

## **ДИНАМІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ: ВСТУП ДО ТЕОРІЇ ТЕМБРОВОГО ПРОСТОРУ**

У статті розглянуто динаміку розвитку музичного інструментарію у контексті концепту "тембрового простору". Інструментарій інтерпретується не лише як естетичний феномен, а й як технічний засіб – органологічне "подовження" людського тіла у просторі. Експансія сонорного тіла інструмента визначена як прояв іманентної логіки існування медіа-реальності. Виявлено основні фактори еволюції музичного інструментарію як форми медіа. У сучасну епоху тембродологія інструментарію уявляється також і як об'єкт технічної стандартизації, що є типовим для медіа-культури.

*Ключові слова:* музичний інструментарій, тембр, тембровий простір, медіа, стандартизація.

*Куц Евгений Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Динамика развития музыкального инструментария: введение в теорию тембрового пространства**

В статье рассмотрена динамика развития музыкального инструментария в контексте концепта "тембровое пространство". Инструментарий интерпретируется не только как эстетический феномен, но и в качестве технических средств – органологических "продолжений" человеческого тела в пространстве. Экспансия сонорного тела инструмента определена как проявление имманентной логики существования медиа-реальности. Выявлены основные факторы эволюции музыкального инструментария как формы медиа. В современную эпоху тембродология инструментария представляется и как объект технической стандартизации, что является типичным для медиа-культуры.

*Ключевые слова:* музыкальный инструментарий, тембр, тембровое пространство, медиа, стандартизация.

*Kushch Eugen, candidate of arts, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **The dynamics of the development of musical instruments: introduction to the theory of timbral space**

The article is devoted to the dynamics of the evolution of musical instruments in the context of the "timbral space" theory. The author interprets instruments not only as the aesthetical phenomenon, but as technical devices – organological projection of the human body. Expansion of the sonoric body of an instrument considered as the manifestation of the immanent logic of media-reality. The main factors of the evolution of musical instruments as a form of media are identified. Tembrology of musical instruments appears as an subject of technical standardization, which is typical for media-culture.

*Key words:* musical instruments, timbre, timbral space, media, standardization.

В останню чверть ХХ ст. у музикознавстві спостерігається тенденція до застосування просторових метафор щодо звукової матерії: "музично-звукове середовище", "фоносфера", "звуковий ландшафт", "темброве поле" тощо. Ми вважаємо актуальним введення концепту "тембрового простору" як диспозиції натуральних та конвенціональних знакових систем, що визначають ступінь дискретності звукового простору музичного мистецтва. Основні завдання, які ми намагаємось вирішити, концептуалізуючи поняття тембрового простору: картографія звукового ландшафту, виявлення структур, лакун, поверхонь розсіювання, легітимізуючих інстанцій і решіток специфікації. Тембровий простір є складною системою, далекою від суто лінійної логіки, де екстрамузичні фактори почасти набувають значення не меншого, ніж власне музичні. Шлях до розуміння динаміки розвитку тембрового простору слід шукати, перш за все, у закономірностях існування самих носіїв тембру – музичних інструментів.

Музичний інструмент, як форма культури, займає своєрідне положення – між утилітарним та символічним, між знаряддям праці та магічним артефактом. Інструмент, на відміну від знарядь праці, не слугує безпосередньо для виробництва матеріальних благ або надання послуг, а з арт-об'єктом його поєднує те, що він є безпосереднім учасником естетичного дійства – музики, і, врешті-решт, базовим фізичним рівнем її побутування. Звучання інструменту вже є подією естетичного порядку і це не може не спричиняти вплив на весь подальший процес музичної композиції: інструментарій, на відміну від музичної матерії, що перебуває в стані потенціалії, у кожний момент часу вже є фактом об'єктивного буття. Втім, інструмент (і це поєднує його із знаряддям праці) є лише засобом реалізації мети, отже, повинен бути максимально "прозорим" з точки зору власної медіальної функції, ідеальним продовженням людського тіла, органологічною проекцією, непомітним сонорним "протезом". Лише трансгуманістична естетика кінця ХХ – початку ХХІ ст. звернула увагу на "анонімний" голос інструменту, що здатен промовляти сам за себе, прориваючи субмедіальну поверхню (вираз Б. Гройса) несподіваним одкровенням.

Ідея досягнення абсолютної медіальної "прозорості" імпліцитно закладена у програмі розвитку техногенної цивілізації, коріння якої, за висловом В. Ст'юпіна, сягає часів античності. При усій дискусійності такого підходу до медіа, ігноруючи потужні гносеологічні ефекти, що їх спричиняє медіатиза-

ція, ми можемо стверджувати, що іманентною логікою розвитку інструментарію у техногенну епоху керує не лише естетичний фактор, а і технологічний – досягнення максимального контролю і ефективності, щільного заповнення лакун функціональності сонорного тіла людини. Невблаганна логіка прогресу, що призвела до "кінця географії" (П. Вірільо), у відношенні до інструментарію, як форми медіа, призводить до "кінця фізики" – витіснення сил тілесного напруження, необхідних для подолання "опору матеріалу" (Б. Асаф'єв) – одвічного супутника інструментальних музичних практик.

Вищезгадані процеси знаходять вираження як у еволюції інтерфейсів музичних інструментів (поява клапанної системи у дерев'яних духових або вентиляної у мідних тощо), так і у конструктивних вдосконаленнях другорядного плану: заміна природних матеріалів штучними, наприклад – введення до обігу металевих струн замість жильних у струнних смичкових інструментів. Наведемо слова відомого скрипкового майстра Є. Вітачека: "Вказана еволюція звуку відбувається двома шляхами, обумовленими наступними причинами. Справа в тому, що вимоги до струнних смичкових інструментів зазнають постійних змін. <...> Розвиток суспільних смаків викликає появу іншої музичної літератури, появу нових форм музикування, зміну виконавських прийомів. Музичний інструментарій, що виготовляється у різні епохи, конструюється в залежності від усіх вищезгаданих умов" [1, 13].

Як бачимо, Є. Вітачек розриває це "каузальне коло", визначаючи причиною еволюції тембру інструментів естетичну орієнтацію суб'єктів музичної діяльності. Насправді вкрай важко встановити, що у цих процесах є причиною, а що – наслідком. У кожний конкретний момент часу ми можемо вести мову про "диспозитив", як його розумів М. Фуко, – "систему стратегічних орієнтирів цілепокладання, що імпліцитно задається характерним для того чи іншого соціуму комплексом "влади – знання" і виступає матрицею конфігурування суспільних практик" [4, 153], при усій його амбівалентності – з одного боку, відтворенні у власних структурах діючих конфігурацій владних стратегій, з іншого – як детермінанта суспільної діяльності. Звучання інструмента у ту чи іншу епоху, як історичний факт, видається нам розподіленим серед трьох "поверхонь розсіювання": практика інструментального виробництва, виконавська практика і композиторська діяльність, причому дві останні займають пріоритетне положення. Як правило, рушією силою "макроеволюції" тембрового поля інструментів виступають композитори, надто у епоху глобальних новацій модерну. Пригадаємо, наприклад, прийом Bartok pizzicato, названий на честь винахідника – видатного угорського композитора. Водночас виконавська практика сприяє "мікроеволюції" тембрового поля – як саме звучить інструмент у ту чи іншу епоху: варіативність перехідних процесів (атака, вібрато), інтенсивність звучання, яскравість тембру тощо.

Аналізуючи звучання інструментів, як результат еволюції тембрового мислення, неважко дійти висновку, що одним із потужних стимулів став мотив експансії – прогресуюче поширення сонорного "тіла" інструменту (а разом із ним – і тіла людського) у просторі, здатність охоплювати все більшу територію і долати різноманітні акустичні "перешкоди", серед яких – і безмежні простори африканських пустель, і насичена оркестрова фактура романтичних симфоній. Надамо слово Є. Вітачеку: "Після Великої французької буржуазної революції музика полишає вузьке замкнене коло слухачів і набуває широко-доступного масового характеру. Концерти починають відбуватись у великих приміщеннях, наповнених великою кількістю слухачів, значного розвитку набуває симфонічний оркестр. Від скрипки і віолончелі вимагають більш сильного, яскравого звуку, який здатен заповнити нові концертні зали" [1, 14].

"Далекобійність" інструментів стала вимогою епохи романтизму, з виходом музики у великі концертні зали і появою "епічного героя" – соліста-віртуоза, з часом ці тенденції лише посилились: "Зрозуміло, що наша епоха потребує від скрипки ще більшого підсилення и напруженості звуку; як композиторам, так і конструкторам смичкових інструментів доведеться прийняти до уваги дані вимоги і намагатися їх успішно задовольнити" [1, 17].

Утім, процеси експансії не варто пов'язувати лише із професійною музичною культурою і конкретною епохою. Яскравим свідченням універсальності ідеї розширення власного звукового "ареалу" слугують численні інтонаційні практики відкритих просторів – від воєнних оркестрів і мисливських ріжків Європи до громоподібних японських барабанів. Наведемо з цього приводу дві цитати Ю. Чекана, який описує ціннісні аспекти певних інтонаційних практик: "Як бачимо, в цій інтонаційній практиці найважливішими якостями звучання є гучність і чіткість артикуляції (в армії навіть існує неформалізоване поняття "командирський голос"), яке обумовлюється практичними моментами. Так, рівень гучності подання команд залежить від об'єму простору, який мусить бути заповнений цим звучанням" [6, 103–104]. "У романі професора відділення афро-американських досліджень Масачусетського університету Майкла Телвела "Коріння трави", який описує культурні реалії Ямайки, читаємо: "Міс Амандра була відома всієї округи своїм дзвінким голосом, що мав головну властивість – дальність <...>". Звернімо увагу: головною якістю звучання, згаданого Телвелом, є дальність. Дзвінкий голос (темброві характеристика) – лише передумова визначального, цінного й поцінованого в умовах цієї конкретної культури параметру "дальність". Інші можливі характеристики звучання (висота, ритм, спосіб артикуляції і т. ін.), як малозначні, Телвелом не згадуються взагалі" [6, 85].

Акустичний ландшафт сучасності є настільки щільним, що "далекобійність", як якісна характеристика окремих звукових полів, набуває особливої цінності. Серед західних дослідників фонографічних практик є популярними терміни "bass culture" і "treble culture". Перший – як свідчення все зростаючої ролі низка частот у музичних і дизайнерських практиках, другий – для позначення експансії малих

"архітектурно-сонорних форм" – мобільних пристроїв для відтворення звуку. Здатність низьких частот до ефективного подолання акустичних перешкод і розповсюдження на великі відстані через велику довжину хвиль було давно помічено дослідниками і музикантами (пригадаймо зюскіндівського контрабасиста, який порівнює проникну здатність власного інструмента із трубою або флейтою не на користь останніх). Культ низьких частот у практиках сьогодення, окрім явного чуттєво-еротичного підтексту (апеляція до "низової" естетики архаїчних дійств), є апогеєм картографічних стратегій по відношенню до звукового ландшафту – "розмітка" власної території, подібно до того, як це відбувається у тваринному світі. Варто з цього приводу пригадати і популярний серед звукорежисерів вислів "to cut through mix", який також вельми яскраво демонструє аксіологію сучасної культури звуку. Якщо "bass culture" – пасивна експансія, "розсування" кордону з центру, то "treble culture" – експансія номадична, що компенсує відносно низьку проникну здатність високих частот високою активністю власних "агентів" – носіїв портативних гаджетів. Динаміка розвитку електронних і електроакустичних тембрів також вказує на прогресивне розширення спектру, ескалацію "агресивності" – достатньо порівняти звучання, скажімо, колективу Tangerine Dream початку 1970-х і будь-який сучасну EDM-композицію; гітарний "драйв" (ефект сильних нелінійних спотворень) часів Led Zeppelin і Deep Purple – на противагу надщільній "стіні звуку" сучасних metal-стилів.

Узагальнюючи вищезгадані положення, виділимо основні фактори історичної динаміки музичного інструментарію.

1. Стандартизація конструкції інструментів – як результат глобалізаційних процесів, передусім – становлення системи професійної музичної освіти, стабілізації жанрової системи, перехід до промислового виробництва. Щодо останньої тези, Є. Вітачек висловлюється так: "Поступово забуваються вироблені протягом століть традиції інструментальної майстерності <...> В цьому певну роль зіграло і фабричне виробництво музичних інструментів, обумовлене значним кількісним збільшенням попиту" [1, 15–16].

2. Удосконалення інструментальних інтерфейсів з метою поліпшення ергономіки і точності контролю над інтонацією.

3. Модифікація конструкції інструментів з метою збільшення надійності в умовах інтенсивних виконавчих практик.

4. Модифікація конструкції інструментів з метою досягнення нових якостей звучання: розширення діапазону, можливості введення нових виконавських прийомів, зміна тембральних характеристик: "Як вже було зазначено раніше, вимоги до звучання скрипок і віолончелей змінюються весь час. Прослідкувати їх згідно точних вимог протягом 400-літньої історії скрипки, звичайно, неможливо, проте, якщо взяти хоча б останні 50 років, ми побачимо, як змінилися смаки" [1, 16].

Каузальність останнього твердження викликає деякі запитання. Чи завжди модифікація конструкції інструменту є бажанням віднайти інше звучання? Чи завжди нові темброві відтінки є бажаними? З цього приводу (не у якості гумору) можна пригадати монолог контрабасиста з відомої повісті П. Зюскінда, де головний герой порівнює звучання трьох- та чотирьохструнних інструментів не на користь останніх. Врешті-решт, чи не є зміна звучання інструментів неминучим наслідком іманентної логіки еволюції інструментарію як форми медіа? М. Мартишева, наприклад, згадує про точку зору В. Григор'єва, який вважає, що краса тембру [скрипки] знаходиться в антагоністичних протиріччях з гучністю звуку [3, 60]. Також автор наводить фрагмент бесіди В. Григор'єва і Д. Ойстраха, де останній зазначає про занадто "потужну" скрипку роботи Страдиварі, задля приборкання якої, здебільшого при камерному музикуванні, музиканту доводилось прикладати чималі зусилля [3, 70].

Сьогодні, оглядаючи багатовікову історію розвитку акустичних інструментів, розуміємо їх деяку іммобільність, інертність по відношенню до інших технологічних сфер. Цьому факту ми знаходимо пояснення у відомій консервативності професійної музичної культури, яка спирається на ефективний механізм культурної пам'яті – систему освіти. Пригадуючи відому дихотомію культур "холодна – гаряча", класичний період розвитку інструментарію демонструє, здебільшого, "холодні" тенденції – збереження існуючого устрою. Існують приклади відторгнення академічною традицією нових інструментів (наприклад, саксофонів), незважаючи на їх високі естетичні та виконавські якості. Тож, не буде перебільшенням сказати, що академічна традиція у певному сенсі гальмує інтенсивні тенденції розвитку інструментарію, принаймні – демонструє обережне ставлення до інновацій у даній сфері задля збереження власних структур. Інструментарій тривалий час залишається стабільним, як відмічає, серед інших, і О. Радвілович: "Сформована у кінці XIX століття тенденція розмивання класичної мелодії, гармонії, ритму і форми, перемогла і у наступному столітті. Лише музичні інструменти, і, відповідно, оркестр у цілому, не зазнали суттєвих змін" [5, 22]. Очевидне твердження, проте, чудово ілюструє іммобільність інструментарію по відношенню до світу "ідеального буття" – смислових структур, які складають інтонаційний "тезаурус" музичної культури і забезпечують її жанрово-стильову єдність.

Хибною є думка, що новаторські і екзотичні, принаймні, для європейського культурного простору, інструменти не отримують визнання і популярності через свою недосконалість як технічного, так і естетичного характеру. Маргінальне положення такого інструментарію пов'язане з невключенням до решіток специфікації комплексу "влада-знання" (термін М. Фуко). Функціонування інструментів не підлягає стандартизації, звідси – не наділене увагою владних структур: системи освіти, концертних установ, студій звукозапису, інших постачальників "контенту" – усього того, що організує диспозитив музи-

чної культури суспільства. Очевидний прямий зв'язок процесів стандартизації і механізмів дисциплінарної влади проілюструємо цитатою Р. Дебре: "Технічна стандартизація не є нейтральною. Вона охоплює силові економічні і політичні відносини, її аренами є, здавалося б, аполітичні міжнародні органи (наприклад, ISO – International Standardization Organization, яка стандартизує книги, грамплатівки, а також аудіовізуальні твори). Великі політичні битви сьогодення – це змагання навколо норм, і розгортаються вони не публічно і при індивідуальній реакції публіки. Той, хто нав'язує свою норму, той підносить власне локальне на рівень універсального. Тим самим панування/стандартизація світу зашифровується у безпристрасних, але визначальних штампах" [2, 101–102]. Ураховуючи відому спорідненість музичного інструментарію із технікою (надто інструментів електроміузичних!), очевидно, що наведене висловлювання стосується і матеріальної складової музичної культури, яка стає все більш техногенною – оточену стандартами і протоколами.

Інструменти, що уникають кодифікації нотографічних систем, оточені комунікативним "вакуумом", оскільки істотними, з позицій комунікативної мобільності, є лише речі, інкорпоровані до інтенсивної знакової циркуляції. Сигніфікація, позбавлена "важковагових" фізичних референтів (власне, речей) – умова відтермінування смерті самих референтів, приречених на постійне "підживлення" залишковою тепловою енергією, яку виділяють інформаційні потоки при проходженні через "нервову систему" комунікацій. Врешті-решт, ідеальна (з позиції медіального всепроникнення – "кінця часу і географії") форма функціонування музичного інструментарію – віртуальна, не обтяжена "опором матеріалу" і пов'язаним із ними практиками, укоріненими в людське тіло. Момент антиутопії: ультимативна цифрова пам'ять семплерів відкидає у минуле легендарний Віденський симфонічний оркестр і через десятиліття нащадкам він відомий лише з продукції компанії VSL (Vienna Symphonic Library), яка вже десять років спеціалізується саме на "архівачії" даного оркестру у формі віртуальних інструментів.

Не має сумніву, що, незважаючи на відомий плюралізм постмодерної культури, сьогодні ми можемо вести мову про "глобальний інструментарій" – спадщину епохи логоцентризму (і європоцентризму, як його прояву), який з'явився в результаті світової експансії академічної музики і відповідної "високоопосередкованої" комунікативної моделі. На наш погляд, саме глобальний інструментарій і та підтримка, яку він отримав у системі музичної освіти, поставило музику у ряд транскультурних феноменів. Інструментарій виступає тим "кодом", тією решіткою специфікації, що своїми силовими лініями утримує гетерогенний ансамбль інтонаційних практик в глобально-локальному культурному середовищі. Пригадуючи слова Р. Дебре про стандартизацію, неможливо оминати історичний факт. У 1991 р. було оприлюднено стандарт General MIDI, який, окрім іншого, описує типовий набір тембрів, кількістю у 128, куди входять всі інструменти симфонічного оркестру, клавішні, певна кількість електроміузичних і етнічних інструментів, а також синтетичні тембри і звукові ефекти. На відміну від теоретичних і, загалом, аксіологічно нейтральних спроб структуризації тембрового простору, що їх втілюють системи класифікації музичних інструментів (на чолі з найбільш популярною системою Хорнобостеля-Закса), стандарт General MIDI є декларацією "глобального інструментарію", наочною демонстрацією технік фільтрації, відсіювання маргінальних елементів і водночас узагальненням, редукацією тембрового поля конкретних інструментів до найбільш типових ознак. Зауважимо з цього приводу, що окрім власне інструментів стандарт General MIDI передбачає певні, часом досить значні, тембральні варіації, які посідають окремі місця в наборі, наприклад: Acoustic Piano (ординарний тембр фортепіано), Bright Piano ("яскраве" фортепіано) та Honky-Tonk Piano (розстроєне фортепіано). Або три варіанти звучання електрооргану (Drawbar, Percussive та Rock), акустичної (Nylon і Steel) і електрогітар (Jazz, Clean, Muted, Overdriven, Distortion). Це свідчить не тільки про стандартизацію інструментарію з апеляцією до дискретних носіїв тембру, а й про вихід на більш високий логічний рівень – стилістичних стандартів звучання інструментів. Стандарт General MIDI не описує тембр інструментів як такий у його безпосередній звуковій реальності, адже звучання конкретного електронного інструменту залежить лише від "наповнення" його звукового банку. Втім, вже сама система запропонованих тембрів є яскравим нагадуванням про всепроникнення стандартизації. Тембр, врешті-решт, із загадкової "душі" музичного інструмента (із яскравим "ноуменальним", у кантівському розумінні даного терміна, відтінком) трансформується у феномен сигніфікації і посідає місце у таксономіях, спектрограмах і протоколах.

Отже, інтерпретуючи музичний інструментарій як форму медіа, можна виявити певні закономірності його еволюції. Магістральною лінією розвитку є досягнення максимальної "транспарантності" (точності і контрольованості) і експансії тіла інструмента в просторі як органологічної проекції тіла людини. Водночас існують "реактивні" сили, що протистоять невпинній ході прогресу: можливо, цим і пояснюється історична стабільність класичного інструментарію. Ці сили виявляються у дії механізмів пам'яті музичної культури, передусім системи освіти, яка виступає "архівом" та засобом трансляції цінностей, норм та звичаїв.

### *Література*

1. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Е. Ф. Витачек. – М. : Музыка, 1964. – 348 с.
2. Дебрэ Р. Введение в медиологию / Режи Дебрэ. – М. : Пракисис, 2010. – 368 с.
3. Мартышева М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мартышева Марина Владимировна. – СПб., 2011. – 223 с.