

гармонічний, ладо-мелодичний зміст. Звертає на себе увагу і ефектне застосування композитором явище колоподібної структури, одним з яскравих прикладів якого є прийом твору у творі (тема і п'ять варіацій на «А як тую коломийку» в другій частині).

3. Тематизм Concerto Rutheno має виразно національний характер завдяки ряду факторів: цимбальному забарвленню звучання препарованого фортепіано, романсовій інтонації як одній із ключових у творі, генералізуючій ролі коломийки як основного жанрового джерела тематизму твору у всіх її найрізноманітніших трансформаціях, застосуванню гуцульського ладу. Але водночас вагому роль відіграє і ряд різноманітних алюзій до творів українських і західноєвропейських композиторів, у цьому відношенні Concerto є широко відкритим, назовні зорієнтованим текстом, проміння від якого розходить у різні боки української і світової музики – Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородин, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель і ін. Зрештою, дуже вагому роль відіграє і фігура хреста, яка неодноразово з'являється у творі і особисто як така, як символ бароко, Баха, але й інтонації якої – мала 3, і мала 2, зменшена 4 постійно використовуються як характерні мелодичні кроки, гармонічні інтервали, тональні співвідношення твору тощо. Нарешті, спорідненість головного інтонаційного комплексу твору з лейттемою «Українського реквієму», великої форми, створеної композитором значно пізніше, свідчить про те, що цей комплекс є, очевидно, не випадковим, набуваючи у творчості митця до певної міри універсального змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.

УДК 008: 681.828.3

Є. В. КУЩ

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕЛЕКТРОМУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано деякі аспекти функціонування електромюзичного інструментарію у неакадемічних музичних практиках і виявлено причини його масової популярності у другій половині ХХ ст.

Ключові слова: електронні музичні інструменти, синтез звука, електронна танцювальна музика.

Є. В. КУЩ

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

В статье проанализированы некоторые аспекты функционирования электромюзикального инструментария в неакадемических музыкальных практиках и выявлены причины его массовой популярности во второй половине ХХ века.

Ключевые слова: электронные музыкальные инструменты, синтез звука, электронная танцевальная музыка.

ABOUT SOME ASPECTS OF FUNCTIONING OF ELECTRONIC MUSICAL INSTRUMENTS IN MUSICAL CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE XX-TH CENTURY

The article deals with some aspects of functioning of electronic musical instruments in the non-academic musical practices and traces the reasons of their wide popularity in the second half of the XX century.

Keywords: *electronic musical instruments, sound synthesis, electronic dance music.*

Протягом ХХ ст. спостерігаються значні зміни в акустичному просторі музичного мистецтва, який суттєво розширюється у сторону збагачення ладового, метроритмічного і передусім тембрального аспекту. З розвитком індустріальної культури суспільство занурилося у нову акустичну атмосферу, наповнену міськими і виробничими шумами в усіх можливих комбінаціях. Урбанізована звукова атмосфера збагатила традиційну класико-романтичну систему засобів виразності новими асоціаціями, що відтворювали механістичний індустріальний образ міської культури початку ХХ ст. Суттєвий вплив на формування нової звукової атмосфери спричинив розвиток технологій звукозапису і електромузичних інструментів. Електронні технології відкрили шлях для втілення технократичних і футуристичних ідей у музичному мистецтві. Відтепер композитор отримав можливість тотального контролю над звуковою реальністю, здійснюючи пошук нових, незвичних звучань через синтез, комбінацію і трансформацію звукових об'єктів.

Поява і розвиток електромузичних інструментів спричинили значний вплив на музичну культуру другої половини ХХ ст., особливо у сфері неакадемічних музичних практик. Аналізуючи динаміку розвитку електромузичного інструментарію, можна виявити ізоморфізм системи виразних засобів певних стилів і актуальних на той час звукосинтезуючих технологій. Демонструючи помірну популярність серед артистів у сфері рок-музики 70-х років (переважно прогресивного напрямку – Emerson, Lake & Palmer, Rick Wakeman, ELO, Pink Floyd тощо), електронні музичні інструменти проте сприяли оновленню тембрової палітри і інтеграції двох «світів» – синтетичних і натуральних звучань. Поява на рок-сцені німецьких колективів Tangerine Dream та Kraftwerk фактично ознаменувала початок неакадемічної електронної музики [3, с. 45], де більшість традиційних інструментів було витіснено синтезаторами. На наш погляд, найбільш масовий вплив звукосинтезуючих технологій спостерігається саме у сфері танцювальної електронної музики, яка є відображенням актуальних тенденцій інженерної творчості і звуковою «формою буття» певних технологічних концептів.

Мета статті – аналіз причин популярності електромузичного інструментарію саме у неакадемічній музиці і визначення сфер впливу звукосинтезуючих технологій на еволюцію засобів виразності у контексті стильової ідентифікації сучасних музичних течій.

Популярність електромузичних інструментів у неакадемічних музичних практиках пояснюється кількома факторами. Впродовж століть європейська культура розвивалась на основі дискретної тембрової моделі традиційного інструментарію симфонічного оркестру і клавішних інструментів (органа, клавесина, фортепіано). Розширення тембрового простору академічної музики завжди було пов'язане із подоланням певного опору, що пояснюється інертністю культурних процесів. У ХХ ст. можна виділити наступні напрями такого розширення:

- синтез нових звучань за допомогою електронних засобів;
- електронна модифікація тембрів акустичних інструментів (фільтрація, модуляція, гранулярний синтез тощо);
- вдосконалення можливостей традиційного інструментарію за рахунок введення нової виконавської техніки (наприклад, «інструментальна конкретна музика» Х. Лахенмана);

– введення нових інструментів, нехарактерних для європейської культури (наприклад, інструменти Сходу й Африки у творчості Г. Кауела); інструментів, запозичених із неакадемічних музичних практик (електрифіковані інструменти, електроорган, ударна установка тощо); старовинних інструментів;

– «омузичнення» навколишнього середовища (введення в інструментарій предметів побуту й індустрії, природних явищ);

– конструювання нових інструментів (Г. Парч, К. Штокгаузен).

Характерним є те, що для неакадемічної музики більшість вищезгаданих напрямів є типовими і органічними, у той час як магістральним шляхом розвитку академічної музичної культури (у сенсі тембрової палітри), на наш погляд, і досі залишається традиційний інструментарій. Для музичних практик, що спираються головним чином на фонографічні технології (рок, поп, електронна танцювальна музика) досить типовим є специфічне ставлення до звукового матеріалу, який може бути вільно модифікований і трансформований на будь-якому етапі створення фонографічної композиції. Деякі інструменти (наприклад, електрогітара або ударна установка) у певних стилях музики традиційно підлягають обробці ефектами і корекції (компресія, еквалізація, нелінійні спотворення тощо). У певних випадках подібне, далеке від акустичного «оригіналу», звучання інструментів на фонограмі є важливим компонентом стильової і авторської ідентифікації (на відміну від традиційних засобів музичної виразності), своєрідною звуковою «сигнатурою».

Можна констатувати, що для подібних музичних практик розширення тембрового простору за рахунок модифікації звучання акустичних і електрифікованих інструментів є не просто типовим явищем, а невід'ємною частиною творчого процесу, так само, як і вільне поєднання акустичних (у тому числі екзотичних), електрифікованих і електронних музичних інструментів. Тембровий простір неакадемічної музики є динамічним, із тенденцією до постійного розширення і поглиблення, що є вираженням його іманентного креативного потенціалу. Натомість введення нових інструментів (так само, як і модифікація вже існуючих) до практики академічної музики завжди було ускладненим подоланням опору існуючих традицій (пригадаємо сімейство саксофонів, яке так і не увійшло до складу симфонічного оркестру, проте отримало «друге дихання» у джазі і суміжних стилях).

Отже, на наш погляд, швидка інтеграція електромузичних інструментів саме до неакадемічної музики зумовлена принциповою відкритістю відповідних субкультур, що пояснюється відсутністю багатовікових традицій і «поліфонізацією» мислення, характерної для епохи постмодерну. Можна виділити наступні фактори, що призвели до популяризації електромузичних інструментів у другій половині ХХ ст.:

– інтегративні процеси у сфері тембрової виразності, що призвели до зняття ідейних опозицій «натуральне – синтетичне»;

– пошук нових тембрів і фактурних прийомів, потреба у розширенні «натурального» тембрового простору;

– тотальна електрифікація суспільства і сфери мистецтва зокрема;

– інтенсивна концертна практика;

– наявність «готових» наборів тембрів і можливість створювати і зберігати власні тембри (переважно у цифрових синтезаторах).

Після кризи конкретної та електронної музики наприкінці 60-х рр. і зародження комп'ютерних музичних технологій магістральним шляхом розвитку академічної електронної музики стала алгоритмічна композиція. Основним завданням перших комп'ютерів була суто структурна організація матеріалу (розрахунки алгоритму), для здійснення синтезу і трансформації звука (особливо у режимі «реального часу») потужностей явно не вистачало. Своєрідним доказом того, що академічна музика у 60-х рр. потребувала більш досконалих технологій синтезу звука, стала система Groove, сконструйована у 1968 р. М. Метьюзом [5]. Система призначалась для здійснення контролю над зовнішнім синтезуючим пристроєм за допомогою контрольної напруги (CV), що на той час використовувалась у модульних системах (Moog, ARP, Buchla) для з'єднання компонентів.

Починаючи з середини 70-х рр., з'являються нові технології, перспективні для академічної музики (FM-синтез, експерименти із фізичним моделюванням, система URIC Я. Ксенакіса), у 80-х рр. – потужні програмні продукти (Max/MSP, Csound, Кума). Водночас з появою цифрових технологій виробники синтезаторів адаптуються до реалій концертного виконавства і ринкових умов, що призвело до мініатюризації (відхід від модульного дизайну), спрощення інтерфейсу, обмеження комутаційних можливостей, орієнтації на готові комбінації параметрів («пресети»). Аналізуючи динаміку розвитку комп'ютерних і звукосинтезуючих технологій, можна виділити кілька факторів, якими пояснюється відсутність інтересу до електронних музичних інструментів у сфері академічної електронної і електроакустичної музики:

- поява комп'ютерних технологій і нових композиторських технік, для яких наріжним каменем стало питання структурної організації матеріалу, а не оновлення тембрової палітри за рахунок тембродизайну;
- парадигмальна спрямованість на експеримент, звідси – відмова від «готових» рецептів у сфері тембру (якими, безумовно, є стандартні хвильові форми, генератори огинаючої або типові фільтри);
- певна технічна недосконалість більшості аналогових синтезаторів (відсутність розвинених секвенсорів, монофонічність або обмежена поліфонія);
- тотальна «казуалізація» (омасовлення) синтезаторів у 80-х рр., що призвело до редукції потенційних можливостей цифрових технологій на користь ринкових реалій;
- висока вартість інструментів (наприклад, Fairlight CMI, ціна якого складала близько 18 тис. фунтів, або Synclavier).

Актуальним питанням є генеалогія і взаємовплив технологій, задіяних в академічній і неакадемічній музичних традиціях ХХ ст. А. Смірнов висловлює думку, що «саме еволюція музичного мислення призводить до появи нових концепцій, форм і естетик <...> Практично всі досягнення музичних технологій з'явилися у результаті композиторської практики <...> Це відноситься до усіх відомих технік синтезу звука, усіх популярних програм» [2]. На наш погляд, ця точка зору не є цілком об'єктивною. Аналіз історичної динаміки технологій і новітніх композиторських технік доводить, що еволюція музичного мислення і рівень технологічного розвитку взаємозумовлені і формують складну систему зворотних зв'язків. У ряді ситуацій вкрай важко визначити, що стало відправним пунктом – ідея або технічний засіб. Історія знає випадки, коли ідея, не знайшовши відповідного технічного втілення, залишилась нереалізованою протягом століть (наприклад, деякі винаходи Л. да Вінчі), і навпаки – експериментальні відкриття, принцип роботи яких був з'ясований вже після винаходу (наприклад, електронна лампа-тріод Л. де Фореста).

Конкретна та електронна музика повоєнних років базувалась на технологіях студійної звукорежисури (звукозапис та звуковідтворення, ефекти частотної і просторової обробки, монтаж тощо) і була значною мірою детермінована наявними технічними засобами (цим, можливо, і пояснюється криза конкретної музики і розчарування П. Шеффера у власному методі). Більшість електромузичних інструментів було сконструйовано інженерами, а не композиторами (Т. Кахіл, Л. Хаммонд, Л. Термен, М. Мартено, Х. Боде, Р. Муг та ін.). Сама концепція «синтетичного» звука, отриманого без участі акустичних коливачів, була заснована на технологічних засадах засобів масової комунікації (телеграф, телефон, радіо) і вперше втілена саме у форматі музичного інструмента, що автоматично передбачає структурну цілісність і «орієнтацію» на споживача. Композитори, що писали музику для перших електронних інструментів (терменвокс, хвилі Мартено, Trautonium) сприймали нові тембродинамічні можливості як даність, заздалегідь визначний фактор, що з'явився не в результаті композиторських експериментів, а як продукт інженерної творчості. Характерним є факт, що більшість концепцій синтезу звука сформувались ще до зародження академічної електронної музики у 50-х рр. Навіть цифровий семплінг (і частково wavetable-синтез), запропоновані лише у 70-х рр., концептуально є нащадками ранніх фотоелектричних інструментів і експериментів у сфері «рисованого звука» 30-х рр.

Втім, в історії розвитку синтезаторів можна виділити і тенденції до співпраці винахідників і композиторів. Перший програмований синтезатор RCA Mark II був створений за підтримки В. Усачевського (відомого також як автора концепції електронного генератора огинаючої). Р. Муг при створенні і наступному вдосконаленні власних синтезаторних систем користувався підтримкою композиторів Х. Дойча, М. Хоффмана і, згодом, В. Карлос. Діяльність Д. Букли (одного з піонерів модульного дизайну) пов'язана із іменами Р. Сендера і М. Суботніка, які надихали винахідника на створення оригінальних інструментів. На відміну від американських виробників, інструменти яких являли собою вільне поле для експериментів, японські компанії (Yamaha, Roland, Korg) спиралась на політику «омасовлення». У даному контексті інтерес викликає той факт, що найбільшого комерційного успіху компанія Yamaha досягла завдяки адаптації технології FM-синтезу, який був відкритий Дж. Чоунінгом, композитором-академістом, згодом – засновником і директором CCRMA. Іронія полягає у тому, що FM-синтез, маючи, безумовно, значний потенціал для академічної електронної музики, став відомим широкому загалу завдяки синтезатору Yamaha DX-7, що набув масової популярності в основному завдяки вбудованому набору яскравих тембрів. Креативний потенціал FM-синтезу був фактично редукований до сфери імітації акустичних інструментів і дизайну привабливих (у контексті популярної музики) звучань.

Технології синтезу звука (орієнтовані, переважно на масову музичну культуру), представлені популярними виробниками інструментів, у певних випадках демонструють паралельний шлях розвитку із відповідними технологіями, задіяними у сфері академічної музики. Цей факт пояснюється значною залежністю двох вищезгаданих сфер від рівня технологічного розвитку суспільства, звідси – використання спільної елементної бази і конструктивних рішень. Так, у 1977 р. Я. Ксенакіс завершує роботу над системою UPIC, а в 1979 р. компанія Fairlight випускає Fairlight CMI, що реалізує подібний до UPIC принцип роботи. Протягом 80-х рр. у модельному ряді Fairlight CMI (і в його найближчого «нащадка» – Synclavier, випущеного у 1977 р.) були реалізовані передові на той час технології, які лише згодом були втілені в інструментах інших виробників (цифровий семплінг, адитивний синтез, FM-синтез, секвенсор, графічне моделювання хвильових форм).

Ще одним прикладом взаємодії різних сфер музичної культури може слугувати стандарт MIDI, прийнятий у 1983 р. і покликаний об'єднати електромузичні інструменти, контролери і комп'ютери у єдину систему. Стандарт був розроблений провідними виробниками електромузичних інструментів (Roland, Yamaha, Korg, Kawai, Oberheim, Sequential Circuits) і був орієнтований передусім на сферу масового виробництва. Згодом бурхливий розвиток комп'ютерних технологій призвів до значного розповсюдження цього стандарту, що вплинуло і на сферу академічної музики (наприклад, будь-який нотний редактор має в основі стандарт MIDI). І. Гайдено [1, с. 159] виділяє наступні комп'ютерні технології, що суттєво впливають на процес композиції:

- технології побудови загального плану твору (мультитрекові секвенсори);
- технології генерації і відбору звуковисотних і ритмічних послідовностей (програми для алгоритмічної композиції);
- технології розвитку музичного матеріалу;
- нотографічні технології;
- технології музичного виконавства.

Характерною ознакою вищезгаданих технологій є використання стандарту MIDI як для візуального/аудіального контролю, так і для збереження/редагування результатів роботи.

Історія знає чимало прикладів, коли звучання певного електромузичного інструмента (або навіть окремого тембру) мало вирішальне значення для стильової ідентифікації. Наведемо кілька прикладів. У 1980 р. компанія Roland випускає легендарну драм-машину TR-808. На відміну від іншої популярної моделі 80-х рр. – Linn LM-1, де використовувалися семпли «живих» ударних інструментів, TR-808 являла собою синтезатор (у класичному розумінні цього терміна) з явно вираженим «електронним» звучанням. Цікавим фактом є те, що TR-808 позиціонувалася як ритм-бокс для створення демо-записів, недорогого альтернатива акустичним

ударним інструментам. Подібна «казуальна» спрямованість (типова для політики компанії Roland у 80-х рр.) у подальшому відіграє значну роль у популяризації TR-808 (так само, як і згодом TR-909) у музичній індустрії.

Відразу після виходу у 1980 р. TR-808 набула певної популярності: першим колективом, що використав драм-машину, став Yellow Magic Orchestra (Японія) з композиціями «1000 Knives», «Music Plans». TR-808 можна почути у композиціях «Sexual Healing» М. Гея, «Wherever I Lay My Hat» П. Янга, «Planet Rock» Африка Бамбата, «Confusion» New Order і у творчості інших популярних колективів 80-х рр. Поступово популярність TR-808 згасає – це пов'язано із діяльністю компанії Linn Electronics, що випускає на початку 80-х років драм-машини LM-1 та LinnDrum. Для них був характерним «імітаційний» підхід до звукового дизайну як у сфері тембру, так і у сфері ритму – використання «живих» семплів і функція «гуманізації» ритму (що стала візитною карткою продуктів Linn Electronics). Звучання цих пристроїв можна почути у чималій кількості поп-композицій 80-х рр. (ABBA, М. Джексон, Принс, Ж.-М. Жарр, П. Габріел, Д. Грузін та ін.).

Порівняно із продуктами Linn Electronics, звучання TR-808 видавалось надто ненатуральним, що призвело до втрати популярності і згортання виробництва у 1984 р. [6]. TR-808 стала доступною у комісійних магазинах за зниженою ціною, що хронологічно збіглося із зародженням таких стилів електронної музики, як house, electro і techno. Доступність TR-808 і її особливі тональні характеристики призвели до значної популяризації у вищезгаданих стильових напрямках, фактично обумовивши їх існування. Характерне впізнаване звучання TR-808 стало знаковим для електронної музики, детермінантним фактором її тембрової своєрідності. Так, Т. Ястремський зазначає, що виникнення стилю house безпосередньо пов'язано із цим приладом [3, с. 51]. Наведемо цитату з журналу Sound On Sound за 1997 р.: «TR-808 використовувалась чи не усіма музикантами і продюсерами, у найрізноманітніших композиціях, багато з яких стали класикою. За 16 років існування TR-808 з'явилась на більшій кількості записів, ніж жодна інша драм-машина. Здається, кожен стиль музики стикнувся із нею у певний час, причому певні стилі завдячують їй своїм існуванням. З роками звучання TR-808 виходило з моди, згодом поверталось – і так знову і знову» [6].

До складу TR-808 входили наступні інструменти: Bass Drum, Snare Drum, Toms, Congas, Rimshot, Claves, Handclap, Maracas, Cowbell, Cymbal, Open Hi-Hat, Closed Hi-Hat. Незважаючи на традиційні назви, звучання більшості інструментів було далеким від своїх натуральних аналогів, що було досить незвичним для того часу. У той час, як певні критики вважали тембри TR-808 неприродними (порівняно, наприклад, з інструментами Linn Electronics), її футуристичне звучання видавалось надзвичайно актуальним у контексті електронної музики, визначивши магістральний шлях розвитку. Фактично поява TR-808 і згодом TR-909 (1983-85 рр.) стала основою для утвердження нового типу тембрів – «синтетичних ударних», що користуються надзвичайною популярністю і донині у багатьох стилях музики (поп та рок, хіп-хоп, R&B, електронна танцювальна музика багатьох напрямів). Велика кількість сучасних програмних і апаратних синтезаторів електронних ударних інструментів і бібліотек семплів побудовані на тембровій моделі віртуальної «ударної установки», запропонованій у 80-х рр. компанією Roland у своїх продуктах.

Цікавою тенденцією у сучасній студійній практиці є зближення сфери натуральних і синтетичних тембрів ударних інструментів. У багатьох стильових напрямках рок- і метал-музики досить розповсюдженим прийомом є *triggering* – заміна натуральних інструментів (переважно робочого барабану і бас-бочки) заздалегідь записаними семплами для досягнення більш рівномірного і щільного звучання, яке, врешті-решт, завдяки багаторазовому повторенню одного і того ж семплу наближується до механістичного біту драм-машин. Характерним прийомом є також поєднання тембрів акустичних ударних інструментів і драм-машини (або відповідної звукової бібліотеки), з одного боку, для надання традиційним тембрам нехарактерних для них тональних якостей (зокрема, гострої атаки), з іншого – для «оживлення» синтетичних тембрів і надання їхньому звучанню більшої натуральності. Так, у композиції «Take On Me» групи a-ha можемо спостерігати поєднання звуків драм-машини LinnDrum із «живим» хай-хетом і тарілками [4].

У 1982 р. компанія Roland випускає бас-машину ТВ-303 – монофонічний субтрактивний синтезатор із вбудованим 16-ступеневим секвенсором. Усього за два роки існування приладу було випущено близько 10 тис. екземплярів. Як і у випадку драм-машини TR-808, значної популярності ТВ-303 набула лише у другій половині 80-х рр. після зупинки виробництва і появи пристрою у комісійних магазинах. Оскільки ТВ-303 позиціонувалась як автоаккомпаніатор для співаків, інструменталістів та колективів, причина припинення виробництва полягала у розчаруванні цільової аудиторії, для якої звучання ТВ-303 не видавалось надто натуральним для супроводу акустичних інструментів. Розквіт популярності бас-машини пов'язаний із діяльністю DJ Pierre, який у 1987 р. публікує композицію «Acid Tracks» («Acid Трахх»), що фактично стала початком для стилів acid-house і згодом acid-techno [3, с. 53]. Характерною ознакою цієї композиції стала мінімалістична фактура, що складалась з партії ударних і басу. Власне, характерне звучання sawtooth-басу із резонансним НЧ-фільтром, що більше нагадувало вищання і хрипіння, згодом стало знаковим для acid-стилів.

На прикладі «Acid Tracks» можна виявити і характерні для більшості стилів танцювальної електронної музики виразні засоби: основним звуковисотним елементом стає секвенція, що багаторазово повторюється (власне, партія басу), динамічним елементом при цьому виступає тембр, який поступово змінюється за допомогою модифікації частоти зрізу фільтра (так званий filter sweep). У 2011 р. журнал The Guardian назвав появу ТВ-303 однією з 50-ти найвизначніших подій в історії електронної танцювальної музики [7]. Надзвичайна популярність ТВ-303 стала об'єктом рефлексії у музичній культурі. Так, варто пригадати композицію «Everybody Needs a 303» Fatboy Slim або acid-house колектив Phuture 303 (у минулому Phuture). Можна з упевненістю сказати, що ТВ-303 стала головним стилетворчим фактором для стилів acid-house acid-techno і призвела до появи своєрідного темб्रोстандарту під назвою acid bass, цілісного у своїх основних спектральних характеристиках.

Іншим характерним прикладом визначальної ролі тембру для стильової ідентифікації може слугувати один з перших virtual analogue-синтезаторів Roland JP-8000/8080, випущений у 1996 р. Характерною особливістю синтезатора став осцилятор, що працював у режимі Supersaw. Цей тембр являє собою хорорий (у сучасній термінології використовується термін detune – «розстроювання») унісон семи хвильових форм типу «пилка» (saw), що створює потужне, «епічне» звучання, недосяжне для синтезаторів із двома-трьома традиційними осциляторами. Тембр Supersaw виявився надзвичайно популярним у певних стилях електронної танцювальної музики (hardcore-techno, hardstyle), проте для такого стилю, як uplifting-trance (ATB, Ferry Corsten, Armin van Buuren, Tiesto, Paul Van Dyk, Above & Beyond), Supersaw є, без перебільшення, іконічним тембром, що фактично «створив» цей стиль, визначивши його індивідуальну темброву палітру. Згодом Supersaw був відтворений у таких синтезаторах, як Roland SH-201, SH-01, V-Synth; Access Virus TI, віртуальних інструментах (Superwave P8, Supersaw Plus, JP6K тощо).

Прикладом визначальної ролі конкретних електроінструментів (нехай і віртуальних) для певних стилів на сучасному етапі може слугувати brostep (Rusko, Nero, Skrillex, Datsik, Knife Party та ін.) – стильове відгалуження dubstep'у. Звуковою «сигнатурою» brostep'у стали агресивні деформовані басові рифи у середньочастотному діапазоні (на відміну від суб-низькочастотних у традиційному dubstep'і), що нагадують за своїми тембродинамічними характеристиками ричання, «роботизовану» мову, звук відбійних молотків і дрилів тощо. Подібне звучання досягається, як правило, модуляцією частоти/резонансу формантних фільтрів і застосуванням характерних хвильових форм, далеких як від класичних sawtooth, square і triangle, так і від масивних supersaw-унісонів. Головним інструментом у формуванні характерного саунду brostep'у став віртуальний синтезатор Massive від компанії Native Instruments. На відміну від традиційних субтрактивних та virtual analogue-синтезаторів, ядро Massive складають wavetable-осцилятори із оригінальними «дизайнерськими» хвильовими формами, які, врешті-решт (у комбінації із специфічними, характерними тільки для цього інструмента фільтрами), і стали детермінантним фактором стильової ідентифікації.

Узагальнюючи вищезгадані тенденції, можна констатувати, що електронні музичні інструменти найсуттєвішим чином вплинули на розвиток і становлення саме електронної

танцювальної музики, виступивши матеріальним підґрунтям її стильового плюралізму. Всебічний вплив електромузичного інструментарію, на наш погляд, виявляється у наступних сферах:

- темброва виразність (семантизація тембру, структуризація тембрового простору і поява локальних темб्रोстандартів, що складають своєрідний стильовий «словник»);
- метроритмічна організація (емансипація ідеї механістичного «машинного» руху, що знайшла абсолютне втілення саме завдяки використанню електромузичних інструментів);
- фактурна організація (поява репетитивних елементів – секвенцій, арпеджування, *trance gate*, ключових для певних стилів), зумовлена виключно функціональністю інструментарію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайденко И. А. Роль музыкальных компьютерных технологий в современной композиторской практике : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Гайденко Игорь Анатольевич. – Харьков, 2005. – 187 с.
2. Смирнов А. Ситуация музыкального мышления середины и конца XX века / Андрей Смирнов // Термен-центр : центр электроакустической музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://theremin.ru/lectures/muzsit.htm>
3. Ястремский Т. С. Танцевальная электронная музыка в художественной культуре рубежа XX – XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ястремский Тимур Сергеевич. – СПб., 2007. – 227 с.
4. Buskin R. Classic Tracks: A-ha – Take On Me / Richard Buskin // Sound On Sound magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.soundonsound.com/sos/mar11/articles/classic-tracks-0311.htm>
5. Di Nunzio A. GROOVE. / Alex di Nunzio // musicainformatica.it [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.musicainformatica.org/topics/groove.php>
6. Roland TR808 // Sound On Sound magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.soundonsound.com/sos/1997_articles/may97/rolandtr808.html
7. Vine R. Tadao Kikumoto invents the Roland TB-303 / Richard Vine // The Guardian [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.guardian.co.uk/music/2011/jun/15/tadao-kikumoto-roland>

УДК 78.03 (477)

О. Г. ЛЕГКУН

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ КРЕМЕНЕЧЧИНИ 20 – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «ŻYCIE KRZEMIENIECKIE»

У статті на основі публікацій у часописі «Życie Krzemienieckie» висвітлено концертне життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття. Проаналізовано концертні виступи місцевих музикантів, гастрольну діяльність відомих артистів та їхній вплив на розвиток музичної культури.

Ключові слова: «Życie Krzemienieckie», концерти, гастролі, музична діяльність, просвітницькі товариства.