтаксичну та формотворчу), стильову та стилістичну, семантичну та семіотичну, жанрову,

культурологічну (дотична до семантичної) та колористичну функції (Жарков, 2002: 275).

Важливим положенням наукових праць автора є подвійна природа функціонування тембру, яка в оркестрових творах конкретизується опозицією «тембр обумовлений» – «тембр акомодацийний» (Жарков, 2020: 146). Обумовлений тембр є тим звучанням, яке композитор обирає для свого твору та фіксує в партитурі. Під акомодацийним тембром автор розуміє те специфічне звучання, яке виникає під впливом фактурного та інших рішень в конкретному моменті оркестрового твору (Жарков, 2020: 146). Дослідник зауважує: «Тембр є і найважливішим елементом музичної мови, здатним об'єднувати безліч інших елементів в одну музично-звукову цілісність, і, водночас, параметром звучання» (там само). Далі автор зазначає: «При всій “наближеності” обумовленого й акомодацийного тембру, для аналізу партитур важливішим стає акомодацийний тембр, що втілює всю різноманітність можливостей у певному одиничному унікальному моменті партитури» (там само: 146).

У монографічному дослідженні, присвяченому теорії та історії оркестрових стилів, С. Коробецька трактує тембр як стилетворчий чинник та виокремлює такі його функції: 1) змістовно-виразну (темброву семантику, у тому числі колористичну, зображальну, сонорну); 2) композиційно-формотворчу; 3) драматургічну (Коробецька, 2003: 27).

3. Взаємозв'язок тембру та фактури зазначав ще Д. Клебанов, підкреслюючи їх нерозривність і неможливість відокремлення один від одного. Композитор дійшов висновку, що «операція по розподілу фактури на темброву і звуковисотну складові є виключно умоглядною, оскільки її результати принципово не спостережувані. Вислів “темброво-фактурний” – беззмістовний. Він означає приблизно теж саме, що “залізно-металічний” або “солов'їно-пташиний”, оскільки в обох випадках порушується закон зворотного відношення між змістом і об'ємом поняття. Структура і фактура складають діалектичну єдність. Структура виявляється через фактуру, фактура впливає на структуру» (Клебанов, 2019: 13).

Взаємозв'язок тембру й фактури вивчають і інші дослідники. Зокрема, Р. Каширцев на основі узагальнення численних теоретичних

праць пропонує трактувати тембр як чинник глибини фактури. Ця ідея стає ядром концепції автора, який підсумовує, що «фактурна глибина у даному дисертаційному дослідженні визначається як тембровий потенційний або реалізований у звучанні підсумковий “третій” вимір фактури, який становить діалектичну єдність її звуковисотної вертикальної та часової горизонтальної координат, фоніко-кolorистичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності – темброво-фактурного комплексу» (Каширцев, 2022: 61).

У статті Г. Савченко (2023) представлена ієрархічна тріада «тембр-звукоматерія-фактура». Для аналізу Флейтового концерту О. Щетинського авторка виокремлює складники звукоматерії:

«– звукоматерія, у якій комбінуються різні елементи (наприклад, короткі звуки, довгі звуки, фігури) – мішаний, дискретно-континуальний тип;

– звукоматерія, у якій домінує один тип елементів (наприклад, довгі мелодичні лінії або короткі звуки і короткі фігури) – однорідний континуальний / дискретний тип» (Савченко, 2023: 188); а також темброво-регістрові комбінації з відповідними типами звукоматерії та різні типи фактури на основі визначення функціональних відносин між лініями і шарами. На думку Г. Савченко, тембр-звукоматерія-фактура стають предметом спеціальної композиторської роботи, завдяки чому розкривається концептуальний задум твору.

Фактура у взаємодії з тембром виконує важливу формотворчу роль. Вивчення тембру в аспекті композиційного синтаксису знаходимо у працях О. Жаркова. Тембровий синтаксис розуміється автором як такий, що бере участь у формотворенні. На думку дослідника, 1) «тембровий синтаксис “створює” викладення музичного матеріалу і забезпечує його подальший розвиток» (Жарков, 2010: 24); 2) «тембровий синтаксис як елемент фактури бере участь в створенні дискретності і континуальності музичної тканини. Не тільки відокремлює (мелодію, вертикаль, фактурний малюнок тощо), але і зчленовує усі елементи у фактурному плані» (там само: 25). Тут тембр тісно «співпрацює» з іншими параметрами композиції. Згідно О. Жаркову, «розділення/об’єднання в аспекті тембрового синтаксису

стає тією областю, у котрій найбільш яскраво проявляються мелодичні, гармонічні, власне фактурні, а значить, і змістовно-розрізнені функції тембру. Відображуючи зміни музичної мови, тембровий синтаксис стає індикатором оркестрового мислення у даний конкретний період, дозволяючи глибше зануритися у проблеми музичної мови даного напрямку чи композитора» (там само).

4. Дослідження тембрової семантики останнім часом набувають потужності і різноспрямованості. У зарубіжних та українських наукових працях представлені різні підходи до розуміння поняття «семантика тембру» і способи аналізу семантики. К. Сайтіс та С. Вайнцірль фокусують свою увагу на відсутності специфічного сенсорного словника для опису тембру (Saitis, & Weinzierl, 2019: 2), а також зазначають, що «ідентифікація джерела звуку (наприклад, це не скрипка) сама по собі є типом тембрової семантики» (там само: 3). За думкою авторів, тембр – це багато в чому інтуїтивне явище, «що охоплює дуже складний набір слухових характеристик, які часто не враховуються: частота, інтенсивність, тривалість, просторове розташування та акустичне середовище» (там само: 24–25). «Звукові якості концептуалізуються та передаються переважно через легкодоступні сенсорні характеристики з різних модальностей (наприклад, яскравий, теплий, солодкий), а також через звуконаслідувальні атрибути (наприклад: дзвін, дзижчання, пронизливий) або через несенсорні атрибути, пов'язані з абстрактними поняттями (наприклад, багатий, складний, різкий)» (там само: 25). За словами дослідників, такі описові характеристики дають змогу слухачам говорити про специфічні акустичні якості через інші, більш зрозумілі, матеріальні властивості «з посиланням на людський і нелюдський голос (інструменти є голосами)» (там само). Вивчення семантики тембру в дослідженні авторів передбачає міждисциплінарний підхід: «семантичні оцінки та методи фактурного аналізу є потужним інструментом для емпіричного вивчення зв'язку між сприйняттям тембру (психофізичними вимірами), його мовними описами (концептуально-метафоричні виміри) та їх значенням (семантичні виміри)» (там само). Семантичні виміри тембру у статті узагальнені як яскравість / різкість, шорсткість / жорсткість і повнота



/ багатство звучання, і відповідають трьом психофізичним вимірам, за якими слухачі сприймають подібність тембру (там само).

Г. Косенко, характеризуючи темброву семантику інструмента (альта), трактує її як художню метасистему, виявляючи такі її складові: 1) затребуваність інструмента у художній практиці, його роль в оркестрових, ансамблевих і сольних музичних жанрах (Косенко, 2018: 60), що впливає на формування семантики тембру; 2) історичну і ситуативну змінюваність корінної специфіки тембру (константи), в результаті чого постають нові «змінні» значення, реалізується принципова мобільність і семантична «плинність» (там само).

М. Пашковська аналізує та обґрунтовує тембр як засіб формування конкретного образу в музиці (Пашковська, 2023: 50). Темброва семантика, за словами дослідниці, є важливим аспектом тембру в реалізації його комунікативної функції (там само: 53). Авторка оперує поняттям «темброобраз», під яким розуміє систему «параметрів, що характеризує його унікальність для слухача через акустичні якості, емоційний вплив та художню виразність у контексті музичного інтерпретування» (там само: 185).

5. Щоб дослідити темброву семантику, потрібно виробити об'єктивний інструментарій аналізу. На сьогодні існують дослідження, де музикознавці пропонують різні підходи до аналізу тембрової організації твору. Так, Ю. Іщенко розробив систему так званих «тембрових опозицій», яка є інструментарієм аналізу тембрової організації оркестрових творів. Серед запропонованих зосередимо увагу на двох парах: 1) темброве інтегрування – темброве диференціювання (Іщенко, 2012b); 2) тембри чисті і змішані (Іщенко, 1975).

Перша пара тембрових опозицій, а саме, «темброве інтегрування – темброве диференціювання», розглядається автором більш детально. Принципом тембрового інтегрування є «об'єднання тембрових комплексів шляхом виявлення не контрасту їх, а спільних властивостей» (Іщенко, 2012b: 176–177). В іншій статті автор уточнює це поняття і зазначає, що тембровим інтегруванням може називатись «трактування інструментів симфонічного оркестру, що ґрунтується на об'єднанні тембрових якостей» (Іщенко, 2012a: 200).

Дослідник вважає, що темброве інтегрування відбувається декількома шляхами: 1) шляхом збереження постійних тембрів; 2) за допомогою тембрової схожості; 3) через темброву насиченість; 4) через створення ілюзорних тембрів (Іщенко, 2012b). Основні чинники, завдяки дії яких відбувається темброве інтегрування, це «темброва подібність, спільність “фізичних” параметрів тембру (щільність, прозорість, м’якість, напруженість тощо), однорідний тембр» (Іщенко, 2012а: 200).

Протилежний принцип – темброве диференціювання – є «диференційованим трактування тембрів в оркестровій музиці» (Іщенко, 2012b: 176). Згідно з Ю. Іщенком, «темброве диференціювання впливає з контрасту інструментальних тембрів» (Іщенко, 2012а: 199). Збалансована взаємодія тембрового диференціювання та інтегрування є діалектичною єдністю протилежностей (Іщенко, 2012а: 201). А механізм взаємодії тембрового диференціювання та інтегрування можна простежувати як по вертикалі, так і по горизонталі партитури (Іщенко, 2012а: 216).

Автор доходить висновку, що «...темброве диференціювання та інтегрування істотно впливають на музичний розвиток і драматургію. Більше або менше відхилення в бік одного з чинників безпосередньо залежить від композиційного й драматургічного задуму: темброве диференціювання й пов’язана з ним яскрава контрастність оркестрових барв сприяють більшій фактурній розчленованості й більш мобільній зміні різних образних відтінків і станів; темброве інтегрування визначає більшу злитість структурних одиниць і поступове розгортання єдиного образного стану» (Іщенко, 2012а: 229–230).

Ідеї, викладені Ю. Іщенком, корелюються з науковими положеннями П. Булеза, який у своєму дослідженні порушує питання необхідності введення до наукового обігу принципів, що стануть в нагоді при аналізі тембрів в інструментальній музиці. Так, П. Булез пропонує опозиційну пару понять «артикуляція / злиття (ф’южн)», що базується на ідеї розподілу сфери інструментальної музики на дві частини: камерна музика (світ малих ансамблів) та оркестрова музика (світ великих колективів). Дослідник пояснює, що в камерній музиці здебільшого використовується «аналітичний дискурс»

за допомогою тембру. Інтерес фактурно-драматургічного розвитку досягається уточненням та деталізацією музичних елементів. У свою чергу, в оркестровій музиці в основному створюється інтерес шляхом множення, накладання, накопичення (Boulez, 1987: 167). «Маленький ансамбль – це переважно “світ артикуляції”», тоді як великий ансамбль – це, по суті, “світ ф’южн” (злиття)» (там само). П. Булез доходить висновку, що «тембр через композицію повинен повністю інтегруватися з музичною мовою в багатовимірному світі, де його специфіка буде мірилом його важливості» (там само: 171).

У свою чергу, Д. Смоллі, аналізуючи електроакустичну музику, висуває схожі ідеї, що свідчить про універсальність пари тембрових опозицій як одного з елементів інструментарію для аналізу принципів тембрової організації. Науковець використовує пару понять «інтеграція / дезінтеграція» (Smalley, 1994). На нашу думку, ці поняття ідентичні парі опозицій «артикуляція / злиття (ф’южн)» у дослідженні П. Булеза та опозиції «темброве інтегрування / темброве диференціювання» в Ю. Іщенко.

Вищевказана пара принципів, яка може виконувати функцію інструментарію аналізу тембрової організації, не є єдиною. У науковій праці С. Ларсона і Л. Вангендель застосовується поняття «музичної інерції» як однієї із трьох специфічних «музичних сил»: це «музична гравітація», якою автори позначають тенденцію звуків опускатися над певною опорою; «музичний магнетизм», що характеризує тенденцію нестійких тонів рухатися до найближчого устою, та «музична інерція», що є тенденцією мелодичного руху тривати за заданим шаблоном, моделлю (Larson, & VanHandel, 2005: 119). З погляду дослідників, «ці три метафоричні музичні сили визначають сприйняття музики слухачем, завдяки яким музика постає цілеспрямованим фактором, що пов’язується з явищами фізичного світу» (там само).

На нашу думку, музична інерція може бути досягнута, в тому числі, за допомогою тембрової інерції. Таким чином, пропонуємо ввести в науковий обіг поняття «темброва інерція», під яким розуміємо утримання тембру, способу звукоутворення у взаємодії з динамічними, штриховими, регістровими, фактурними умовами,

що породжує ефект музичної інерції. В опозиційній парі до запропонованого поняття вводимо термін «темброва активність». Під ним розуміємо зміну тембру різними засобами (за допомогою звукоутворення, штрихів, динаміки, реєстрових і фактурних умов).

Виявлені принципи – 1) темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція) і 2) темброва інерція / темброва активність – є інструментарієм об'єктивного аналізу тембрової організації (відповідь на питання «яким чином?»), який розкриває художній задум композитора, зашифрований, у тому числі, в тембровій семантиці (відповідь на питання «що?»). Семантичний аналіз тембру потребує дієвих аналітичних ключів, інакше дослідник ризикує втратити об'єктивне підґрунтя<sup>1</sup>. Апробація взаємодії принципів тембрової організації і тембрової семантики становить перспективу подальших досліджень.

### **Висновки.**

У ході викладення матеріалу статті було узагальнено та систематизовано основні напрями дослідження тембру як складного явища, які сформувалися в сучасному музикознавстві: 1) тембр як комплексне багаторівневе поняття; 2) функції тембру; 3) тембр і фактура; 4) темброва семантика; 5) інструментарій аналізу принципів тембрової організації.

У результаті аналізу наукової літератури систематизовано принципи тембрової організації. Зокрема, смислова пара «темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція)» зустрічається у працях українських і зарубіжних авторів, застосовується в дослідженнях акустичної та електроакустичної музики. Це дозволяє трактувати її як універсальну, таку, що може бути застосована при аналізі тембрової організації інструментальної музики. Запропоновано ввести в науковий обіг бінарну опозицію принципів «темброва інерція / темброва активність»; визначено зміст цих понять. Під тембровою інерцією маємо на увазі утримання

---

<sup>1</sup> Спробу аналізу тембрової організації твору О. Щетинського (з використанням принципу «темброва інтеграція / дезінтеграція») і виходу на аналіз тембрової семантики здійснено автором цієї статті в попередньому дослідженні (Юрко, 2023).

тембру (за допомогою звукоутворення, штрихів, динаміки, регістрових і фактурних умов); відповідно, під тембровою активністю – зміни тембру, які можуть бути досягнуті тими ж засобами. Нарешті, обґрунтовано вагомість дослідження тембрової організації при вивченні тембрової семантики.

**Перспективами** розвитку запропонованої теми є подальше дослідження та обґрунтування взаємозв'язку між тембровою організацією і тембровою семантикою.

## ЛІТЕРАТУРА

- Жарков, О. М. (2010). Синтаксические аспекты исследования тембра. *Київське музикознавство*, 33, 23–32.
- Жарков, О. М. (2017). Тембр в музыке: проблема определения понятия. *Київське музикознавство*, 55, 94–100.
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 140–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>
- Жарков, О. М. (2002). Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, 270–277.
- Іщенко, Ю. (1975). Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське мистецтвознавство*, 10, 3–11.
- Іщенко, Ю. (2012а). Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 198–231.
- Іщенко, Ю. (2012б). Темброве інтегрування в оркестрових творах М. І. Глінки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 176–198.
- Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтва імені І. П. Котляревського. Харків.
- Клебанов, Д. Л. (2019). *Лекції з інструментування*. Харків: Естет-Принт.
- Коробецька, С. Ю. (2003). Стилюювальні функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *Наукові записки*

- Тернопільського державного педагогічного університету та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство, 2 (11), 24–31.
- Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пашковська, М. О. (2023). *Актуалізація темброобразу альта в пізній творчості композиторів XIX–XXI століть*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience*. (Scientific monograph). Riga, Latvia: Baltija Publishing, 176–202.
- Юрко, Х. С. (2023). «Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція як принципи тембрової організації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 9–26.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567057>.
- Larson, S. & Van Handel, L. (2005). Measuring musical forces. *Music Perception*, 23 (2), 119–136.
- Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019) The Semantics of Timbre. In Siedenburg, K., Saitis, C., McAdams, S., Popper, A., Fay, R. (eds.), *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, pp. 119–149. (Springer Handbook of Auditory Research, vol. 69). Cham, Switzerland: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-14832-45>
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10 (2), 35–48. DOI: 10.1080/07494469400640281

## REFERENCES

- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567057> [in English].
- Ishchenko, Yu. (1975). Timbre expositions in B. M. Lyatoshynsky's symphonies. *Ukrainian Art History*, 10, 3–11 [in Ukrainian].

- Ishchenko, Yu. (2012a). On the interaction of timbre differentiation and integration in P. I. Tchaikovsky's symphonies. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 198–231 [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. (2012b). Timbre integration in M. I. Hlinka's orchestral works. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 176–198 [in Ukrainian].
- Kashirtsev, R. H. (2022). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Klebanov, D. L. (2019). *Lectures on instrumentation*. Kharkiv: Estet-Print [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2003). Style-forming functions of timbre in orchestral music of the 20<sup>th</sup> century (theoretical aspect). *Scientific notes of the Ternopil State Pedagogical University and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Series: Art history*, 2 (11), 24–31 [in Ukrainian].
- Kosenko, H. H. (2018). *Timbre semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s–2000s*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Larson, S. & Van Handel, L. (2005). Measuring musical forces. *Music Perception*, 23 (2), 119–136 [in English].
- Pashkovska, M. O. (2023). *Update of the timbre image of the viola in the late work of composers of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019) The Semantics of Timbre. In Siedenburger, K., Saitis, C., McAdams, S., Popper, A., Fay, R. (eds.), *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, pp. 119–149. (Springer Handbook of Auditory Research, vol. 69). Cham, Switzerland: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-14832-45> [in English].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience*. (Scientific monograph). Riga, Latvia: Baltija Publishing, 176–202 [in Ukrainian].
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10 (2), 35–48. DOI: 10.1080/07494469400640281 [in English].
- Yurko, Kh. S. (2023). “Marfa and Mary” for eight cellos by Oleksandr Shchetynskyi: integration / disintegration as principles of timbre organization. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 65, 9–26 [in Ukrainian].

- Zharkov, O. M. (2002). Timbre as a factor of intonation of a musical work. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 21, 270–277 [in Russian].
- Zharkov, O. M. (2010). Syntactic aspects of timbre research. *Kiev Musicology*, 33, 23–32 [in Russian].
- Zharkov, O. M. (2017). Timbre in music: the problem of defining the concept. *Kyiv musicology*, 55, 94–100 [in Russian].
- Zharkov, O. M. (2020). The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 140–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726> [in Ukrainian].

### ***Khrystyna Yurko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
Kharkiv State Academy of Culture,  
a lecturer at the Music Theory and History Department  
e-mail: [khrystynayurko145@gmail.com](mailto:khrystynayurko145@gmail.com)  
ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

## **Aspects of studying timbre in scientific discourse**

***Statement of the problem.*** *Timbre is one of the central categories of modern musicology. Studies of timbre are multi-vector and multi-faceted, which is due to the compositional practice of the XX–XXI centuries. In Ukrainian and foreign musicology, questions arise as to what timbre is, what its significance is in a modern composition, as well as how to analyze those timbre organization. After all, the emotional descriptiveness and general impressions of the recipient from the sound cannot be a reliable tool for analyzing timbre (in particular, its semantics) and timbre organization. In scientific works related to acoustic music, the toolkit of analysis has been developed, but it is not a finally formed closed system, but needs further clarification and addition. This article is devoted to the consideration of various aspects of timbre research and the systematization of the tools for the analysis of timbre organization.*

***Recent research and publications.*** *Theoretical basis of the article consists of the Ukrainian and foreign sources devoted to timbre: articles and thesis by O. Zharkov (2002; 2017; 2020), P. Boulez (1987), Yu. Ishchenko (2012a; 2012b), D. Smalley (1994), D. Klebanov (2019), R. Kashyrtsev (2022), S. Korobetska (2003),*



*H. Kosenko (2018), H. Savchenko (2023), C. Saitis, S. Weinzierl (2019), M. Pashkovskaya (2023). Also, the article by S. Larson, L. Van Handel (2005) became the theoretical basis for the formulation the opposing pair of principles of timbre organization “timbre inertia / timbre activity”.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purposes of the article are: 1) to systematize the research vectors in the study of timbre that have developed today in Ukrainian and foreign musicology; 2) to highlight the principles of timbre organization of instrumental works.*

*The article uses: a systematic and analytical research method to analyze and generalize the various aspects of the study of timbre in modern musicology; comparative one that considers the scientific positions in the understanding of timbre as a complex phenomenon; functional one substantiating the need for analytical tools when determining timbre organization and semantics; and typological – for identifying and classifying the analytical toolkit.*

*The scientific novelty of the study consists in: 1) substantiating the universality of the semantic pair of principles of timbre organization “timbre integration / timbre differentiation (disintegration)”;* 2) *introduction into scientific circulation of the semantic pair of timbre organization principles “timbre inertia / timbre activity”.*

**Results and conclusion.** *In the course of the presentation of the material of the article, the main areas of research into the phenomenon of timbres in modern musicology were summarized and structured. A couple of timbre organization principles “timbre integration / differentiation (disintegration)” have been defined, which can be applied in the analysis of timbre semantics in acoustic music. Another binary opposition of “timbre inertia / activity” principles is proposed to be introduced into scientific circulation, and the content of new concepts is defined. Finally, the significance of the examination of timbre organization when studying the timbre semantics is substantiated.*

**Keywords:** *timbre; timbre organization; timbre semantics; instrumental music; principles of timbre organization; timbre integration / timbre differentiation (disintegration); timbre inertia / timbre activity; texture.*

*Стаття надійшла до редакції 27 травня 2024 року*